

NUEVOS EXTRACTOS

DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAÍS

EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA



Discursos pronunciados en el Acto de Ingreso de:
ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE

Suplemento 21-G del Boletín de la RSBAP

DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN
2015



Juan Bautista Mendizabal, Chelo Uribe-Echevarria,
Esteban Elizondo, Sebastián Agirretxe, Fernando Salazar,
Vicente Zaragüeta



Esteban Elizondo



Basilica Sta. María del Coro -Koruko Andre Mariaren Basilika - Donostia

ESTEBAN ELIZONDOREN SARRERAKO ONGIETORRIA

Juan Bautista Mendizabal Juaristi.
Presidente de la Real Sociedad Bascongada
de los Amigos del País en Gipuzkoa

Ongi etorri guztioi gaurko ekitaldi eder honetara. Esteban Elizondoren Euskalerriko Adiskideen Elkartean sarrerako saiora eta honekin batera Donostiako Musika Hamabostaldiko kontzertu berezi honetara. Esteban Elizondo, hemen Alderdi zaharrea jaioa 1945. urtean eta mundu zabalean gure Herriko kultura zabaltzen ari zaiguna. Gaur gure Elkarteko kide numerarioa egingo dugu.

250 urte ditu Euskalerriko Adiskideen Elkarteak. Bere bide luzean, fruitu asko eman ditu eta kimu berriak ere sortu ditu. Gaur Euskal Herriko kultur altxor bat da, bertako kultur erakunde zaharrena. Zenbat izen ditugu gure memorian... zenbat pertsonen lan isilak... Kontuan izan gu orain gauden eliza hau, Koruko Amaren eliza, Bascongada sortu zenean oraindik erakitzen hari zirela.

1764, es la fecha del nacimiento de la “Sociedad Bascongada de los Amigos del País”. La Bascongada, como es conocida popularmente, es un referente único y reconocido desde los diversos ámbitos de nuestra cultura. Una Sociedad que en su larga trayectoria, ha sido y es lugar de encuentro del pluralismo de Euskal Herria. Formado con personas, hombres y mujeres comprometidos con el País desde muy diversos campos de las ciencias y de las artes. Siendo Amigo de la Sociedad, construyendo, generación tras generación un espacio de encuentro fundamentado en

los valores que se escribieron en el primer artículo de sus estatutos:

“El objeto de esta Sociedad es el de cultivar la inclinación, y el gusto de la Nación Bascongada hacia las Ciencias, Bellas Letras y Artes ; corregir y pulir sus costumbres y estrechar más la unión entre los vascos. A tal fin promoverá toda actividad, estudio e investigación que contribuya al progreso económico, social y cultural del País, continuando los tradicionales sobre su lengua, sus leyes, usos y costumbres y su historia”. Esta es la grandeza de la Bascongada, que ha hecho de este artículo, todavía hoy, 250 años después, su principal objetivo. Con diferentes matices, pero fundamentándose en ese mismo concepto de la Amistad y compromiso.

Hoy en este entrañable acto, se funden dos destacadas instituciones, la propia Quincena Musical que cumple 75 ediciones y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en su 250 aniversario. Aquella Quincena promovida por el sector turístico y comercial de Donostia en 1939, nunca podría imaginarse el éxito que iba a cosechar cada Edición, convirtiéndose en uno de los festivales más prestigiosos de Europa.

Hoy estamos unidos aquí, por el arte, por la genialidad musical, por la gran figura humana y artística del maestro Esteban Elizondo. La lección de ingreso que pronunciará con el tema de “Reflexiones y experiencias en torno a la interpretación orgánica” y el concierto que nos ofrecerá seguidamente, serán otro nuevo testimonio de la sabiduría de este gran personaje.

El lugar escogido no puede ser más idóneo, la parroquia donde fuera bautizado, esta Basílica de Santa María del Coro. Templo muy vinculado a la Bascongada a través de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, que financió una importante parte de las obras de la basílica de su patrona la Virgen del Coro. Incluso los arquitectos de esta Santa María, terminada de edificar hace 240 años, diseñaron la ermita del palacio de Intsausti de Azkoitia, sede de la Bascongada. Pero además hay más vínculos, la última restauración de la basílica ha sido dirigida por el archi-

tecto Ramón Ayerza, Amigo de Número de la Bascongada. Baina eliza honen balorea oraindik gehiago aberasten da bere organo paregabearekin, bertan daukagu 1863an Aristide Cavallé-Collek París-en egindako organo erromantiko sinfonikoa.

En este espacio, proclamamos que Esteban Elizondo resume los valores de la Bascongada como modelo del ideario del origen de nuestra institución. Compromiso con el País y Amigo de la Humanidad entera como dijera el conde de Peñaflores. Esteban lleva muchos años en la labor de desarrollo cultural. Con un trabajo además de cuidado, bien acabado como organista, catedrático e investigador musical.

Benetan gure elkarteko estatutuen lehen artikulua diona ondo betetzen duena dugu Esteban gure Lagun berria. Gipuzkoako Euskalerraren Adiskideen Elkartearen lehendakaria naizenez, hartu ezazu gure eskerrik beroena, eta gure zorionak zure bidelagun zintzo duzun emazte Chelori eta zure etxeko eta lagunnei. Zutaz eta zuk gure elkartean egingo duzun lanaz ilusio handia jarria dugu. Esteban, ongi etorri gure Lagun artera. Eta ZORIONAK Donostia, horrelako semea duzulako.

Eskerrak eman nahi nizkioke baita ere Donostiako Musika Hamabostaldiari, bere zuzendaritzari eta Santa Mariako Parroki honi. ONGI ETORRI GUZTIOI, bejondeizuela!!!

REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN ORGANÍSTICA

Lección de Ingreso en la
Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte

por
ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE

Basílica Sta. María del Coro
Koruko Andre Mariaren Basilika
Donostia - San Sebastián
2014-08-05

Arratsaldeon, ohore handia da niretzat, Euskal Herriaren Adiskideen Elkarte honetarako, nire sarrera erakunde beraren sorkuntzako 250 (berrehun eta berrogei eta hamar) urte egiten direnean ospatzea.

Eskerrik beroenak, bihotz-bihotzez Imanol Olaizolari eta sarrera honetarako laguntza eskaini didaten guzti-guztiei, eta, nola ez, nire musika eta gizarte- ekimenetan beti nire ondean egon diren, nire emazteari, nire familia osoari eta lagun guztiei. Eskerrak, era berean, Donostiako Musika Hamabostaldiari, Lartundo Fundazioari eta ekitaldi hau Koruko Andra Mariaren basilika honetan ospatzeko era guztietako erraztasunak eskaini dizkidan Edorta Kortadiri.

