

# Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX

(Nicolás Ledesma (1791-1883) and the Organistic  
Production in the XVIII and XIX Centuries)

Peque Leoz, Iñigo de

Univ. de Valladolid. Fac. de Filosofía y Letras. Dpto. de Música.  
Pza. del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid  
inidp@hotmail.es

Recep.: 15.09.2011

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2012), 19; 311-359] Acep.: 05.09.2012

---

*El siguiente trabajo se adentra en el análisis de la producción organística de Nicolás Ledesma (1791-1883), maestro de capilla y organista en la Iglesia de Santiago de Bilbao durante 50 años, tomando como hipótesis la existencia de una continuidad evolutiva desde la obra para tecla de la generación de compositores vascos previos al maestro, hasta sus últimas composiciones para órgano.*

*Palabras Clave: Nicolás Ledesma. Música para órgano. Siglo XIX. País Vasco. Capilla de música.*

*Ondoko lana Nicolás Ledesma (1791-1883), 50 urtez Bilboko Santiago Elizan, kapera maisu eta organojolea izandakoaren organorako produkzioan murgiltzen da, maisu horren aurreko belaunaldiko euskal musikagileen deklarako obratik haren organorako azken konposizioetaraino jarraitasun ebolutiboa dagoelako hipotesian oinarriturik.*

*Giltza-Hitzak: Nicolás Ledesma. Organorako musika. XIX. mendea. Euskal Herria. Musika kapera.*

*Le travail suivant se plonge dans l'analyse de la production d'orgues de Nicolás Ledesma (1791-1883), maître de chapelle et organiste de l'Église de Santiago de Bilbao durant 50 ans, en prenant comme hypothèse l'existence d'une continuité évolutive depuis l'œuvre pour clavier de la génération des compositeurs basques antérieurs au maître, jusqu'à ses dernières compositions pour orgue.*

*Mots-Clés : Nicolás Ledesma. Musique pour orgue. XIXème siècle. Pays Basque. Chapelle de musique.*

## 1. INTRODUCCIÓN

A pesar del camino avanzado en la investigación de la música del siglo XIX español, hay aspectos de la producción musical que todavía distan mucho de estar estudiados, y no ya en profundidad, sino simplemente como una visión general de lo que sucedía en ese ámbito. Es el caso de la música religiosa, repertorio que acusa todavía una importante falta de investigación. Tampoco sería correcto decir que no se encuentran publicaciones acerca de este tema, pero sí lo sería afirmar que su estudio no se ha desarrollado con el mismo calado que en otros ámbitos.

Por otra parte, no existen demasiados trabajos que traten la música para órgano del XIX, y por tanto muchos menos que lo hagan centrándose en el País Vasco. Como publicaciones básicas se pueden tomar las actas de los congresos españoles de órgano. El primero de ellos (Bonet, 1983) estuvo enfocado al órgano barroco ibérico y a su recuperación, ya que fue en estas fechas cuando comenzaron a revalorizarse estos instrumentos, que si hasta ese momento habían sido considerados limitados por su morfología, a partir de su estudio en estas fechas comenzaron a recuperar su valor. En el segundo congreso (Bonet, 1987) los estudios avanzan en el tiempo, encontrando ya artículos que tratan cronologías de los siglos XVIII, XIX e incluso XX. Se tratan temas que resultan interesantes para la finalidad de este trabajo, como la registración del Museo Orgánico de Hilarión Eslava, el órgano clásico español, organeros navarros del siglo XVI al XX o la situación del órgano en Guipúzcoa. Aunque ligeramente fuera de la cronología que abarca este trabajo, existe una tesis doctoral de María Ángeles Alonso Fernández (2002) sobre la generación de organistas del "Motu Proprio"<sup>1</sup>, que aporta información sobre la música que se escribía en los años posteriores a la muerte de Ledesma.

Si se buscan monografías importantes centradas en la región vasca, vemos que el número desciende todavía más. Existe un artículo de Carmen Rodríguez Suso (1983) sobre la organería del siglo XVIII en Vizcaya que resulta de gran valor para conocer los instrumentos existentes antes de la llegada de Ledesma, y en muchos casos los que llegó a conocer. La misma autora realiza un estudio sobre los organistas en el País Vasco en el siglo XVIII (Rodríguez, 1985), a través del cual es posible acercarse a la realidad que un organista de la época vivía. Acerca de los órganos construidos en el País Vasco en el siglo XIX François Clastrier y Oscar Candendo (1994) escribieron un completo artículo a este respecto. Aunque sin duda la obra de más peso sobre la organería vasca sea el libro de Esteban Elizondo (2002), donde estudia los órganos más importantes construidos en el siglo XIX, siendo de gran trascendencia para comprender mejor la estética de la música romántica para órgano y su desarrollo. Otro trabajo interesante para la música vasca del XIX y en concreto la de órgano es la tesis doctoral de Berta Moreno (2005), donde estudia la figura de Felipe Gorriti, mostrando la vida de un maestro de capilla y organista de la segunda mitad del XIX en el País Vasco.

