

Introducción*

A finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se va desarrollando una nueva forma de civilización: la de la máquina. Ciertamente, la civilización industrial no nace espontáneamente en el siglo XIX; es el resultado de una lenta evolución cuyos hitos abarcarán un período que se prolongará durante más de 500 años. Pero es sobre todo en el siglo XIX cuando la revolución industrial y sus consecuencias afectan las condiciones de vida de los hombres y transforman profundamente la sociedad. Los avances en las ciencias especulativas y aplicadas, la multiplicación de inventos científicos y mecánicos, así como el auge de la mecanización generan una nueva forma de pensar.

Y surge una pregunta: ¿cómo reaccionan los organeros ante este nuevo contexto? La respuesta se encuentra, en parte, en la propia naturaleza del instrumento. En efecto, el órgano es una máquina cuya compleja construcción exige una organización y unos recursos considerables. En este sentido, la construcción de órganos se define primero como una técnica. Incluso recurriendo principalmente al trabajo manual, la maquinaria no parece poder ser excluida. Además, la organería se presta naturalmente a la división del trabajo. Sin embargo, el órgano es ante todo un instrumento musical. Su objetivo sigue siendo exclusivamente artístico y espiritual; es ante todo un instrumento de música religiosa. De este modo, la construcción de órganos en el siglo XIX encarna el sueño loco de conciliación del arte y la máquina, del arte y la industria. El órgano se convierte en el objeto ideal de esa conjunción de opuestos; los términos *“arte industrial, industria del arte, arte y ciencia industriales, industria superior, artística industria,* que florecen en los años 1850 relacionados con la organería, reflejan ese cambio a un nuevo estado. El taller artesanal se convierte en una fábrica, en una planta industrial donde la calidad de la mano de obra sigue siendo primordial.

Los constructores de órganos del siglo XIX no dudan en unirse al movimiento general de la civilización, adaptando la estética del instrumento a las condiciones del pensamiento contemporáneo y rechazando la antinomia entre el arte y la técnica. La organería en el siglo XIX se dota de recursos más rápidos y más seguros; el control de las nuevas técnicas y materiales engendra principios originales, que constituyen la base de una verdadera estética. El inglés Charles Spackman Barker (1805-1879) se basa en la energía neumática para

* Es una traducción del texto original en francés.

dar a luz “el dispositivo neumático intermedio”; el wurtembergués Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) desarrolla un nuevo tipo de secreto a pistones, la *Kegellade*, que se caracteriza por la alimentación individual de cada tubo; el franco-catalán Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) aplica su inteligencia al invento de Barker, que es para él una forma de eludir la problemática del órgano barroco, convirtiéndolo en el fundamento de su estética sonora, y no duda en volver a definir todos los parámetros del instrumento (circuito de alimentación, secreto, mecánica, tamaño y progresión de los tubos, etc.); el belga-francés Joseph Merklin (1819-1905), se dedica a aplicar la electricidad a la tracción de las notas y juegos, años después de que Charles Spackman Barker y Henry Bryceson (1832-1909) construyeran con éxito los primeros órganos de transmisión eléctrica. La lista de innovaciones como fundamentos de una nueva estética es impresionante. Dicha conciencia y mutación se producen, en parte, en torno a las Exposiciones Nacionales e Universales (Londres 1851, París 1855, Dublín 1865, Viena 1873, Ámsterdam 1883, Amberes 1885, Barcelona 1888, etc.).

La idea de progreso, tan a menudo esgrimida por los organeros, denota la voluntad de no perpetuar los tipos de instrumentos nacidos en otro contexto y ligados al pasado. La construcción de órganos en el siglo XIX pretende mantenerse viva y se niega a limitarse a la tarea de conservación de los instrumentos de los siglos XVII y XVIII, cuyo valor estético parece ya anticuado. La estética sonora de los instrumentos y las oportunidades que brindan a los artistas (consolas ergonómicas, amplios teclados y pedaleros, pedales de combinación, discurso expresivo, composición, etc.) están íntimamente vinculados a la evolución del lenguaje musical. El acercamiento cronológico entre instrumentos “estrella” del siglo XIX y piezas maestras del repertorio da los siguientes resultados:

- 1833: Finalización del gran órgano de la iglesia de San Pablo de Francfort-sur-le-Main por E.-F. Walcker
- 1837: Tres Preludios y Fugas, Opus 37 de Mendelssohn
- 1840: Finalización del gran órgano de la iglesia de San Pedro de San Petersburgo por E.-F. Walcker
- 1841: Finalización del gran órgano de la Basílica de Saint-Denis por A. Cavaillé-Coll
- 1845: Estudio Opus 56 y Apuntes Opus 58 para piano pedalier de Schumann
- 1845: Seis sonatas Opus 65 de Mendelssohn
- 1846: Finalización del gran órgano de la Magdalena de París por A. Cavaillé-Coll
- 1850: Fantasía y Fuga sobre la coral “Ad nos, ad salutarem undam” de Liszt
- 1852: Finalización del gran órgano de San Vicente de Paúl en París por A. Cavaillé-Coll
- 1857: Finalización del gran órgano de la Catedral de Murcia por Merklin-Schütze

La pregunta, por lo tanto, es obvia: ¿son los instrumentos los que provocaron la inspiración de los compositores? o, por el contrario, ¿son las innovaciones introducidas en la construcción de órganos en Europa fruto de la demanda consciente o inconsciente de los músicos?

La dimensión religiosa es también un aspecto muy importante en la vida de las naciones europeas a lo largo del siglo XIX: ocupa un lugar destacado en la historia de los pueblos y las sociedades. La fe se vive en comunidad, en un edificio, la iglesia o el templo. ¿Cuál era la doctrina de la Iglesia en materia de música religiosa? ¿Cuál era el papel del órgano durante la ceremonia religiosa? ¿Qué influencia directa tuvo la liturgia en la construcción de órganos?

Por último, lo que René Rémond llama “movimientos nacionalistas”¹ resulta fundamental en el siglo XIX (Rémond, 1974: 174-177). Dicho concepto político refleja la cohesión entre los miembros de un grupo humano. René Rémond escribe: “Europa es un conjunto de agrupaciones lingüísticas, étnicas, históricas, por lo tanto de naturaleza y origen diferentes, consideradas como naciones... El hecho nacional se presenta como universal y no resulta menos singular que dicho movimiento, que es la afirmación de la particularidad, sea quizás el hecho más universal de la historia”. ¿Cómo puede reflejar o traducir la organería en el siglo XIX el movimiento nacionalista? El órgano ¿es el mismo en Gran Bretaña, Francia, España, Italia, Austria-Hungría, en el seno de la Confederación Germánica,...? ¡Por supuesto que no! El instrumento sigue siendo, como siempre ha sido, el reflejo de una cultura en un lugar determinado. Es y sigue siendo un objeto cultural. Es cierto que la figura de los maestros Aristide Cavaillé-Coll y Eberhard Friedrich Walcker induce a pensar que estamos ante el surgimiento de un tipo de órgano “universal”, de una especie de globalización precoz, que borra todas las peculiaridades locales. Pero no es así. Y nuestro objetivo consiste también en mostrar la diversidad, la pluralidad, los fenómenos de integración y no de asimilación, que se producen gracias a los viajes y las divisiones culturales.

La personalidad del organero vasco Aquilino Amezua (1847-1912) sin duda merece ser estudiada en ese marco de intercambio y a la vez de afirmación cultural. Se trasladó a París con el propósito de aprender las técnicas más novedosas de los grandes organeros del momento; en su peregrinaje, conocerá también otros países como Alemania, Inglaterra, Holanda y Cuba. Alcanzará la cumbre de su arte con el instrumento monumental que presenta en la Exposición Universal de Barcelona en 1888. Debe ser considerado como uno de los constructores de órganos más importantes de su época en España.