Bereziki, pozten eta gogobetetzen nau sarrera-ekitaldi hau, Koruko Andra Mariaren basilika honetan ospatu ahal izateak, bataiatua era hemen izan bainintzen, eta hemen egin bainuen nire lehenengo jaunartzea ere, eta bertako Cavaillé-Coll organoa jotzeko aukera dudalako, organo honetan izan baintuen nire lehenengo musika-bizipenak ere, José Olaizola zenaren ondoan.

Emozioz eta eskerronez betetzen nau horrek guztiak.

Como acabo de decirlo en euskera, es un honor muy especial para mí poder realizar este acto de ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en el 250 aniversario de su creación. Gracias de corazón a Imanol Olaizola y a todos quienes me han apoyado en este ingreso y naturalmente a mi mujer, mi familia y amigos que han estado siempre conmigo en todas mis actividades musicales y humanas. Gracias también a la Quincena Musical, a la Fundación Lartundo, a Edorta Kortadi párroco de la Basílica de Santa María y cómo no a Juan Bautista Mendizábal y Sebas Agirretxe que me acompañan en este acto.

Me siento además especialmente afortunado y feliz por poder celebrar este ingreso en la Basílica Santa María del Coro de San Sebastián, iglesia donde fui bautizado e hice la primera comunión y qué decir de poder tocar de nuevo su maravilloso órgano Cavaillé-Coll, órgano en el que realicé mis primeras experiencias musicales en compañía del difunto D. José Olaizola.

Todo ello me llena de emoción y agradecimiento, gracias a todos.

REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN ORGANÍSTICA

En mi opinión, es totalmente veraz la frase que dice **“el compositor crea y el intérprete recrea”**. Efectivamente, el intérprete no se limita a tocar las notas que aparecen en la partitura, sino que aporta a la misma su visión subjetiva de lo que el compositor ha querido mostrar a lo largo de la obra musical. Para ello, utiliza y moldea según su criterio las frases musicales y los contrastes rítmicos, además de los acentos y matices. En el caso del órgano, a ello hay que añadir los planos sonoros que obtiene el organista por medio de la utilización de la registración, adecuando todo ello al estilo y época que cree son propios del autor y de la composición que interpreta. El intérprete se preocupa asimismo no solo por destacar la belleza de las diversas melodías y la riqueza de la estructura armónica de la obra, sino que se adentra en la búsqueda de cada uno de los elementos expresivos que aparecen en la misma. En todos los casos, el objetivo final del intérprete es siempre la transmisión al oyente del espíritu y de los elementos esenciales de la creación musical.

Este conjunto de peculiaridades propias de cualquier interpretación musical, se manifiesta de manera mucho más compleja en el órgano que en cualquier otro instrumento musical, pues ningún otro instrumento posee tal variedad de tamaños y estilos estéticos, así como tanta diversidad en el número de teclados y riqueza de timbres sonoros que es característico del órgano. Al

organista, le puede corresponder tocar hoy un concierto en un órgano barroco de un solo teclado manual, que carece de teclado para los pies y que posee únicamente 10 registros sonoros y pocos días después, hacerlo en otro órgano que posee cinco teclados manuales más el del pedal y 125 diferentes timbres sonoros, y me estoy refiriendo a casos concretos, como sucede con el órgano barroco de la parroquia Gurutziaga de Aiete en el primer caso o con el monumental órgano neoclásico de la catedral del Buen Pastor, en el segundo, ambos situados en San Sebastián.

Entre estos dos ejemplos extremos, existe una enorme variedad de órganos de diferentes estilos y épocas que poseen dos, tres o cuatro teclados manuales más el del pedal y disponen de entre 20 y 70 registros sonoros según la mayoría de los casos. Esta compleja y numerosa diversidad de sonidos y estructuras que es característica del órgano, exige del organista una gran flexibilidad y capacidad de adaptación para saber obtener lo mejor de cada instrumento en un corto periodo de tiempo.

Es preciso recordar, que en los ensayos antes de cada concierto, el organista debe seleccionar y anotar con precisión en la partitura, los teclados y registros que utilizará en cada una de las obras que va a interpretar. Un dato interesante a destacar, es el hecho de que en un programa formado por obras de tipo romántico o contemporáneo, el organista suele cambiar habitualmente entre ochenta y ciento cincuenta veces la registración sonora. En estos cambios, suele ser fundamental la colaboración de los registrantes, que son las personas que se ocupan de realizar dichos cambios siguiendo las indicaciones del organista.

Si analizamos el recorrido que se establece entre la obra musical y su proyección sonora final en el momento del concierto, constatamos que el primer elemento que el intérprete necesita disponer de forma imprescindible como es lógico, es la partitura, una partitura que debe ser fiel reflejo de la obra musical. En segundo lugar, el organista debe poder contar con el instrumento adecuado para conseguir versiones convincentes

desde el punto de vista artístico e histórico de cada una de las obras que forman el programa de su concierto. Es tan evidente este hecho, que podría parecer superfluo citarlo aquí, pero la realidad de las cosas es bastante más compleja de lo que podría parecer a simple vista.

En relación con las partituras, hay que hacer constar que es particularmente difícil disponer de ediciones absolutamente fiables de la música compuesta para órgano entre los siglos XVI y primera mitad del XVII, pues los compositores de aquella época escribían su música de acuerdo con las diferentes tabulaturas que existían en Europa en dicho periodo. En dichas tabulaturas, ni el valor de las notas, ni el concepto de compases, tonos, pentagramas, ritmos y notas de adorno, se corresponde con los que utilizamos actualmente. Esta problemática, afecta además de a organistas, también a clavecinistas, clavicordistas y a otros instrumentistas dedicados a la música antigua.

Aunque existen ediciones de dicha música realizadas por competentes musicólogos y por lo tanto válidas a efectos interpretativos, existen asimismo otras publicaciones absolutamente desechables por la falta de rigor histórico de las mismas. La solución a estas dificultades exige de los intérpretes una formación especializada en el estudio de los tratados teóricos y de la música de cada época, con el fin de que las versiones musicales que ofrecen sean las adecuadas al estilo de cada compositor, cada periodo artístico y cada país.

Un ejemplo interesante sobre ediciones de obras antiguas para órgano, son las realizadas por el conocido organista y compositor francés Alexandre Guilmant que vivió entre 1837 y 1911. A este músico hay que agradecerle la publicación de obras para órgano de los siglos XVI al XVIII, música que en su época había caído prácticamente en el olvido. Guilmant publica y da a conocer estas obras, pero las adapta en todo lo referente a registración, fraseo, tempos y matices, al estilo de su tiempo, es decir, nos encontramos con música para órgano de los siglos XVI al

XVIII, que suena con un estilo y colorido sonoro propios del romanticismo.

