



Sinfonía n° 3 “Con órgano”, de Camille Saint-Saëns (1835-1921), [Panoplia de una poliantea del Arte musical del siglo XIX]

El arte es la forma. La expresión, la pasión, seduce, ante todo, al aficionado, decía Saint-Saëns.

A Charles-Camille Saint-Saëns, algunos, le conocen como **el Mendelssohn francés**, pues fue un niño precoz y **con intereses más allá de la música**. Pronto, destacó como pianista, y, a los veinte años de edad, ya era el organista de la Magdalena de París. Fue amigo de su alumno Gabriel Fauré (1845-1924) y, siendo un prolífico compositor, tras su muerte, fue olvidado en Francia. Liszt se refirió a él como **“el mejor organista del mundo”**.

¿Por qué hay que oír –y escuchar– la *Sinfonía n° 3 “Con órgano”*?

Para nosotros, es ineludible, porque **no existe ninguna sonoridad igual en otras obras anteriores**; porque la obra es **única** y fue algo auditivamente **nuevo** en su día; porque muestra una **sonoridad inconfundible** que identifica a su autor; y porque **ha trascendido en el tiempo**, ya que, más de ciento treinta años después de su creación, sigue interpretándose en el mundo occidental. Esta obra, por más que pueda no sorprendernos actualmente, **fue una «rareza» en la Francia de su tiempo**; por dos razones:

Debemos considerar que fue compuesta en una época en que el público y los compositores franco-belgas prestaban atención, casi exclusiva, a la ópera; y tanto **la música de cámara como la sinfónica estaban desatendidas**. En la década 1880-1890, tal vez Achille-Claude Debussy (1862-1918) reabriera el camino con su inacabada *Sinfonía en Si menor*; seguido por Gabriel Fauré con su *Sinfonía en Re menor, op. 40*; la *Sinfonía en Sol menor* de Edouard Lalo (1823-1892); la *Sinfonía en Re menor* de César Auguste Franck (1822-1890); la *Sinfonía sobre un canto montaños francés, op. 25* de Vincent d’Indy (1851-1931); y la *Sinfonía en Si bemol mayor, op. 20* de Ernest Chausson (1855-1899). Por otro lado –segunda razón–, **no existen muchas obras sinfónicas orquestales en las que figuren en la plantilla un órgano y dos pianos**, hasta ya entrado el siglo XX.

Sinfonía n° 3, en Do menor, op. 78, “Con órgano”

La obra de Saint-Saëns fue escrita en 1886 y **estrenada en 9 de enero de 1887 en París**, aunque se había ejecutado en 19 de mayo de 1886, bajo la dirección de Saint-Saëns, por la Sociedad Filarmónica de Londres que, además, era la agrupación para la que fue escrita. Empero, se diferencia de todas las anteriores sinfonías citadas, aun estando inscrita en el contexto citado, porque las dimensiones de la orquesta utilizada son monumentales y, a tal aparato, se añaden dos pianos y un órgano. Esta sinfonía es una de las cinco que escribió Charles-Camille Saint-Saëns, si bien el propio compositor erradicó de su catálogo dos de ellas. Según algunos, esta obra es un eslabón en el apogeo francés del género sinfónico, entre la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz y la *Sinfonía Turangalîla* de Olivier Messiaen (1908-1992). Está dedicada “a la memoria de



Franz Liszt”, que acababa de fallecer cuando Charles-Camille Saint-Saëns compuso esta sinfonía. El mismo Saint-Saëns se ocupó, aún en vida de Liszt, de adoptar la forma de sus obras orquestales para los cuatro poemas sinfónicos que escribió. Esto, confirma el apego a la tradición clásica, aunque su obra monumental nos regale la brillantez y el colorido succulentos de la orquesta “mastodóntica”. La plantilla tiene tres flautas, tres oboes, tres clarinetes, tres fagotes, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, una tuba, timbales, platos de choque, triángulo, bombo, órgano, dos pianos (o uno tocado a cuatro manos) y la cuerda.

Aunque la obra apela al órgano, no es éste un instrumento que destaque como solista, más allá de las partes propias de todo solista dentro de una orquesta.