Es precisamente en este contexto que acabamos de describir, donde encuentran su lugar los dos estudios que forman el cuerpo de este monográfico dedicado a la figura de Aquilino Amezua. En el primero de ellos, “La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua” de J. Sergio del Campo Olaso, su autor nos ofrece una importante y documentada síntesis

1. RÉMOND, René (1974). *Le XIX^e siècle 1815-1914*. París : Éditions du Seuil.

sobre un tema poco abordado hasta hoy. Este artículo, nos conduce a través de la historia reciente, mostrando las idas y venidas de los organeros en lo referente a este sistema de transmisión. Las complicaciones, hoy completamente olvidadas, que se tuvieron que solventar, nos sumergen de lleno en la problemática situándola además en el contexto histórico de un nuevo y esperanzador desarrollo industrial. La visión internacional del fenómeno de la electricidad aplicada al órgano, nos permite a través de la lectura del texto adentrarnos desde un contexto general y amplio, hacia las particularidades de la obra de Aquilino Amezua como pionero en el establecimiento de lo que serán las primeras aplicaciones de las transmisiones eléctricas en España.

El segundo estudio sobre el órgano Aquilino Amezua de la iglesia de San Esteban de Bera, es fruto de una colaboración entre J. Sergio del Campo Olasso y Berta Moreno, y contribuye a este monográfico con una relevante contribución a la biografía y a la obra de nuestro organero. Constituye, sin duda, una aportación de referencia a la historia del órgano de Bera y una corrección bien documentada de las múltiples imprecisiones que se han ido repitiendo a lo largo de los años sobre la figura de Aquilino Amezua.

Presentamos así mismo brevemente tres artículos en la miscelánea de esta publicación. Los dos primeros en relación directa con la organería y la música para órgano: “La facture d’orgues en France dans la première moitié du XIX^e siècle” de Roland Galtier y “Nicolás Ledesma (1791-1883) y su aportación a la música de órgano del País Vasco en el siglo XIX”, de Iñigo de Peque Leoz. Y el tercero sobre las canciones líricas de Frederic Mompou, “Un legado en continuo crecimiento: las canciones líricas de las ‘Escombraries’ de Frederic Mompou” de Desirée García Gil.

Esteban Landart; Michel Jurine
Editores Literarios

Introduction

A la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, on assiste au développement d'une nouvelle forme de civilisation : celle de la machine. Certes, la civilisation industrielle n'est pas née spontanément au XIX^e siècle, elle est le fruit d'une lente évolution dont les étapes marquantes couvrent une période qui s'étend sur plus de cinq cents ans. Mais c'est surtout au XIX^e siècle que la révolution industrielle et ses corollaires modifient les conditions de vie de l'homme et transforment en profondeur la société. Les progrès des sciences spéculatives et appliquées, la multiplication des inventions d'ordre scientifique et mécanique, l'essor du machinisme engendrent une nouvelle pensée.

La question se pose de savoir comment la facture d'orgues a réagi par rapport à cette nouvelle idéologie. La réponse se trouve, en partie, dans la nature même de l'instrument. En effet, l'orgue est une machine dont la fabrication complexe nécessite une organisation et la mise en œuvre de moyens considérables. En ce sens, la facture d'orgues se définit d'abord comme une technique. Même si elle utilise en priorité le travail manuel, le machinisme ne semble pas devoir en être exclu. De plus, la facture d'orgues se prête tout naturellement à la division du travail. Mais l'orgue est aussi et surtout un instrument de musique. Sa finalité demeure exclusivement artistique et spirituelle ; il est d'abord et avant tout un instrument de musique religieux. Ainsi, la facture d'orgues au XIX^e siècle concrétise le rêve fou de conciliation de l'art et de la machine, de l'art et de l'industrie. L'orgue devient l'objet idéal de cette conjonction des contraires ; les expressions « *art industriel, industrie des arts, art et science industriels, industrie supérieure, artistique industrie* », qui fleurissent à partir des années 1850 pour désigner la facture d'orgues, traduisent ce passage à un nouvel état. L'atelier artisanal se transforme en fabrique, en établissement industriel où la qualité de la main-d'œuvre demeure primordiale.