Esta misma aplicación del criterio histórico de una época trasladado a otra, la podemos apreciar años más tarde en la publicación de las obras para órgano de Juan Sebastian Bach, realizada por el también muy conocido organista, profesor y compositor francés Marcel Dupré que vivió entre 1886 y 1971, es decir, fallecido sesenta años más tarde que el antes citado Alexandre Guilmant. Esta edición de las obras de Bach tuvo una gran trascendencia, pues sirvió como método de aprendizaje de la música para órgano de Bach en gran parte de los conservatorios de toda Europa. En la misma, Dupré aplica su criterio personal y subjetivo a las registraciones, fraseos, tempos y matices de cada obra, incluyendo las digitaciones y pedalizaciones que se deben utilizar en las mismas. Dupré proporciona así a estudiantes y organistas no solo una visión romántica de la música para órgano de Bach, sino que presenta además un ejemplo de partitura que evita a los organistas la tarea de tener que analizar, reflexionar y decidir sobre las opciones interpretativas que ofrecen las versiones originales de las obras de este compositor. De esta manera, el organista se limita a tocar siguiendo las notas e indicaciones que aparecen en la partitura de forma mimética, asumiendo una postura que podríamos denominar como de pasividad intelectual y por lo tanto, ausente de la creatividad nacida del análisis y del estudio realizado por el intérprete de la obra original.

Esta actitud ha estado y está muy extendida, y es la causa frecuente de interpretaciones que se realizan absolutamente fuera de su contexto original, no solo en el órgano, sino también en el piano y en otros instrumentos.

Los defensores de este tipo de ediciones, aducen que la música de Bach aunque se toque con sonoridades y criterios diferentes a los de su época, suena de forma bella. Efectivamente, la música de Bach y toda la buena música, siempre suena bien aunque se interprete con cualquier otro tipo de instrumento o

en cualquier otra versión musical. La cuestión no es esa, sino si el intérprete debe buscar o no el acercamiento al espíritu original de una composición y de su época.

Otro argumento recurrente vinculado con esta cuestión, es el que dice “*que si Bach hubiera vivido en nuestra época, tocaría su música de acuerdo con los criterios actuales*”. Esta teoría es una especie de salvoconducto que permite al intérprete realizar todo tipo de versiones musicales tanto de las obras de Bach como de cualquier otro compositor, ahorrándose el esfuerzo que supone el estudio de su música original. De nuevo, se trata de una actitud de pasividad intelectual no creativa y al mismo tiempo defensiva ante posibles críticas.

Muchos recordarán que hace años era habitual escuchar obras como la Pasión según San Mateo de Bach, interpretadas por grandes orquestas sinfónicas en colaboración con nutridos coros de 150 miembros o más. Eran unas versiones espectaculares y bellas, pero muy lejanas del espíritu y criterios musicales con los que Bach concibió su música. Hoy en día, en ningún ciclo de conciertos de prestigio se escuchan este tipo de versiones y se ha vuelto a los orígenes de la música de cada autor y de su época. Estos mismos criterios son los que predominan actualmente en la interpretación de la música para órgano.

Esta es la razón que justifica le existencia de numerosos cursos de interpretación dedicados al conocimiento riguroso y a la aproximación histórica de la música francesa, española, italiana o alemana para órgano, que se suelen realizar en instrumentos originales de cada época y cada país. Es la misma razón que sostiene la existencia del actual *Curso Internacional de Interpretación de Música Romántica para Órgano*, que se organiza en el marco de la Quincena Musical de San Sebastián hace más de 30 años, teniendo como base la existencia de los grandes órganos románticos *Cavaillé-Coll, Mutin, Puget, Stoltz, Walcker o Amezua*, que existen en nuestra ciudad y en el territorio de Gipuzkoa. Estos instrumentos, afortunadamente se han mantenido en estado original y el afán por poder tocarlos y conocer su sonoridad,

explica la asistencia a este curso de organistas procedentes de todo el mundo.

En lo que atañe a la sonoridad del órgano, otro aspecto vinculado con las ediciones musicales, es la cuestión de las indicaciones de registración que suelen aparecer en las partituras. Existen compositores del barroco francés como Couperin, Dandrieu o Grigny, románticos como Cesar Franck o contemporáneos como Messiaen, que indican con precisión en las partituras, los registros sonoros que el organista debe utilizar en cada obra. Otros en cambio, como Buxtehude, Bach, Brahms, Hindemith o compositores de música antigua de Italia y España, suelen prescindir de este tipo de indicaciones. Naturalmente, los datos de registración son muy importantes para el organista, pues a través de ellos el compositor nos muestra el colorido sonoro que desea para sus obras. En el caso de los compositores que escriben su música sin ningún tipo de indicación sobre la registración, el intérprete debe recurrir al estudio de la tradición musical de cada país y al conocimiento de los instrumentos en los que se inspiró el compositor al concebir sus obras. Esta ausencia de datos, deja al organista un mayor número de opciones a la hora de elegir la sonoridad adecuada para cada obra musical, pero también le permite equivocarse con mayor facilidad.

En cualquier caso, es evidente la necesidad que tiene el músico de recurrir a ediciones musicales rigurosas basadas en el respeto a las obras originales. Es la única manera de alcanzar un profundo conocimiento de cualquier creación musical y por lo tanto de la voluntad de su autor al escribirla.

Continuando con el análisis de los eslabones que forman la cadena comunicativa entre la obra musical y el oyente, llegamos al núcleo técnico fundamental que naturalmente es el instrumento, el órgano. La dificultad que tiene el organista en poder disponer del instrumento idóneo para la interpretación de cualquier tipo de música desde una perspectiva de aproximación histórica, es un tema todavía más complejo que el expuesto en torno a la partitura.

Los órganos construidos en Europa entre los siglos XVI al XVIII fueron evolucionando con características estéticas y sonoras propias y diferenciadas en cada país europeo. Por ello, al hablar del órgano barroco en Europa, no podemos generalizar, sino que debemos precisar si nos estamos refiriendo al órgano barroco alemán, español, italiano, francés o inglés, sin que ninguno de ellos pueda ser considerado superior a los demás desde el punto de vista histórico-artístico.

De acuerdo con esta evolución, los compositores escribieron su música teniendo en cuenta las características sonoras de los órganos de su país, por eso suena tan diferente la música compuesta por los alemanes Bach y Buxtehude, de la escrita por los italianos Frescobaldi y Pasquini. Lo mismo sucede con la música creada por los franceses Couperin y Grigny si la comparamos con la de los españoles Cabezón y Correa de Arauxo o la de los ingleses Stanley o Bird. De ahí procede la existencia de un patrimonio musical organístico europeo extremadamente rico en modelos musicales, lleno de contrastes, colores y ritmos diferentes.

Dentro de esta evolución, el órgano barroco alemán es el que llegó a desarrollar una estructura más completa y coherente tanto desde el punto de vista de la extensión de los teclados manuales y del pedal, como del equilibrio de la sonoridad entre dichos teclados. Esta circunstancia permitió a los citados Buxtehude y Bach escribir su música sin las limitaciones técnicas que en esta cuestión tenían los órganos de los demás países europeos, alcanzando así metas musicales mucho más evolucionadas. Por ello (y éste es un dato muy llamativo), la música para órgano de Buxtehude y Bach no se pudo escuchar en Francia, Gran Bretaña, Italia o España, hasta que este instrumento no dispuso en dichos países de los teclados manuales y del pedal totalmente desarrollados, circunstancia que coincidió con la aparición del órgano romántico a mediados del siglo XIX, cien años después de la muerte de Juan Sebastián Bach.