En este caso, y sin ser precedente de nada, **ofrecemos una guía de audición:**

La obra es dividida en dos partes, si bien la segunda se subdivide, a su vez, en otras dos –algunos, opinan que la obra consta de cuatro movimientos, divididos en dos partes–. Por ello, podríamos decir que tiene tres movimientos, cuyos dos últimos se ejecutan sin solución de continuidad.

1. *Adagio-Allegro moderato-Poco adagio.* Duración aproximada: 20 minutos. Comienzo plenamente romántico, utilizando un intervalo descendente de segunda menor, que va desde la tónica a su sensible: la distancia melancólica y la tristeza son el punto de partida. La lejanía y el abandono a partir de, curiosamente, la distancia interválica más corta dentro de la estética de la música tonal. Lo más cercano, nos resulta lo más alejado. El silencio expresivo, además, nos recuerda al *Tristán e Isolda* de Richard Wagner (1813-1883). La soledad de un instrumento en *tempo* lento contrasta rápidamente con el ímpetu de la cuerda, que aparece «empujada» por los timbales. Es la cuerda la que nos presenta el primer tema, que va octavando, a *tempo* rápido, hasta que entran las trompas. La sucesión de progresiones armónicas nos recuerda al Berlioz «fantástico» –de su *Sinfonía Fantástica*, claro–. En **1’18”**, encontramos este tema: una sucesión melódica que parece recordar el *Dies iræ* del ritual gregoriano. Toda la primera parte de este movimiento es heredera de la forma sonata.

Entramos en el salón palaciego, donde la danza *cantabile*, en compás ternario, nos sumerge en un mundo calmo de vals y polkas –como si nada ocurriera–. Pero, como no podía ser de otro modo, se oscurece, para recuperar la majestuosidad que aporta el viento-metal con su solemnidad y potencia.

A los **5’00”**, un *ostinato* de la cuerda introduce la fragmentación del tema inicial en el viento-madera. A los **6’15”**, podemos encontrar al Ludwig van Beethoven (1770-1827) más trágico; hecho, éste, que aprovecha Saint-Saëns para desplegar la potencia de la gran orquesta de finales del siglo XIX. Y, de nuevo, el salón vienés nos seduce sutilmente, sin aspavientos, con la sección de cuerda finalizando en *pizzicato*, antes de que el fagot invite al reposo a oboe y flauta.

Casi a los **10’00”**, se produce un segundo silencio total, para preparar la entrada



del órgano –lo que algunos definen como el segundo movimiento de la obra–, que arropa la melodía lírica de la cuerda. Esa melodía, pasa luego al viento-madera y a las trompas. A los **12'15"**, aproximadamente, el órgano sostiene, cual *organum*, la armonía que viste a los violonchelos. A los **13'00"**, el órgano cambia de registro, a través de la lengüetería, y se incorpora al mundo melódico, forzando a los violines a ascender en altura y, más tarde, a dialogar con los violonchelos.

A los **15'20"**, encontramos, de nuevo, la tragedia, a través del *pizzicato* de cuerdas graves, que sirven para que el viento –incluido el órgano– vuelva a utilizar el semitono tónica-sensible para dar profundidad residual, pues, seguidamente, los violines hacen acopio de lirismo romántico –o «romanticoides»–. El movimiento concluye con retazos trágicos que vuelven a recordarnos al Berlioz «fantástico», pero en un *diminuendo* del órgano hasta el *pianissimo*.

2. Allegro moderato-Presto. Duración aproximada: 7 minutos. Comienzo contundente de la cuerda media, con respuesta inmediata de los timbales. El viento-madera y la cuerda aguda imitan lo antes expuesto y la cuerda grave hace lo mismo con respecto a los timbales. Este motivo inicial va pasando por distintas familias instrumentales. El desarrollo posterior es un intento de concertante superpuesto. Este movimiento es la herencia del *scherzo*.

En **1'30"**, súbitamente, nos encontramos un cambio rítmico, en el que aparece el piano «jugando» con el viento-madera y con la aportación de un triángulo que recuerda el desenfado que portan todos. Se suceden escalas cromáticas transportadas descendentemente por la cuerda. La progresión armónica llega a un punto de variación a partir de uno de los temas del primer movimiento.