Les facteurs d'orgues du XIX^e siècle n'hésitent pas à s'associer au mouvement général de la civilisation, ils adaptent l'esthétique de l'instrument aux conditions de la pensée contemporaine et refusent l'antinomie de l'art et de la technique. La facture d'orgues du XIX^e siècle se dote de moyens plus rapides et plus sûrs ; la maîtrise nouvelle des techniques et des matériaux engendre des principes originaux, à la base d'une véritable esthétique. Ici, l'anglais Charles Spackman Barker (1805-1879) emprunte à l'industrie l'énergie pneumatique pour donner naissance à « l'appareil pneumatique

intermédiaire » ; là, le wurtembergeois Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) met au point un nouveau type de sommier à pistons, *la Kegellade*, qui se caractérise par une alimentation individuelle de chaque tuyau ; le franco-catalan Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) saisit par l'intelligence et la pensée l'invention de Barker : c'est pour lui le moyen d'échapper à la problématique de l'orgue baroque, il en fait le fondement de son esthétique sonore et n'hésite pas à redéfinir tous les paramètres de l'instrument (circuit d'alimentation, sommiers, mécanique, tailles et progressions des tuyaux, etc.) ; le badois-belge-français Joseph Merklin (1819-1905), européen avant l'heure, se livre à l'application de l'électricité à la traction des notes et des jeux ; la liste des innovations comme fondements d'une nouvelle esthétique est impressionnante. Cette prise de conscience et cette mutation se sont faites, en partie, autour des Expositions Nationales et Universelles (Londres 1851, Paris 1855, Dublin 1865, Vienne 1873, Amsterdam 1883, Anvers 1885, Barcelona 1888, etc.).

L'idée de progrès, si souvent avancée par les facteurs d'orgues, signifie une volonté de ne pas perpétuer des types d'instruments nés dans un autre contexte et qui se rattachent au passé. La facture d'orgues du XIX^e siècle veut être vivante et refuse de s'assigner pour tâche la conservation des instruments des XVII^e et XVIII^e siècles dont la valeur esthétique semble alors dépassée. L'esthétique sonore des instruments et les possibilités offertes aux interprètes (ergonomie des consoles, étendues des claviers et pédaliers, pédales de combinaisons, récit expressif, composition, etc.) sont intimement liées à l'évolution du langage musical. Un rapprochement chronologique entre instruments « phares » du XIX^e siècle et pièces maîtresses du répertoire donne les résultats suivants :

- 1833 : achèvement du grand orgue de l'église Saint-Paul à Francfort-sur-le-Main par E.-F. Walcker
- 1837 : Trois Préludes et Fugues opus 37 de Mendelssohn
- 1840 : achèvement du grand orgue de l'église Saint-Pierre à Saint-Pétersbourg par E.-F. Walcker
- 1841 : terminaison du grand orgue de la Basilique Saint-Denis par A. Cavaillé-Coll
- 1845 : Etudes opus 56 et Esquisses opus 58 pour piano pédalier de Schumann
- 1845 : Six sonates opus 65 de Mendelssohn
- 1846 : achèvement du grand orgue de la Madeleine à Paris par A. Cavaillé-Coll
- 1850 : Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam » de Liszt
- 1852 : terminaison du grand orgue de Saint-Vincent de Paul à Paris par A. Cavaillé-Coll
- 1857 : terminaison du grand orgue de la Cathédrale de Murcie par Merklin-Schütze

La question qui s'impose alors est de savoir si ce sont les instruments qui ont suscité l'inspiration des compositeurs, ou, au contraire, si les innovations de la facture des orgues en Europe sont le fruit d'une demande consciente ou inconsciente des musiciens.

Le fait religieux est un aspect très important de la vie des nations européennes tout au long du XIX^e siècle : il tient une place de choix dans l'histoire des peuples et des sociétés. La foi se vit en communauté, dans un bâtiment, l'église ou le temple. Quelle était la doctrine des Eglises en matière de musique religieuse ? Quel rôle l'orgue devait-il tenir pendant la célébration du culte ? Quelles ont été les influences directes de la liturgie sur la facture des orgues ?