Al órgano barroco le sucede a mediados del siglo XIX el órgano romántico, con un planteamiento estructural y sonoro

totalmente diferente del anterior. Se trata de un instrumento mucho más cercano a la subjetividad humana, un instrumento capaz de recoger los sonidos más íntimos y de lucir las sonoridades más grandiosas, un instrumento idóneo además para el acompañamiento a la liturgia, así como a coros y solistas. Este tipo de órgano romántico tuvo un desarrollo espectacular en el País Vasco y Navarra a partir de la segunda mitad del siglo XIX y perduró hasta la primera mitad del XX. Un ejemplo maravilloso de este tipo de instrumento lo tenemos precisamente en nuestro órgano Cavaillé-Coll de la Basílica Santa María del Coro de San Sebastián.

Probablemente la simbiosis más perfecta que ha existido entre un órgano y un compositor, se produjo entre el órgano romántico creado por Aristide Cavaillé-Coll en Francia a mediados del siglo XIX y el compositor César Franck que vivió en la misma época, entre 1822 y 1890. César Franck señala en todas sus composiciones para órgano con absoluta precisión, los registros que se deben emplear en cada obra, registros que se correspondían con los del órgano Cavaillé-Coll de la iglesia Sainte-Clotilde de París, órgano del que fue titular hasta su fallecimiento. Este instrumento fue posteriormente totalmente transformado, por lo que hoy en día no existe un testimonio exacto de la sonoridad del mismo. En este punto, es importante recordar que no pocos organistas internacionales consideran a nuestro órgano Cavaillé-Coll de la Basílica Santa María del Coro de San Sebastián, como el instrumento probablemente más cercano a la estética sonora del citado órgano de Saint-Clotilde de París y por lo tanto a la música para órgano de César Franck. Es cierto que existen muchos otros órganos Cavaillé-Coll entre nosotros y en otros países, pero no hay que olvidar que Cavaillé-Coll evolucionó constantemente a lo largo de su vida y con él también sus instrumentos, por lo que el acercamiento al sonido original que Cesar Franck buscaba para sus obras, sigue siendo un tema permanente en el estudio de su música.

Al órgano romántico, le sucede en el siglo XX el órgano neoclásico que busca un equilibrio entre el órgano clásico y el

romántico. Entre nosotros, el ejemplo más destacado de este tipo de instrumento es el de la catedral del Buen Pastor, construido en Azpeitia por la empresa Organería Española en 1954.

Al órgano neoclásico le sucede el órgano contemporáneo, instrumento que no es fácil de definir pues del mismo no existe un modelo determinado. No hay que olvidar, que a los actuales órganos románticos, en su época se los denominaba como *órganos modernos*. Los últimos órganos construidos en Gipuzkoa que podemos denominar como contemporáneos, son el Grenzing, construido en 2009 para la iglesia Santa María de Deba, el Klais, instalado en 2011 en la iglesia de Iesu en Riberas de Loyola de San Sebastián y el Acitores, reconstruido en 2013 para la parroquia de Orio.

Las iglesias o auditorios que en nuestros días deciden instalar órganos nuevos, suelen pedir a los organeros que les construyan instrumentos de los más variados estilos. En ocasiones, les solicitan instrumentos inspirados en el barroco, especialmente en el barroco alemán, con el fin de poder escuchar de forma adecuada la música de Buxtehude y Bach. En otras ocasiones, les piden a los organeros la instalación de órganos inspirados en el estilo romántico, pero lo más habitual, suele ser la petición de que les construyan órganos eclécticos, instrumentos en los que es posible tocar música de todas las épocas con gran dignidad, pero sin pretensiones históricas. Por último, ciertas iglesias y auditorios han optado por la construcción de órganos experimentales que pretenden marcar pautas hacia el futuro, haciendo evolucionar las actuales estructuras y sonoridades del órgano.

A través de todo lo que acabo de exponer y como ya he dicho antes, es fácil de apreciar las dificultades técnicas e interpretativas con las que se enfrenta el organista a la hora de ofrecer un concierto, debido a la enorme diversidad de órganos de distintas épocas y estilos que existen, órganos en los que varía el número de teclados, la extensión de los mismos, la clase y número de registros e incluso, la pulsación de los teclados, que según el caso suele ser mecánica, eléctrica o neumática. Naturalmente, me

estoy refiriendo siempre a órganos de tubos que funcionan con aire, que son el elemento esencial del órgano y no a sucedáneos o imitaciones sin valor histórico o artístico alguno.

Los órganos son máquinas complejas, máquinas maravillosas que a menudo son objeto de admiración por la brillantez estética de su fachada y caja. Estas máquinas destinadas a emitir música por impulso del organista, suelen estar ubicadas en su mayor parte en iglesias donde las variaciones de temperatura y humedad suelen ser importantes, lo cual suele afectar al instrumento en su funcionamiento y afinación. Evidentemente, un órgano que no funciona bien o está desafinado, no puede cumplir su misión de transmitir música al oyente de la forma adecuada.

Parece una obviedad citar esto, pero sucede muy a menudo que los órganos suelen estar mal cuidados, siendo utilizados en la liturgia e incluso en conciertos, con problemas de funcionamiento y muy deficiente afinación, aunque puede suceder también (como ocurre con nuestro maravilloso órgano Cavallé-Coll de la Basílica Santa María del Coro), que parte de dichos problemas tengan por origen la necesidad de una restauración del órgano a causa de su uso y del paso del tiempo. Ante esta situación, no hay más remedio que continuar las actividades del mismo de la mejor manera posible, a la espera de que se hallen los medios económicos necesarios para dicha restauración.

Otro problema de carácter técnico relativamente habitual en muchos órganos, es el vinculado con la reverberación de las iglesias donde están ubicados. Un cierto grado de reverberación favorece al sonido del órgano, pero cuando dicha reverberación es excesiva, puede dificultar de manera importante la adecuada propagación del sonido.

Las catedrales de Munich o Colonia por poner un ejemplo, no solo poseen unas enormes dimensiones que generan perturbaciones en la emisión del sonido, sino que además disponen de un segundo órgano de tamaño importante situado a bastantes metros de distancia del órgano principal. Este segundo órgano suele funcionar o bien de manera autónoma o bien conectado

con el órgano principal. Por ello, el organista debe enfrentarse por un lado con el problema que plantea la excesiva reverberación del sonido en la iglesia, y por otro, debe solventar la coordinación sonora entre ambos órganos, de manera que la música llegue con claridad y cercanía al oyente.