En **3'45"**, tras un cromatismo descendente de la cuerda, nos encontramos de nuevo con el tema inicial del segundo movimiento, que re-presenta (*sic*) la cuerda y que repite el viento. Vuelve a aparecer una variación transportada del tema subdividido rítmicamente.

A los **5'20"**, entramos en los dominios del órgano en un registro nuevo; con una aportación melódica que van a recoger las trompas con majestuosidad solemne e iniciando un canon-fuga roto por el descenso cromático del viento-madera y de la cuerda. Pero los violines primeros y violas recuperan el antes oído canon; ya sin solemnidad y sí con mucho lirismo. En el solaz reposo, con el órgano ejerciendo de *tenere*, las cuerdas graves superponen la «sombra» trágica.

3. Maestoso-Allegro. Duración aproximada: 7 minutos. Irrumpe con contundencia el órgano en pleno, pero, ahora, en *Do mayor*. Lengüetería y flautados, en un registro mixto, nos dan pie a reconocer el dominio que de este instrumento tenía Camille Saint-Saëns, gracias a aquellos años de organista en la Iglesia de la Magdalena en París. Dialoga el piano vertiginoso con la cuerda, creando un coral, y arropados por el sostén profundo del órgano. Un *tutti* ceremonial, y en fanfarria, aploma todo el espacio arquitectónico con apoyos de los platos de choque en los inicios de frase –el tema se expone en *divisi*–. Se



trata de una reexposición del *Dies iræ*, en *tempo* lento, del tema del primer movimiento.

En 1'45", encontramos una doble fuga que inician los violonchelos, seguidos por los violas, los violines, los contrabajos y, luego, por trompetas y por trompas. El órgano realiza una progresión armónica que nos devuelve al ambiente pastoril sugerido por el viento-madera, y acompañado por las cuerdas agudas. Corno inglés, clarinete, flauta y fagot se reparten la melodía «campestre». Un puente vuelve a introducirnos en la tragedia beethoveniana concertante con profusa superposición de capas y texturas densas. A los 3'45", se produce una *llamada* del viento-metal, para recuperar el tema inicial que presentó el órgano en este movimiento.

En 4'20", recordamos, de nuevo, al Beethoven de la *Sinfonía Coral* y de la *Quinta*. Tras el «homenaje», regresamos al ambiente pastoril. Una secuencia de corchea y dos semicorcheas –cual galope de caballo– apunta un nuevo concertante, mientras las cuerdas, por debajo, presentan escalas cromáticas oscuras que son rotas por la nueva entrada contundente del órgano, en la coda que acelera y dobla los *tempi* anteriores, para acercarse, en esta ocasión, a Johann Sebastian Bach (1685-1750) e, incluso, al Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) de la *Obertura 1812*, con fanfarrias y timbales incluidos.

Nació **Charles-Camille Saint-Saëns** en París, un 9 de octubre, y, a los once años de edad, ofreció su primer recital de piano, antes de entrar en el conservatorio a estudiar. Realmente, comenzó sus estudios musicales profesionales a los trece años de edad; cuando tenía veinticinco años, fue conocido por Franz Liszt (1811-1886) y por Hector Berlioz (1803-1869). Gracias a Liszt, estrenó en Alemania una de sus óperas: *Samson et Dalila*. Hombre culto donde los hubiera, era amante de la filosofía, de la arqueología, de la pintura y de toda la Historia de la música.

Fue un profesor vocacional. Sus alumnos, le recordaban como gran pedagogo; maestro de la forma musical, instrumentaba con altísima solvencia. Cultivó todos los géneros y, así, se le recuerda hasta por su música incidental.

Sus obras son meticulosas en la orquestación y en el equilibrio, aunque, efectivamente, pueda ser muy tradicional en sus planteamientos estéticos. Él mismo, lleno de honradez, y tras el estreno de su tercera –quinta– sinfonía, cuando le preguntaron sobre la próxima, adujo: “No, **ya he dado todo lo que podía dar**”. Muchos, podrían **aprender de esta capacidad para retirarse a tiempo**, si no pueden aportar nada que sea más bello que el silencio.

En 1871, fundó la Sociedad Nacional de Música y editó las obras completas de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Decía Charles-Camille Saint-Saëns: “Para mí **el arte es la forma. La expresión, la pasión, eso seduce ante todo al aficionado. Para el artista es de otra manera**. El artista que no se siente completamente satisfecho por las líneas elegantes, por los colores armónicos o por una bella serie de acordes, no entiende el arte.”