Enfin, ce que René Rémond nomme le « mouvement des nationalités »¹ devient de plus en plus fondamental au XIX^e siècle. Ce concept politique traduit la cohésion entre les membres d'un groupe humain. René Rémond écrit : « L'Europe juxtapose des groupements linguistiques, ethniques, historiques, donc de nature et d'origine dissemblables qui se conçoivent comme des nations Le fait national apparaît donc comme universel et ce n'est pas sa moindre singularité que ce mouvement, qui est l'affirmation de la particularité, soit peut-être le fait le plus universel de l'histoire ». Comment la facture d'orgues au XIX^e siècle a-t-elle pu refléter, traduire le mouvement des nationalités ? L'orgue est-il le même en Grande-Bretagne, en France, en Espagne, en Italie, en Autriche-Hongrie, au sein de la Confédération Germanique, ... ? Assurément non ! L'instrument demeure, comme il l'a toujours été, le reflet d'une culture en un lieu donné. Il est et reste un objet Culturel. Certes, les figures tutélaires d'Aristide Cavaillé-Coll et d'Eberhard Friedrich Walcker laisseraient penser que nous assistons à l'émergence d'un type d'orgue « universel », comme une mondialisation avant l'heure, gommant tous les particularismes locaux. Il n'en fut rien. Et notre objectif sera aussi de montrer la diversité, la pluralité, les phénomènes d'intégration et non d'assimilation rendus possibles par les voyages et les partages culturels.

La personnalité du facteur basque Aquilino Amezua (1847-1912), mérite certainement d'être étudiée dans ce cadre de partage et en même temps d'affirmation culturelle. Il apprend le métier auprès d'Aristide Cavaillé-Coll et de Jean-Baptiste Stoltz à Paris. Son activité le conduira ensuite en Allemagne, Angleterre, Hollande et Cuba. Il atteindra le sommet de son art avec l'instrument monumental qu'il présente à l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888. Il doit être considéré comme l'un des plus importants facteurs d'orgues de son époque en Espagne.

Deux essais forment le corps de cette monographie consacrée à la figure de Aquilino Amezua. La première, "La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua" de J. Sergio del Campo Olaso, nous propose une synthèse importante et bien documentée sur un sujet peu abordé jusqu'à

1. RÉMOND, René (1974). *Le XIX^e siècle 1815-1914*. Paris : Éditions du Seuil.

présent. Cet article, nous conduit à travers l'histoire récente, montrant les interrogations des facteurs d'orgues sur ce nouveau système de transmission. Les complications, totalement oubliées aujourd'hui, qu'ils ont eu à surmonter, nous immergent entièrement dans le contexte historique d'une industrie nouvelle, qui apparaissait alors pleine d'espoir de développement. La vision internationale du phénomène de l'électricité appliquée à l'orgue, nous permet, à la lecture du texte, d'avoir une vision à la fois large et particulière. Aquilino Amezua sera effectivement le pionnier, en Espagne, pour l'application de l'électricité à la facture des orgues à tuyaux .

La deuxième étude, qui porte sur l'orgue Aquilino Amezua de l'église de San Esteban de Bera, est le fruit d'une collaboration entre J. Sergio del Campo Olaso et Berta Moreno. Outre l'histoire de l'orgue de Bera, cette contribution contient une biographie pertinente du facteur de son œuvre. Sans aucun doute, nous avons ici un apport de référence à l'histoire de l'orgue de Bera et une correction bien documentée de plusieurs inexactitudes qui ont été répétées au fil des ans sur la figure d'Aquilino Amezua.

Nous présentons également brièvement trois articles dans le florilège de cette publication. Les deux premiers en relation directe avec la facture d'orgues et la musique pour orgue: "La facture d'orgues en France dans la première moitié du XIX^e siècle" de Roland Galtier et "Nicolás Ledesma (1791-1883) y su aportación a la música de órgano del País Vasco en el siglo XIX" de Iñigo de Peque Leoz. Le troisième article, écrit par Desirée Garcia Gil, aborde les chants lyriques de Frederic Mompou : "Un legado en continuo crecimiento: las canciones líricas de las 'Escombraries' de Frederic Mompou".

Esteban Landart ; Michel Jurine
Éditeurs Littéraires