En otros casos, los problemas de reverberación no están vinculados con el tamaño de las iglesias, sino con la estructura de las mismas o con los materiales utilizados en su construcción o restauración. En este sentido, y por citar casos concretos, aunque es preciso reconocer que en Gipuzkoa en los últimos años se ha realizado una valiosa labor en la restauración de órganos, en lo referente a la acústica, varias iglesias han empeorado de forma importante este aspecto, como consecuencia de restauraciones o reformas poco cuidadosas que han perjudicado su nivel de reverberación. Ejemplos de ello lo tenemos de manera moderada en las parroquias de Errenteria o Santa María la Real de Azkoitia y de forma mucho más grave en las iglesias Santa María de Tolosa y San Martín de Ataun. En el caso de la parroquia Iesu de Riberas de Loyola de San Sebastián, los problemas de reverberación son debidos a la estructura de dicha iglesia.

También es necesario citar la problemática relacionada con la estructura y ubicación de los órganos de gran tamaño. En estos instrumentos, suele suceder que gran parte de los tubos del órgano quedan situados varios metros por encima de la consola donde se coloca el organista, lo que dificulta que el mismo tenga una adecuada percepción del sonido del órgano. Existen otros casos, como sucede de nuevo con nuestro órgano Cavallé-Coll de la Basílica Santa María del Coro de San Sebastián, en el que por ejemplo, los tubos del segundo teclado suenan en dirección al presbiterio, mientras que todos los demás lo hacen hacia el lado opuesto del coro y de la consola del órgano. Ello hace que el intérprete escuche de manera deficiente el sonido global del mismo, aunque en este caso es preciso aclarar que no se trata de un defecto del órgano sino de una característica especial y original del mismo. Son numerosos los lugares que presentan proble-

mas de tipo acústico, como sucede con el órgano de la Filarmonía de San Petersburgo, cuyo sonido es percibido por el organista de forma muy cercana, pero que llega de manera excesivamente menguada al público o como sucede con el famoso órgano Cavallé-Coll de Saint Sulpice de París, en el que el organista está ubicado de tal manera dentro de la estructura del órgano, que solo percibe una parte de la sonoridad del mismo. Es fácil de imaginar los problemas que el organista debe afrontar y solventar a la hora de interpretar un concierto en estos instrumentos.

Para encontrar soluciones a estos problemas, es importante que de forma previa a la realización de un programa, el intérprete tenga detallada información sobre las características técnicas y sonoras del órgano, así como de las peculiaridades especiales del mismo en relación con la emisión del sonido y con su sistema de funcionamiento. Estos problemas técnicos pueden ser solucionados en gran parte, si el intérprete sabe elegir un programa adecuado, programa que debe ser interpretado teniendo en cuenta la reverberación acústica. Por otro lado, el intérprete debe ser muy cuidadoso y concienzudo en la registración de cada obra, con el fin de que el sonido llegue con claridad y cercanía al oyente.

Centrándonos ahora en la actitud del organista que busca en su interpretación una aproximación histórica a la música, pienso que puede ser interesante que analicemos varias alternativas diferentes con las que se puede encontrar en el momento de ofrecer un concierto. Por ejemplo, si el intérprete va a realizar un concierto en un órgano barroco francés, es evidente que podrá interpretar en el mismo con absoluta idoneidad la música francesa barroca. En el caso alternativo de que el intérprete deba tocar música barroca francesa, italiana o española en un instrumento también barroco, pero de otro país diferente, el resultado sonoro podrá ser aceptable, siempre que el organista sepa seleccionar los registros más adecuados a cada tipo de música. Para que se entienda mejor, esta experiencia desde el punto de vista musical sería equivalente a la de escuchar a un actor extranjero

interpretar una obra en un idioma diferente al suyo, el resultado sería que aunque dicho actor tuviese muy buen dominio de ese segundo idioma, siempre se le notaría el acento propio de su país de origen. Por concretar, esto suele suceder cuando se interpreta música francesa, inglesa o italiana en el maravilloso órgano barroco de Ataun, que es un prototipo del órgano ibérico.

La hipótesis de tocar música romántica en órganos barrocos es desaconsejable e inadecuada tanto desde el punto de vista musical como técnico. Desde el punto de vista musical, es necesario recordar que los órganos barrocos tienen una sonoridad de carácter polifónico que no se corresponde en absoluto con la estética del órgano romántico. Desde el punto de vista técnico, las limitaciones existentes en el número y extensión de los teclados manuales y del pedal en los órganos barrocos respecto a los románticos, impide que en los órganos barrocos se pueda interpretar de manera adecuada dicha música. A ello hay que añadir la carencia en los órganos barrocos del pedal expresivo, que es un elemento fundamental en la interpretación de la música romántica.

Ante estos dilemas, podríamos plantearnos una pregunta sin duda interesante, que sería la siguiente:

¿En qué órganos de Gipuzkoa sería adecuado tocar la música de Bach siguiendo criterios de aproximación histórica?

Sin lugar a dudas, en primer lugar habría que citar al órgano recientemente construido por la empresa alemana Klais para la parroquia Iesu de Riberas de Loyola de San Sebastián, ya que este instrumento se ha construido con criterios característicos de la organería alemana, aunque sin pretensiones de ser una imitación histórica. En segundo lugar, habría que tener en cuenta al también reciente órgano Grenzing de la parroquia Santa María de Deba, por tratarse de un instrumento de carácter polifónico aunque no sea de estilo alemán, y en tercer lugar, habría que considerar la posibilidad de incluir al órgano neoclásico de la catedral del Buen Pastor de San Sebastián, ya que en el mismo es posible seleccionar y combinar un gran número de registros de

diferentes estilos sonoros. En el primero de los tres instrumentos, el grado de aproximación histórica sería sin duda mayor que en los otros dos, pero en los tres casos, el resultado sonoro podría ser aceptable desde el punto de vista sonoro. Fuera de Gipuzkoa, a estos instrumentos habría que añadir los construidos durante los últimos años en la catedral de Bilbao y en la parroquia de Oion en Alava, ya que en ambos templos se han construido órganos con características propias del órgano alemán barroco.

Si nos planteáramos una opción más audaz, como sería la posible interpretación de autores barrocos en órganos románticos, la respuesta sería que técnicamente sí es posible hacerlo, ya que los órganos románticos disponen del número y amplitud de los teclados manuales y del pedal capaces de realizar dicha interpretación. Otra cuestión, sería la idoneidad sonora de dichas versiones, ya que la estética sonora del órgano barroco y la del órgano romántico son muy diferentes, tal y como lo hemos apuntado anteriormente.

En este punto de la cuestión, se nos plantea un dilema interpretativo muy interesante:

¿Qué pasaría si el organista optara por ceñirse al concepto de interpretación histórica de forma radical hasta sus últimas consecuencias?