La más conocida de sus trece óperas es *Samson et Dalila*, *op. 47*. Trata románticamente la historia bíblica. También, compuso música religiosa y profana, contribuyendo a enriquecer el repertorio francés. Sus obras sinfónicas más destacadas, además de la obra expuesta, son *Danza macabra*, *op. 40* (1874), el poema bíblico *Le Déluge*, *op. 45* y *Le Rouet d'Omphale*. También, escribió cinco conciertos para piano, tres conciertos para violín y dos para violonchelo. Fue prolífico en su producción de música de cámara: dos sonatas para violín, dos sonatas para violonchelo, sonatas a dúo, tríos para piano, etc. Pero tal vez su obra más popular, que además había surgido como divertimento para sus amistades en una fiesta privada, sea el *Carnaval de los animales* (1886).

¿Qué podemos contaros sobre el origen del órgano?

El órgano es un instrumento de viento. Accionando los teclados, el aire, contenido en un depósito llamado «secreto», es liberado y sale a presión, para romper su columna de aire contra los biseles de los tubos flautados, o para hacer vibrar las lengüetas de los tubos cónicos (grandes oboes y fagotes).

La palabra “órgano” procede del vocablo *organum*; es la capacidad para producir dos partes «cantadas» de manera simultánea: una *uox principalis* y una *uox organalis*. La primera, procede de la *tenere* del ritual unificado gregoriano, siendo la segunda un añadido posterior (siglos XI- XII) sobre la más antigua (*Vox principalis*). La simultaneidad sonora, sea paralela, con *occursus* o melismática, dio lugar al *organum*. Con la evolución de la polifonía, y con la exuberancia progresiva de las ornamentaciones floridas de los melismas, los cantores medievales, que «sostenían» la *tenere*, se veían obligados a permanecer mucho tiempo sin poder respirar, so pena de perder el «hilo» sonoro. Fueron unos *instrumentos* –o sea herramientas construidas por el ser humano–, capaces de mantener indefinidamente un sonido tenido, los que sustituyeron, poco a poco, a los ejecutantes de partes cantadas de tenor (*tenere*) y de contratenor (*contratenere*): los **órganos positivos** –que se «posaban» sobre el suelo, o en un soporte–, entre otros. Estos instrumentos portátiles permitieron, a los cantores, desarrollar la ornamentación melismática hasta límites asombrosos, pues los cantores de las partes vocales de *duplum* y *triplum* pudieron enriquecer, hasta con microintervalos, las piezas polifónicas más sutiles, y con la seguridad de contar con los *tenere* estables e inamovibles que producían las nuevas herramientas llamadas «órgano». Aunque no lo parezca, en el Arte musical, nos adelantamos doscientos años al antropocentrismo renacentista, pues, ya en el siglo XII, en *Notre-Dame* de París, Albert, Leonin y Perotin demostraron al mundo que **las obras humanas** (órganos) **eran más perfectas que las obras divinas** (voces humanas), ya que la voz era incapaz de mantener la emisión sonora de modo indefinido; cosa que sí podían hacer las herramientas creadas por el ser humano: **antropocentrismo Vs. teocentrismo**. Una revolución desde dentro, pues *Leoninus* y *Perotinus* eran clérigos.

El posterior desarrollo tecnológico fue permitiendo evolucionar, en la versatilidad, al órgano más primitivo y, poco a poco, se le fue dotando de una autonomía interpretativa para conjuntos instrumentales (*Full* y *Broken consorts*). A partir del Renacimiento musical, primero en conjuntos de viento (flautas de pico, bajones) y, después, con instrumentos de cuerda (vihuelas de mano, violas da gamba), el órgano creció en proporciones y en su utilidad, aunque fue requiriendo de mayor servidumbre que le capacitara para insuflar el aire necesario en los «habitáculos»,



también cada vez más grandes, o sea los “secretos”. El *secreto* debía estar «alimentado» por los fuelles que accionaban los servidores del órgano, mientras el «tocador» accionaba las teclas. En un principio, construyeron órganos individuales, en los que el propio tocador, con sus pies, accionaba los fuelles con un balanceo alternativo –puede ser interesante investigar la variedad y cantidad de objetos relacionados con el órgano y sus múltiples nombres–.