---

1. Documento papal que dio oficialidad a la reforma que la música sacra venía desarrollando desde mediados del siglo XIX en toda Europa.

Existe un artículo de Christiane Heine (1997) que ha sido de gran utilidad para el análisis de las obras y su ubicación cronológica. No trata del órgano, por lo que no ha sido incluido entre las publicaciones que sí lo hacen, pero realiza un análisis de cuatro obras de Ledesma desde una perspectiva pianística y en relación con la forma sonata que se desarrollaba en Europa. También estudia el mismo tema pero en un periodo posterior, trabajando las sonatas para piano de Joaquín Turina (Heine, 2003). Así mismo, aunque se escapa de la cronología que se va a tratar, el libro de Águeda Pedrero (Pedrero, 1997) es sin duda un excelente trabajo para conocer la situación de la sonata en el periodo previo al analizado en este trabajo.

En cuanto a material sonoro, existen grabaciones de varias de las obras que se van a tratar en este trabajo, sobre todo en el caso de la generación previa a Ledesma (VV.AA., 1972, 1992). En lo que respecta al compositor griseleño, solo se ha encontrado la grabación de algún fragmento de su *Stabat Mater* en el disco *Musica Vasconiae* (VV.AA., 1996), donde también se encuentra grabada una sonata de Larrañaga. En lo que a las obras analizadas en este trabajo respecta, no se han encontrado grabaciones.

El interés por esta investigación surge de mi actividad como organista, ya que el estudio tanto del repertorio de Nicolás Ledesma como el de los compositores vascos inmediatamente anteriores a su llegada, me llevó a plantear la existencia de una continuidad entre las innovaciones de los compositores vascos y las incorporadas por Ledesma, influenciado por la escuela aragonesa. Este artículo pretende comprobar dicha evolución en la composición de música para órgano en el País Vasco, a través de la delimitación de los elementos que caracterizan a cada uno de los repertorios. De esta forma se intentará diferenciar a Ledesma de la generación previa pero también encontrar los elementos que sirven de puente entre ambas, pudiendo de esta manera demostrar la continuidad planteada. La confirmación de esta hipótesis abriría las puertas a una nueva línea de investigación, que debería profundizar en el proceso de transformación que la música para tecla de esta época sufrió, completando el vacío que la revisión bibliográfica ha demostrado en este ámbito. Así mismo, se espera que este trabajo sirva como base para plantear un estudio más profundo acerca de la figura de Nicolás Ledesma.

## **2. CONTEXTO HISTÓRICO**

### **2.1. El mundo que Ledesma vivió**

Nicolás Ledesma comenzó a desarrollar su actividad profesional en el año 1807, cuando con sólo dieciséis años consiguió la plaza de organista en la Colegiata de Borja. En ese momento Europa estaba sufriendo un profundo cambio, propiciado por distintos sucesos que alteraron para siempre el rumbo de su historia, y que condujeron a la aparición del periodo que hoy en día se conoce como romanticismo. El desencadenante de una gran parte de las transformaciones que se dieron en el siglo XIX fueron las revoluciones de finales del XVIII.

La revolución más importante fue sin duda la francesa, ya que su influencia se extendió a toda Europa, trayendo consigo la aparición del liberalismo y su lucha contra el antiguo régimen. En muchas ocasiones junto a este liberalismo aparecía asociado el nacionalismo, ya que esta ideología necesitaba del poder de la otra para poder conseguir sus objetivos. Además de todos estos cambios políticos y sociales, en el ámbito económico se estaba gestando la revolución industrial, una serie de innovaciones que terminaron por cambiar desde las relaciones comerciales hasta la constitución de las clases sociales.

En España hay que retroceder hasta la guerra de independencia para comprender la situación del país, ya que marcó profundamente el desarrollo del siglo XIX, plagado de alzamientos y cambios de gobierno y de sistemas políticos. Esto no hizo sino retrasar la evolución del país, azotado por varias crisis y guerras civiles.