Ello significaría por ejemplo, que la música de Bach solo podríamos escucharla en instrumentos originales centroeuropeos del siglo XVIII, lo que nos llevaría a la frustración, pues quedan muy pocos instrumentos que puedan ser considerados como originales de dicha época. Eso supondría que la mayor parte de Europa quedaría condenada a no poder oír nunca en directo la música para órgano de Bach, por carecer de dicho tipo de instrumentos. Lo mismo sucedería con compositores románticos como Cesar Franck o contemporáneos como Messiaen. En consecuencia, creo que la respuesta más adecuada a esta cuestión, debe ser la de que el intérprete busque siempre la aproximación histórica a la música, por medio de la aplicación de criterios interpretativos basados en el estilo de cada época y

autor, procurando utilizar siempre los instrumentos más adecuados para cada obra musical, pero sin llevar estos conceptos a extremos radicales poco realizables.

Ante la complejidad de estos temas que pueden parecer excesivamente teóricos, sería factible plantearnos la siguiente cuestión:

¿El oyente es capaz de percibir la diferencia cuando se toca a Bach, Cesar Franck o Messiaen en un tipo de órgano o en otro? y como consecuencia, ¿merece la pena el esfuerzo que debe realizar el organista en la búsqueda del acercamiento histórico cuando interpreta una obra musical?

La respuesta a estas preguntas me la proporcionó hace muchos años un prestigioso organista, compositor y también director de orquesta europeo.

Con ocasión de un concierto de coro y orquesta que debía dirigir en San Sebastián con música de Mozart, se produjo una confusión con las partituras, ya que las que llegaron no eran las que se necesitaban, lo que ocasionó un grave problema al que hubo que darle solución. En aquellos momentos de tensión en los días previos al concierto, alguien le dijo a este músico: maestro, esté tranquilo que esto es San Sebastián y no Viena. El respondió: no se trata de San Sebastián o de Viena, se trata de Mozart.

Efectivamente, estamos hablando de autenticidad, de fidelidad al espíritu y a la época de un compositor, ya sea Mozart, Bach, César Franck o cualquier otro. La honestidad también debe existir en el mundo de la música y naturalmente en el de la interpretación. Lo mismo sucede a la hora de pintar un cuadro, escribir un libro o crear un vino de autor.

Años después del suceso que acabo de citar, este mismo afamado organista y compositor vino de nuevo a San Sebastián, pero esta vez a interpretar un concierto en nuestro emblemático órgano Cavaillé-Coll de la Basílica Santa María del Coro de San Sebastián. Con dicho motivo, manifestó a la prensa que venía a

ofrecer un programa en el que buscaba la contradicción entre el estilo del instrumento y las composiciones que iba a tocar. Interpretó en este órgano de Santa María obras de tipo contemporáneo concebidas para órganos de otras características sonoras. Ante esta opción interpretativa, cabría preguntarse si se podría considerar esta postura como incongruente con la manifestada anteriormente.

En mi opinión es evidente que no, ya que lo que este organista pretendía era mantener una actitud de búsqueda de caminos estéticos alternativos, no se trataba de una postura de pasividad intelectual como lo hemos expuesto antes, sino bien al contrario, de análisis y confrontación entre varias estéticas sonoras. Guardando las distancias, tal vez se podría encuadrar esta postura con la que manifiesta Picasso al pintar la serie de las Meninas, donde utiliza un elemento de la época clásica, para recrearlo plásticamente con una visión contemporánea y provocadora de las mismas.

Citando de nuevo la frase *“el compositor crea y el intérprete recrea”*, queda patente la evidencia de que esta recreación se debe entender como una aportación creativa del intérprete a la obra musical. Dicha recreación interpretativa, de nuevo resulta mucho más comprometida y exigente en el caso del órgano que en la de ningún otro instrumento, ya que el organista debe ajustar el repertorio que va a interpretar, a las características del órgano en el que va a realizar el concierto. Cuanto más se ajuste el estilo y la estética de la obra musical a la sonoridad del órgano, mejor será el resultado artístico, y naturalmente, mayor será el acercamiento histórico a dicha obra, a su autor y a su época.

Hasta ahora, he analizado el cometido del intérprete como recreador activo en su misión de trasladar al oyente el espíritu, estilo y principales características de la obra musical. También he hecho referencia a la problemática para encontrar partituras fidedignas de las composiciones musicales y asimismo he analizado las dificultades que se le plantean al organista en la búsqueda del instrumento adecuado para la interpretación idónea de

toda obra musical. Igualmente, me he referido a los problemas que a veces presenta la estructura y ubicación del órgano dentro del espacio sonoro del templo y su posible reverberación. No obstante, para que el resultado artístico alcance un nivel óptimo, es necesario tener en cuenta un elemento más, y me estoy refiriendo al criterio del intérprete en la selección adecuada de las obras de un concierto, criterio que exige tener en cuenta no solo sus gustos sino también los del público. Programar inteligentemente quiere decir unir lo interesante con lo atractivo. En ocasiones, y por diversos motivos, como puede ser la celebración de una conmemoración o un aniversario, puede ser conveniente realizar un programa monotemático de alto interés musical pero de difícil comprensión para el público en general. En otras ocasiones, también puede suceder lo contrario, que se nos ofrezcan programas basados en el efectismo técnico y sonoro que busca el aplauso fácil del oyente. Es normal que el organista elija para un programa las obras que más le gusten o que en ese momento tenga preparadas, pero si dichas obras no son las adecuadas para el órgano en el que debe interpretar el concierto o si el programa por diversas razones no reúne las condiciones artísticas necesarias para transmitir al público belleza, emoción y veracidad histórica, el organista se debería plantear la no realización de dicho concierto. Como hemos dicho antes, es importante exigir honestidad al intérprete no solo ante la música, sino también ante el oyente y ante él mismo.

Para terminar, quisiera analizar el espíritu con el que el organista debe abordar el acto interpretativo, con el fin de que la música llegue en toda su plenitud al oyente.

En lo ya expuesto hasta ahora, he intentado unir los aspectos teóricos con mis experiencias como organista y persona, pues entiendo que con la suma de todo ello se va formando el bagaje humano y artístico que el músico utiliza junto con la técnica, para conseguir unas interpretaciones veraces y llenas de vida.

Recurriendo de nuevo a recuerdos personales, no puedo olvidar a una conocida organista que en referencia a la interpre-

tación de la música antigua española, decía que la imagen que ella asociaba a dicha música era la de la pureza de las iglesias románicas. Evidentemente, por medio de este ejemplo, la organista trasladaba a la música una imagen plástica inmersa en un mundo antiguo de belleza sin sofisticaciones.

Otra organista me dijo en diferente ocasión, que ella asociaba la música para órgano de Bach con la construcción y estructura de una fortaleza. En este caso, pienso que dicha organista aludía a la fuerza y vigor que emanan todas las grandes obras para órgano de este compositor.