En el Museo Arqueológico Nacional puede contemplarse un modelo de órgano portátil; un órgano realejo construido en 1728.

Evidentemente, la incorporación paulatina de tubos, al artilugio, fue haciendo necesaria, también, la incorporación de más teclados, llegándose al teclado inferior que se toca con los pies (*pedalier*), así como a la posibilidad de accionar un teclado y que, simultáneamente, se accione otro más por sí solo. El órgano actual de concierto es un instrumento adosado a un recinto arquitectónico (iglesia, auditorio); es, por tanto, el único instrumento que no se transporta, aun cuando naciera portátil –salvo en el caso excepcional, que mencionamos al final de este artículo, del órgano que toca actualmente Cameron Carpenter–. Su construcción es única, pues debe adaptarse al recinto; podríamos aventurar que no hay dos órganos iguales. Los tubos que se ven, no siendo todos, se llaman “tubos de fachada”; no son más que una pequeña parte del total. Hay órganos con seiscientos tubos, y llegan a medir, algunos, hasta diez metros de altura; los más pequeños miden unos pocos centímetros. Conviven tubos flautados (con bisel de flauta) y de lengüetería (con lengüeta doble de oboes y fagotes). Un órgano, por sí solo, es como una gran orquesta de instrumentos, básicamente, de viento-madera. El organista dispone de una consola para combinar la cantidad, el tamaño y la tipología de los tubos. De ese modo, obtiene distintos registros tímbricos que le permiten disponer de una paleta de colorido amplísima y muy variada. Cuando el organista quiere potenciar la amplitud cromática, acciona la combinación de registros, denominada “pleno”. Puede suponerse que la afinación de un órgano y su limpieza requieren muchísimo tiempo, pues basta con imaginar cómo introducir en un tubo de diez metros de altura una baqueta limpiadora –¿cómo será la baqueta de limpieza?–. Cada órgano es distinto, por lo que el intérprete debe habituarse, antes de un recital, al modelo de órgano del recinto en el que tendrá lugar la audición. El organista y el director de una orquesta son, prácticamente, los instrumentistas que no disponen siempre del mismo instrumento, y menos aún para practicar en sus casas –aunque en este caso, también, se encuentren los percusionistas y algunos pianistas–. El timbre característico del órgano se debe a la ligera disonancia que produce la intervención de tal cantidad de tubos; ésa es, precisamente, la cualidad que llega a conmovir más al oyente, sumada a los largos tiempos de reverberación de los grandes recintos arquitectónicos en que se encuentran habitualmente los órganos inscritos –a excepción de los auditorios, en los que el órgano se inscribe en una acústica controlada de, aproximadamente, unos 2” de tiempo de reverberación–.

¿Podríamos ampliar, aún, la información que os hemos dado? Haciendo un excursus, del siglo XIX al siglo XXI, la actualidad de este instrumento ancestral ha llegado hasta nuestros días. **Cameron Carpenter** toca un órgano denominado *The Internacional Touring Organ*, fabricado por la empresa Marshall & Ogletre, y que es el octavo órgano de la compañía citada, construido en 2014. Es un **órgano digital** con cinco teclados para las manos, a los que se añade el teclado de los pies (*pedalier*). Los que hemos podido oírlo en vivo, hemos visto superadas nuestras previsiones auditivas



y visuales. Sólo ver el medio de transporte, para este instrumento, es un espectáculo, porque ¡es un órgano portátil que se traslada en contenedores de dimensiones industriales! Es la paradoja del «órgano positivo» del siglo XXI. Y, a aquellas personas que quieran profundizar en el conocimiento peculiar del órgano, podemos invitar a que consulten las Actas del Congreso Español de Órgano (*El órgano español*), que antaño editaba el Ministerio de Cultura. Tubos de lengüetería y tubos flautados; tubos de fachada; registros, el «pleno» y mil etcéteras forman un argot muy interesante que, aquí, sólo podemos esbozar levemente. Es un regalo para nuestros sentidos –tacto incluido– oír y *sentir* este instrumento en vivo y arropado por una gran orquesta sinfónica.

Cucho Valcárcel
(2018)