Bilbao se inscribe en este contexto, ya que fueron los acontecimientos de este periodo los que determinaron el futuro de la ciudad. El despegue económico y cultural que experimentó la villa no se puede entender sin conocer los hechos que condicionaron la vida de Bilbao durante ese siglo. No hay que olvidar que esta ciudad sufrió en el siglo XIX el azote de varios conflictos bélicos, desde la guerra de independencia, pasando por las zamacoladas y las guerras carlistas. Pero, a pesar de todo, la capital vizcaína fue capaz de ir generando a lo largo de la primera mitad del siglo XIX una potente infraestructura que, pasado el ecuador de la centuria, posibilitó un importante despegue industrial y económico. La aparición de pequeños altos hornos, la mejora de los astilleros, la creación de bancos... consintieron la génesis de una pequeña clase inversora que años después permitió la creación de una industria minera y acerera propia. Si bien fue la industria inglesa la primera que invirtió en el hierro vizcaíno, la acumulación de capital local permitió que al poco tiempo fueran inversores locales los que posibilitaran la industria siderúrgica, haciendo que los beneficios se quedaran en la zona e impulsando de una manera notable la economía de la villa en la segunda mitad del siglo.

En los últimos años del XIX, también los últimos de la vida de Ledesma, Bilbao comenzó a sufrir profundos cambios, transformaciones que empezaron a configurar lo que sería la ciudad del siglo XX. La villa terminó por anexionar las anteiglesias de Abando y Begoña; extendió la actividad siderúrgica y naviera por toda la margen izquierda de la ría y aumentó las infraestructuras ferroviarias. Además, ideológicamente sufrió una evolución increíble. Aunque Ledesma no llegó a vivirlo, el nacionalismo y el socialismo ganaron importancia en detrimento del liberalismo, que quedó como residuo en manos de la oligarquía burguesa. Bilbao terminó por convertirse en una ciudad moderna.

## **2.2. La capilla de música de la iglesia de Santiago de Bilbao**

La de Santiago era sin duda la principal iglesia de Bilbao, poseedora un cabildo más nutrido que el de las demás iglesias de la ciudad e incluso de la provincia. La ausencia de fuentes directas acerca de las actividades musicales

de la capilla de música de Santiago hasta el siglo XVIII hace complicado reconstruir con claridad y precisión la historia de la misma; Rodríguez Suso sitúa la primera referencia documental en el año 1577, que alude a su maestro de capilla Prudencio Navarro (2002: 456). Centrando la atención en el siglo XIX, periodo que atañe a este trabajo, podemos obtener más noticias acerca del funcionamiento de la capilla. En lo que a la financiación de los músicos miembros de la capilla se refiere, Carmen Rodríguez Suso explica que

[...] La financiación de las actividades de la capilla musical se debía por mitades al Ayuntamiento de la villa y a la fábrica de la iglesia matriz de Santiago, lo que siempre ocasionó muchas incomodidades tanto a los músicos como a los pagadores por la falta de sincronización en sus libramientos y por la indefinición de los pagos extraordinarios (Rodríguez, 2002: 457).

Las obligaciones de la capilla en este siglo, aunque no se conocen directamente en su constitución, se pueden deducir de los contratos firmados entre los músicos y el ayuntamiento. La figura del maestro de capilla debía componer unas determinadas obras y dirigir a la capilla en las actuaciones, además de cuidar los instrumentos de que disponía la capilla e instruir a los niños de coro. En concreto

[...] debían actuar en todas las festividades ordinarias del año eclesiástico, y en la octava de Corpus, y además, interpretar un villancico nuevo compuesto para los días en que celebran las cofradías de esta dicha villa las advocaciones de los santos [...] (Rodríguez, 2002: 457).

También tenían que actuar en los entierros en los que “la parte lo requiriese”. Para el Maestro de Capilla, las obligaciones concretas eran componer la música de

[...] dos salmos o misa con instrumentos, alternando un año la misa y otro los salmos; para el día del Corpus, un cuarto<sup>2</sup> (sic), un aria o dúo con instrumentos; para la fiesta de Navidad, un cuarto de vísperas, tres cuartos por la noche, uno en cada Nocturno, todo con instrumentos, como igualmente, una aria o dúo con instrumentos [...]; y a más, estará obligado a componer obras extraordinarias que se pueden ofrecer, como en aclamaciones a reyes, etc. [...] (Rodríguez, 2002: 457).