En los dos casos, lo que más me sigue llamando la atención, es el de la asociación de la música a imágenes basadas en elementos arquitectónicos, elementos sin duda bellos y llenos de vigor, pero a los que en mi opinión les falta la vivencia humana, condición que yo considero básica para la interpretación y recreación de la obra musical. Según mi criterio, los dos ejemplos citados de visión arquitectónica de la música, propician una postura que plantea un cierto distanciamiento por parte del intérprete ante la creación artística.

Existen teorías que defienden desde el punto de vista interpretativo una postura de distanciamiento objetivo entre el intérprete y el espectador. En el mundo del teatro, es la teoría que defiende el conocido autor Bertolt Brecht. Bien al contrario, una postura completamente opuesta a la suya, es la que defiende el también muy conocido autor y director de teatro Stanislavsky, quien considera que el intérprete se debe comunicar con el espectador mediante un proceso de empatía.

Aunque esta alusión a la cuestión interpretativa en el mundo teatral se puede considerar como excesivamente simplificada, sí me sirve para manifestar mi criterio en lo que se refiere a la actitud subjetiva del intérprete, pues estimo que dicha actitud debe ser creativa y cercana al ser humano, buscando siempre la comunicación y la empatía de manera cómplice con el oyente, a fin de poderle transmitir las emociones emanadas de la obra musical.

Como ya lo he repetido antes, muchas de las dificultades con las que se encuentra el organista a la hora de realizar conciertos, están vinculadas con la enorme diversidad de órganos que existe, órganos que poseen además de diferentes tamaños y estéticas, características técnicas y sonoras enormemente distintas entre sí. Pero esta diversidad es también fuente de riqueza, el organista nunca termina de conocer el mundo del órgano, ya que cada instrumento es diferente, le depara sorpresas y le abre el camino a nuevas experiencias musicales. La superación de estas dificultades se convierte en un proceso de inspiración humana y artística, y a partir de ellas, con cada órgano, el organista alcanza nuevas metas musicales, por ello finalizo mi intervención con un párrafo citado por el Papa Benedicto XVI con motivo de la Bendición del órgano de la Capilla de Ratisbona, en Alemania, el 13 de septiembre de 2006, que dice así:

...El órgano siempre ha sido considerado, y con justa razón, como el rey de los instrumentos musicales, porque retoma todos los sonidos de la creación y da resonancia a la plenitud de los sentimientos humanos. Además, trascendiendo como toda música de calidad la esfera simplemente humana, nos dirige a lo divino. La gran variedad de timbres del órgano, desde el piano al atronador fortissimo, lo hacen un instrumento superior a los otros. Es capaz de exaltar y expresar todos los ámbitos de la vida humana. Las múltiples posibilidades del órgano nos recuerdan en cierto modo la inmensidad y la magnificencia de Dios...

Eskerrikasko.

PALABRAS DE RECEPCIÓN

Sebastián Agirretxe Oraá

(Amigo de Número)

Jaun andreok, lagun maiteok, arratsalde on

Nuestro nuevo Amigo de Número, Esteban Elizondo, nos acaba de ofrecer una muy interesante Lección de Ingreso y estoy seguro de que dentro de unos momentos nos deleitará desde la consola del Cavallé-Coll de esta iglesia de Santa María del Coro con un gran concierto de órgano.

Esteban Elizondo es un excelente profesor y uno de los grandes organistas de la actualidad. Para su Lección de Ingreso ha elegido *Reflexiones y Experiencias en torno a la interpretación organística* y además de exponernos sus experiencias frente al instrumento nos ha planteado con atinada precisión una serie de cuestiones sumamente interesantes para nuestra reflexión.

Para el concierto de órgano nos propone un programa muy propio de este acto. Todas las obras son de autores vascos, algunos de ellos miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, y varias de las partituras guardan relación con las iglesias donostiarra de Santa María, San Vicente y el Buen Pastor.

Se incorpora Esteban Elizondo a la Bascongada como Amigo de Número en un año histórico, en el 250 aniversario de la creación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y lo hace dentro de la programación de la Quincena Musical donostiarra también en un momento importante de su historia, pues inicia ahora su 75 edición.

Permitidme que en estas palabras de recepción al Amigo Esteban Elizondo recuerde brevemente ciertos aspectos de la constante vinculación de la Bascongada con la música y que por motivos obvios destaque algunos relacionados con el mundo del órgano. La tesis doctoral de nuestro amigo Jon Bagüés, *La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, trata este asunto de manera exhaustiva.

El Conde de Peñafiorida, fundador de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, siempre demostró gran afición y conocimientos musicales. Durante su formación en Toulouse *tocaba el violín y la viola, y cantaba como tenor*. Sabemos que consideraba el teatro musical como un medio de educación y que compuso numerosas obras religiosas y profanas y la ópera cómica bilingüe *El borracho Burlado*.

Aquellas tertulias de mediados del siglo XVIII en su palacio de Insausti en Azkoitia, precursoras del ambicioso proyecto y hermosa realidad que fue la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, se regían por unas sencillas reglas. Los lunes hablaban de matemáticas, los martes, de física, los miércoles, de historia, los viernes, de geografía, los sábados, dedicaban su tiempo a temas de actualidad y los jueves y domingos estaban reservados a la música.

Entre los miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País de los primeros tiempos se encuentran tres grandes músicos y grandes organistas: fray José de Larrañaga, de Azkoitia, maestro de capilla del Santuario de Aránzazu, Manuel de Gamarra, de Lekeitio, maestro de capilla de la propia Bascongada y de la parroquia de Santiago de Bilbao y autor de *Compendio de Composición*, y el presbítero Juan Andrés de Lombide, de Elgeta, maestro y organista en Bilbao, en la catedral de Oviedo, en el monasterio de la Encarnación de Madrid y autor de *El Arte del Organista*.

Puesto que una banda de txistularis enriquece con su presencia y su música este acto, convendrá recordar, como afirma su director José Ignacio Ansorena, que el surgimiento del txistu

vasco como instrumento diferenciado del resto de los ibéricos se debe también al empuje de aquel grupo de ilustrados.

El fallecimiento del Conde en 1785 cortó el brillante futuro que esperaba a la Bascongada y a su principal fruto, el Real Seminario de Vergara, y truncó la creación oficial de una Escuela de Música en este importante centro educativo que unos años antes ya contaba con un Salón de Música *con todas las comodidades y adornos correspondientes*.

Demos un gran salto y vayamos al final del siglo XIX cuando vuelve a resurgir la Bascongada. Quizá menos conocida, pero no por ello más modesta, es la actividad musical desarrollada en Donostia en esta segunda época de la Bascongada.

En 1892 la sociedad Euskal Batzarre creó en su sede, en la calle del General Echagüe, un salón de conciertos, la Sala Wagner. Poco después la sociedad Easo acometió la construcción del Palacio de Bellas Artes, en la calle Euskalerría, un edificio destinado a Conciertos y Exposiciones de Pintura.