Durante toda su historia conocida, la capilla de música de Santiago tuvo empleados a personajes que llegaron a ocupar más tarde puestos relevantes en capillas de nobles, reyes o catedrales importantes, como es el caso de Oxinaga. Fue a finales del XVIII cuando la agrupación vivió uno de sus momentos de mayor esplendor, afirmación tal vez condicionada por la falta de documentación sobre periodos anteriores, a través de figuras como la de Domingo Fernández Carrillo, Manuel de Gamarra o Joaquín Oxinaga, siendo todos ellos músicos que comenzaron su carrera en la villa vizcaína y que ocuparon más tarde puestos de importancia en otros centros de la península.

---

2. Cuarteto.

Pero la potencia de la capilla comenzó a decaer en la primera mitad del XIX, siendo maestros Estorqui desde 1791 y Ledesma desde 1832. Durante este medio siglo la formación sufrió una disminución en la cantidad de efectivos con los que contaba, debido a las crisis económicas surgidas tras la guerra de independencia, las guerras carlistas, y la dura desamortización sufrida por la iglesia. Esto hizo que las capacidades interpretativas de la capilla disminuyesen en número, aunque no en calidad, ya que por ejemplo las composiciones de Ledesma muestran un nivel elevado (no hay más que observar la popularidad que su *Stabat Mater* alcanzó). Para hacerse una idea de la crisis que el conjunto sufrió, basta citar que en numerosas ocasiones se tuvo que recurrir a aficionados para poder cumplir dignamente con los deberes de la institución, y que en el caso de los profesionales, su sueldo era tan escaso y se cobraba con tantas dificultades que muchos de ellos tenían que buscar empleos alternativos para poder subsistir.

A pesar de este periodo de decadencia, hasta la década de los 60 del siglo XIX, periodo en el que comenzaron a aparecer las primeras escuelas de música en Bilbao (Nagore, 2001: 127-138), la capilla de música de Santiago jugó un papel importante como centro de educación musical para los jóvenes de la villa. Los ingresos que la capilla aportaba a los músicos seguían sin ser demasiado elevados pasada la primera mitad de siglo, y los profesores de la capilla tuvieron que buscar otras fuentes de ingresos dando clases fuera de la actividad de la iglesia o, en muchos casos, dando clases subvencionadas por el ayuntamiento a los niños acogidos en el asilo. En el caso concreto de Ledesma, es sabido que los primeros años de su magisterio se vio obligado a dar clases de solfeo y piano a clientela particular, entre la que había personalidades de la aristocracia bilbaína, además de ocupar la plaza de segundo clarinete en el teatro. A través de su labor de maestro de capilla formó a personalidades importantes de la música como Cleto Zavala o Valentín Zubiaurre, convirtiéndose de esta forma Ledesma en un elemento importante dentro de la evolución musical del País Vasco y España.

Entrada la segunda mitad del siglo XIX, la capilla musical no tenía la gloria de años atrás, pero seguía manteniendo un nivel alto. Según Rodríguez Suso

En su época final la capilla reunía, junto al Maestro de Capilla y organista (unidos ambos cargos en la persona de Ledesma), cinco tiples vestidos por el ayuntamiento y gratificados por Ledesma, y varios instrumentistas y cantores pagados por el concejo: tenor, contralto y bajo, violín primero, violín segundo, viola, contrabajo, bajonista y dos trompas clarineros” (Rodríguez, 2002: 466).

Pero como se puede observar en el libro de María Nagore (2001: 127-138), en la segunda mitad del XIX comenzaron a proliferar en Bilbao sociedades profanas que empezaron a asumir responsabilidades didácticas, con lo que la aparición de la Academia Municipal de música y distintas asociaciones musicales, unidas a la cada vez mayor precariedad de la capilla, terminaron provocando su supresión en el año 1878. El puesto de organista se mantuvo pero solo hasta el 1882, año en el que el arreglo parroquial con la villa determinó que los organistas pasaban a depender de la junta de fábrica de cada iglesia.

Se terminó así con la historia oficial de la capilla de música de Santiago, pero no con la tradición coral en las iglesias de Bilbao. En las parroquias se mantuvo el cargo de organista, que normalmente organizaba un coro aficionado para las funciones sacras más importantes llamado “capilla” en recuerdo de la de Santiago, pero que nada tenía que ver con esta ni en organización ni en funcionamiento. En varias de las iglesias de la ciudad se organizaron conjuntos de este tipo, manteniendo viva la música en los templos. Si bien durante el siglo XX esta tradición se perdió, a finales de esta centuria en la ya catedral de Santiago se recuperó la tradición de estas capillas no oficiales, dejando a las claras que la tradición coral en el ámbito sacro no estaba perdido del todo. Sin seguir los estatutos de la capilla durante el magisterio de Ledesma y bajo la dirección de Oscar González Gasquet, se revivió la capilla de música, con la participación de músicos aficionados al canto coral. Su objetivo no era otro que acompañar y solemnizar los actos religiosos, tratando de hacerlo con la mayor calidad posible.

### 2.2.1. El órgano de la iglesia de Santiago

Uno de los testimonios gracias a los cuales es posible realizar una mediana reconstrucción de la vida musical de la capilla de música de Santiago es el de los órganos. En Vizcaya no se conserva ninguno anterior al siglo XVII, pero a partir del 1700 se tiene constancia de una gran cantidad de movimientos en torno a la organería, desde nuevas construcciones a modificaciones. Hasta finales del XVIII en la zona vizcaína se mantuvo el estilo de los órganos ibéricos, sobre todo en lo que a registración y construcción se refiere, con juegos brillantes y potentes, acordes a la música que para ellos se escribía tradicionalmente. Pero en las primeras décadas del siglo XIX comenzó a darse un cambio, y los registros empezaron a igualarse, siempre manteniendo timbres diferentes, pero con una mayor facilidad de empaste entre ellos. Este cambio en el concepto del órgano supuso la transición a lo que se conoce como “órgano sinfónico”. Hasta este momento, el tipo de construcción organística predominante era el del órgano ibérico, caracterizado por la octava corta<sup>3</sup>, la lengüetería o trompetería horizontal<sup>4</sup> y la ausencia de pedalero (a pesar de que algunos órganos contaban con contras<sup>5</sup>). Pero las nuevas corrientes procedentes de Europa, y sobre todo de Francia, hicieron cambiar a los organeros la forma de construir los órganos. La nueva sonoridad venida del continente abogaba por un mayor

---

3. El teclado de un órgano ibérico se caracteriza por tener en la octava más grave del instrumento menos notas que en un teclado de órgano convencional. Se suprimen las teclas Do<sup>♯</sup>, Re<sup>♯</sup>, Re y Mi, saltando la escala del Fa al Do. Las teclas correspondientes a Fa<sup>♯</sup> y Sol<sup>♯</sup> van a pasar a sonar como Re y Mi respectivamente. Esta característica comenzó a abandonarse en la construcción a finales del barroco, ya que la razón de ser de esta estructura del teclado se encontraba en la escritura modal de las obras, que no contemplaba utilizar las notas alteradas omitidas en el bajo de una pieza. Con la llegada del nuevo lenguaje tonal, se tuvo que ampliar la longitud de la octava.

4. Al contrario que en el resto de Europa, en la península ibérica los tubos de los registros de lengüetería se colocaban en horizontal y fuera de la caja del órgano, quedando suspendidos sobre la cabeza del organista. Esto producía una sonoridad intensa y peculiar.

5. Notas graves para refuerzo de cadencias y finales de piezas, accionadas con los pies del organista.

empaste de los registros, asemejándose más a una orquesta en la forma de ensamblarse los timbres.

Si hasta este momento en España se apostaba por unos juegos vivos y brillantes, capaces de atender a las necesidades melódicas de tientos y piezas similares, esta nueva concepción del órgano fue totalmente opuesta. La registración de un órgano ibérico solía constar de un principal y una flauta de 8<sup>6</sup>, otro principal u octava y una flauta de 4', otro juego principal de 2', y a partir de ahí juegos compuestos, de relleno armónico y de lengüetería. Esta distribución podía variar en cantidad dependiendo del tamaño del órgano y del número de teclados, pero esta idea de juegos independientes se mantenía. La concepción sinfónica de la registración entendía de otra forma la composición del instrumento. Esta nueva organería trataba la estructuración del sonido del órgano como una pirámide. Los juegos de 8' y 16' conformaban la base sobre la que se construía la sonoridad, como si se tratara de la sección de cuerdas de una orquesta. Por esta razón, una de las innovaciones de la organería romántica fue el aumento del número de registros de 8' y de 16', apareciendo juegos como el "montre" (principal de 8'), "viole de gambe" (viola de gamba), "salicional", "voix celeste" (voz celeste) etc.