Euskal Batzarre y Easo se fundieron en 1895 en la Sociedad de Bellas Artes, que pronto se transformó en la Real Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País. Ésta llevó a cabo una programación musical de frecuencia quincenal de primerísimo nivel y creó la Academia de Música de San Sebastián.

De la memoria del curso 1897-1898 de la Academia de Música de Bellas Artes que firma el Maestro Alfredo Larrocha extraigo la cita siguiente:

La Sociedad de Bellas Artes ha mandado construir un magnífico órgano a la bien conocida casa Puget de Toulouse, cuyo hermoso instrumento estará terminado a fines de julio y no dudo de que la Sociedad lo cederá gustosísima para la formación de los futuros organistas.

Como ejemplo, en enero de 1904 dio allí un concierto memorable el famoso compositor y organista Alexandre Guilmant, a quien se ha referido Esteban Elizondo en su intervención, que unos años atrás había ofrecido en San Vicente un recital con motivo de la inauguración del órgano parroquial.

Pero las dificultades económicas iban a obligar a adoptar medidas drásticas. El Palacio de Bellas Artes de la sede de la actividad musical de la Bascongada y de la Academia de Música se vendía .

La Memoria de la Bascongada decía en diciembre de 1911:

Es indispensable aunar los esfuerzos de todos para seguir logrando los éxitos alcanzados en el cumplimiento de los fines sociales entre los que destaca la Academia de Música, en peligro inminente de desaparecer.

Afortunadamente no desapareció sino que pasó a depender del Ayuntamiento. En el discurso inaugural del curso 1912-1913 de la Academia Municipal de Música, el alcalde Gabriel Laffitte *dedicó palabras de sincero agradecimiento a los ilustres y buenos donostiarras que supieron mantener durante tantos años la Sociedad Económica de Amigos del País, principal factor de la educación musical de varias generaciones.*

Quiero destacar también que en su llamada tercera época, la actual, entre los miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, los dedicados a la música han tenido una presencia importante. Citemos como ejemplo a dos compositores cuyas obras se van a interpretar en el concierto de órgano de hoy: Juan Urteaga, cuyo centenario se celebra este año, y el Padre Donostia.

Pues bien, esta Sociedad tan vinculada a la música y con tanta tradición en el mundo del órgano se honra hoy en recibir como Amigo de Número a Esteban Elizondo, cuya biografía voy a resumir.

Esteban Elizondo Iriarte nació en 1945 aquí, en la Parte Vieja donostiarra.

Después de finalizar sus estudios de órgano con el primer premio de fin de carrera en el Conservatorio de San Sebastián se trasladó a Austria donde amplió durante tres años sus estudios en la Escuela Superior de Música de Viena.

En 1971 consiguió por oposición, sucediendo a Luis Urteaga, la cátedra de órgano del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, del que además fue Director entre 1985 y 1991, desarrollando una importante labor en el campo pedagógico, artístico, de investigación y de interpretación.

En febrero de 2002 recibió el título de Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Barcelona con la calificación unánime de sobresaliente cum laude por el tribunal reunido con este motivo en el coro de la iglesia de Santa María la Real de Azkoitia. Su tesis *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)* recibió el Premio extraordinario de la Universidad de Barcelona y el Premio a la Investigación convocado por la Universidad del País Vasco y el Orfeón Donostiarra.

Esteban Elizondo es autor de *El órgano en Gipuzkoa*, una obra imprescindible para profesionales y aficionados publicada por la Diputación Foral, coordinador de *Enseñanza de la Música*, editada por la Universidad del País Vasco y coautor, junto con el también organista José Manuel Azkue, José María Zapirain y nuestro inolvidable Juan Antonio Garmendia, de *Órganos de Gipuzkoa*. Ha presentado importantes comunicaciones en los Congresos de la Sociedad Española de Musicología y es autor de numerosos artículos en revistas especializadas.

Una muy importante tarea llevada a cabo por Esteban Elizondo es la investigación y divulgación internacional del excepcional patrimonio organístico y de música para órgano existente en el País Vasco y Navarra. Ha sido embajador de la música vasca por el mundo entero a través de innumerables conciertos por toda Europa, Estados Unidos, Canadá, México, Japón, Brasil, Rusia, Argelia.

Resultado de sus investigaciones es su importante discografía, una veintena de discos de música antigua española y principalmente música vasca. Las grabaciones están realizadas en los órganos de Ayete y San Vicente en San Sebastián, Isaba, Ataun, Labastida, Azkoitia, Bergara, Usurbil, Tolosa, Zumaia, Basílica de

Loiola, convento de dominicos en Pamplona, iglesia de la Merced en Burgos y Guanajuato en México.

En 2009 el Ayuntamiento de San Sebastián le concedió la Medalla al Mérito Ciudadano.

En 2011 la Asociación Cultural Organaria de Castilla y León le nombró Socio de Honor.

En 2012 fue elegido Vicepresidente de la Asociación del Órgano Hispano.

Este brillantísimo recorrido de Esteban Elizondo se remata hoy con el nombramiento de Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Quiero añadir que todo este importante curriculum no habría sido posible sin la presencia, activa, constante, fundamental, de su esposa Chelo Uribe-Echevarria, a la que saludo afectuosamente.

No quiero terminar sin dedicar un par de apuntes al magnífico instrumento que va a tocar nuestro Amigo Esteban Elizondo, el Cavaillé-Coll que acaba de cumplir 150 años.

Aristides Cavaillé-Coll dijo en una ocasión que *el órgano de Santa María de San Sebastián era el mejor instrumento que había salido de su fábrica.*

En 1928 sufrió una restauración importante y su reinauguración corrió a cargo de Marcel Dupré, también citado por Esteban Elizondo. El Padre Donostia finalizó el concierto con una improvisación sobre dos temas vascos *Agur Jaunak* e *Iru txito*

El Padre Nemesio Otaño, una autoridad en el mundo del órgano, formaba parte de la comisión para la restauración del órgano junto con el padre Donostia y Luis Urteaga, y en un artículo de prensa afirmaba: *por amor al órgano de Santa María, la más pura obra del arte orgánico, me atrevo a levantar mi voz desde estas columnas para pregonar la excelencia de esta maravilla del arte...*

Pues bien, Esteban Elizondo ha incluido en su programa de hoy obras de Nemesio Otaño, el padre Donostia y Luis Urteaga.

Termino. Quiero decir, querido Amigo Esteban, que para la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País es un honor tenerte entre sus miembros y que yo he sentido una enorme satisfacción al intervenir en este acto de recepción.

Esteban Elizondo, como fray José de Larrañaga o Manuel Gamarra, como Juan Andrés de Lombide, como Juan Urteaga o el Padre Donostia, ocupa desde hoy la consola organística de nuestra Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Amigo Esteban, como profesor, como intérprete, como investigador, eres muy necesario a este País

Zorionak eta Ongi etorri