Una vez conseguida esta base sonora, se podía aumentar la fuerza del sonido añadiendo juegos de 4', pero al tener que construir una pirámide sonora, el número de registros era inferior que el de 8'. A partir de este segundo nivel, los juegos de 2' se volvieron bastante poco comunes, salvo en órganos de grandes dimensiones, ya que su sonoridad desequilibraba la pirámide. Los juegos compuestos como el lleno siguieron usándose, pero con menos brillantez y potencia que en la organería anterior. En cuanto a los registros de lengüetas se suavizó su sonoridad, ya que entre otras reformas se introdujeron en la caja del órgano. Muchas veces se colocaban en la "caja expresiva", invento probablemente traído de Inglaterra que permitía al organista, a través de un pedal móvil, abrir o cerrar las puertas de dicha caja para poder controlar la cantidad de sonido. Al introducir lengüetas como el "oboe" o la "voz humana" en estas cajas, las posibilidades sonoras y expresivas aumentaron considerablemente. Además de estas innovaciones sonoras, la organería sinfónica introdujo en la península adelantos técnicos como el pedalero, los enganches entre teclados y algunos años más tarde el mecanismo neumático<sup>7</sup>.

Al tratar de determinar cómo era el órgano que la iglesia de Santiago poseía en tiempos de Ledesma, puede afirmarse que no se conoce con exactitud la composición del mismo. No obstante, a través de lo expuesto más arriba, y completándolo con las informaciones que nos da tanto Rodríguez Suso (2002, 2010) como la música escrita por Ledesma, pueden obtenerse conclusiones que, si bien no reconstruyen el órgano, sí que ayudarán a comprender la

---

6. Los pies (') de un registro indican la altura de sus tubos, y por lo tanto la octava en la que están sonando. Un registro de 8' suena en la misma tesitura que un piano, por lo que el de 4' una octava más aguda, el de 16' una octava más grave, y así sucesivamente.

7. Para una mayor información sobre la organería consultar Elizondo (2002), De la Lama (1985), Clastrier (1994)

naturaleza del instrumento y las posibilidades con las que tanto el compositor como el organista contaban<sup>8</sup>. Ahora bien, sería necesario realizar una investigación en profundidad para determinar la estructura concreta del instrumento.

Rodríguez (2002) enumera los distintos cambios que fueron sucediendo en lo que a traslado, mejora y creación de nuevos órganos se refiere, pero no concreta de qué tipo de instrumentos está hablando. Se sabe que el órgano previo al que conoció Ledesma “[...] fue recibido por el organista del convento franciscano de Aránzazu, Francisco de Beldarrain, en 1711 [en Santiago]. Después de varias reformas y reparaciones, este órgano de Santiago fue rehecho por Diego Amezua, aprovechando probablemente también parte de la tubería, pero renovándolo por completo. (Rodríguez, 2002: 456).” La poca música para órgano que de la iglesia de Santiago (y el País Vasco en general) conocemos hasta el momento, previa al magisterio de Ledesma, no muestra escritura para pedal, lo que lleva a pensar que se seguía manteniendo la composición de teclado solo, contando únicamente, en el caso de que las tuviera, con contras.

Ya en época de Ledesma se observa que su escritura para órgano, tanto la solística como la que servía de acompañamiento para el coro, tampoco presenta parte para el pedal; sin duda Ledesma no escribía pensando en una ejecución con pedaliar. De nuevo Rodríguez Suso nos explica cómo “A principios del siglo XIX se decidió montar uno nuevo [órgano] con los restos aprovechables del de Santiago [...] y del de San Antonio Abad, comprometiéndose a ello Diego de Amezua. Pero en realidad, lo que se hizo fue traer el del convento de los mercedarios de Burceña<sup>9</sup>, clausurado por los franceses” (Rodríguez, 2002: 457). Es muy probable que este órgano tampoco tuviese pedaleiro, contando a lo sumo con contras, como venía siendo común por esta época. Su sonoridad sería similar a la del anterior órgano de la iglesia de Santiago, tal vez mejor por ser de más reciente construcción.

Una vez conocidas las características de la capilla que Ledesma dirigía y una mínima pero útil descripción del instrumento donde trabajaba, es posible llevar a cabo un análisis de la música que escribió y tratar de dilucidar las novedades que aportó a la música organística que en la época se escribía en el País Vasco.

### 3. NICOLÁS LEDESMA

Como se ha venido diciendo a lo largo de todo el artículo, apenas sí hay escritos que hablen acerca de la vida de Ledesma, y en la mayoría de los casos no son sino repeticiones del mismo, utilizando como fuente el artículo que Esperanza y Sola escribió en la revista *La ilustración Española y Americana*. Uno de los más interesantes, por mezclar este escrito con referencias a fuentes

---

8. Las conclusiones que de este breve estudio se extraigan son extrapolables a los órganos de todo el País Vasco, ya que su construcción era similar, por lo que sirven como explicación general para la organería del periodo que se está tratando.

9. Convento situado en Baracaldo, pueblo cercano a Bilbao.

directas, es el realizado por Joaquín Julio Flores Peña en la página web de La Ciesma (<http://www.laciesma.com/ledesma.html>), el cual va a servir de base para realizar un acercamiento a la figura del compositor griseleño. Esta biografía contiene datos que necesitarían de una comprobación directa de las fuentes. Como la finalidad de este estudio no es la de una reconstrucción biográfica, estos datos se van a tomar como referencia, a fin de que sirvan de aproximación provisional a la figura del compositor.

Como señala Flores, se conoce de Ledesma su fecha de bautismo, el 9 de julio de 1791. Se sabe de sus padres que eran humildes campesinos, y que vistas las aptitudes de su hijo para la música intentaron que ingresara como “seise” o niño de coro. Fue aceptado en la capilla catedralicia de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona, donde aprendió solfeo, órgano y armonía de manos de Francisco Javier Gibert y José Ángel Martinduque o “Martinchique”. Nicolás Ledesma perfeccionó su formación en Zaragoza, bajo las órdenes de Ramón Ferreñac, organista de Nuestra Señora del Pilar, con quien profundizó en las enseñanzas de órgano y composición, además de trabajar la improvisación, ejercicio que años más tarde le reportaría una gran fama. En los primeros años del siglo XIX pasó a la Seo para estudiar con Francisco Javier García Fajer “El españolito”, pero éste murió en 1809 en uno de los duros asedios que la ciudad sufrió durante la guerra de independencia. Como iremos viendo, Ledesma sufrió a lo largo de su vida momentos duros a causa de los conflictos bélicos, quedando sitiado tanto en Zaragoza en la guerra contra los franceses como en Bilbao durante las guerras carlistas.

De cualquier forma, el joven compositor fue demostrando cada vez de forma más clara su gran talento para la interpretación y la composición. De hecho, a los 16 años consiguió la plaza de maestro de capilla de la Colegiata de Borja, un puesto muy importante para su temprana edad. En realidad su oposición iba dirigida a la Colegiata de Santa María de Calatayud, pero al no conseguirla, su maestro por aquel entonces (Martinchique) le recomendó que probase también en Borja, consiguiendo finalmente el puesto en el año 1808. De nuevo le tocó a Ledesma vivir los desastres de la guerra, ya que Borja se encontraba en las cercanías de Zaragoza y en el camino a la ciudad maña desde Pamplona, lo que ocasionó que las tropas francesas pasaran en varias ocasiones por esta localidad. En el año 1809 el joven organista se trasladó a Santa María de Tafalla, que desde 1808 estaba ocupada por los franceses. En 1814 trató de acceder al magisterio de la capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, sin obtener la plaza deseada. Es interesante comprobar cómo en esta época, desde Inglaterra había interés por obtener los servicios del músico. Se sabe que

[...] Camilo Villabaso<sup>10</sup>, otro de los biógrafos de Ledesma, asegura que el maestro en la época en que Tafalla estaba ocupada “desechó las reiteradas ofertas que le hizo un aristócrata inglés de marchar con él a Inglaterra en busca de un porvenir más halagüeño y más seguro del que podía esperar en su patria, [...] y a las que hubiera preferido el impetuoso aragonés tomar un fusil para combatir al lado de las fuerzas británicas contra el injusto y odioso morador del patrio suelo (Flores, on-line)

---

10. Secretario del Alcalde de Bilbao en la década de 1870, además de escritor y periodista.

Aunque se planteó recibir las órdenes sagradas, finalmente se casó el 2 de Marzo de 1816 con Antonia Ancioa Murillo. De este matrimonio surgirá una saga que años más tarde dio al mundo a Jesús Guridi, uno de los más importantes compositores vascos.

Alrededor del 1820, comenzaron a producirse en España las primeras luchas entre absolutistas y liberales. Ledesma sufrió los dos sitios que los carlistas organizaron en torno a Bilbao, bastión liberal en la provincia vizcaína, pero anteriormente ya había sufrido el conflicto entre los dos bandos. Flores cita a Esperanza y Sola, el cual explica que siendo el compositor maestro de capilla de Santa María de Tafalla, durante una procesión de cuaresma, tuvo que huir de la misma por recibir el aviso de que unos jóvenes conservadores lo estaban esperando para agredirle. En opinión de su biógrafo, el problema no es solo que tuviese una ideología liberal, si no que poseía un fuerte carácter y unas profundas convicciones, lo que le llevó a tener varios de estos conflictos a lo largo de su vida. Esta persecución, según explica Flores, fue uno de los hechos que hicieron que Ledesma buscara otro destino profesional, lo que le hizo opositar primero en Santo Domingo de la Calzada, recomendado por su maestro José Ángel Martinduque "Martinchique", y en 1830 hizo lo mismo en Bilbao, donde consiguió el puesto de organista en la Basílica de Santiago. Parece ser que hubo bastantes intrigas entorno a su nombramiento, pero se despejaron cuando dos años más tarde sustituyó a Estorqui, el antiguo maestro de capilla.

Tanto a raíz de las desamortizaciones, que limitaron su paga, como por el estallido de la primera guerra carlista y los distintos sitios que sufrió la ciudad, a Ledesma le tocó vivir unos años duros en Bilbao; Benito Pérez Galdós cita al músico en su episodio *Luchana*, donde aparece acompañando a dos de las protagonistas. Su sueldo como maestro de capilla y organista era tan exiguo que se vio obligado a ejercer el papel de segundo clarinetista en la orquesta del teatro. Durante su magisterio formó a personalidades de la música vasca, como pueden ser José Aranguren de Añívarro, Aureliano Valle Tellaheche o Cleto Zabala Arambarri. Su fama fue creciendo, recibiendo elogios y felicitaciones de famosos pianistas y críticos extranjeros como Gottschalk o Planté. Fue también presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao y socio fundador del coro La Armonía.

En 1855 viajó a Navarra para probar un órgano de reciente construcción, y aprovechó para visitar a su familia en Pamplona. Convenció a su yerno Luis Bidaola de que fuese a Bilbao con él, y al final lo terminó sustituyendo en el año 1857 como organista de la Iglesia de Santiago. En 1863 se jubiló finalmente de todos sus cargos de la Basílica de Santiago. Dos años después falleció su esposa, tras 50 años de matrimonio. Pero su situación económica empeoró, al haber invertido dinero en una casa de comercio que quebró, por lo que en el año 1870 solicita reincorporarse al ejercicio como maestro de capilla. En el año 1872 el ayuntamiento de la villa le organizó un homenaje, en el que se interpretaron varias de sus composiciones. En 1873 tuvo lugar un nuevo sitio de Bilbao por parte de los carlistas. Ledesma, a pesar de su avanzada edad, no cayó en el pesimismo, y durante la batalla siguió cumpliendo

con sus tareas musicales. Después de la guerra, el maestro de capilla siguió recibiendo elogios: Eslava lo menciona como uno de los mejores autores de su época, y la Academia de Bellas Artes de San Fernando lo nombró académico correspondiente en Bilbao. En 1881 abandonó el ejercicio en la Iglesia de Santiago cediendo el testigo a su alumno Aureliano Valle. Ledesma murió el 4 de enero de 1883, habiendo dejado tras de sí un legado que sería recordado largo tiempo, tanto por sus contemporáneos como por las generaciones siguientes.

Son muchas las referencias en las que se habla de Nicolás Ledesma después de su desaparición. En bastantes ocasiones son sus propios alumnos los que realizaron actos y publicaron en revistas para recordar a su maestro e intentar que no cayese en el olvido. María Nagore en su artículo referente a Ledesma (Nagore, 2002: 841) cita las memorias de la Sociedad Coral de Bilbao, donde se explica cómo Cleto Zavala, antiguo pupilo de Ledesma, trató de recordar y ensalzar a su maestro.

Nuestro queridísimo director [Zavala], queriendo honrar la memoria de su esclarecido maestro, el inmortal Ledesma, mostró empeño decidido en dar a conocer al aristocrático público del Gran Casino las estrofas sentidas y llenas de unción bíblica del *Stabat Mater*, joya imperecedera de la música religiosa, y la Lamentación de Miércoles Santo, modelo de severidad y grandeza” (Nagore, 2002: 841).

Los reconocimientos no se limitan al ámbito cercano al compositor, ya que prestigiosos músicos utilizaron en diversas ocasiones al famoso maestro de capilla como ejemplo sobre el que comparar prácticas musicales años después. Se pueden encontrar varios de estos ejemplos en la *Revista Musical*, prestigiosa publicación bilbaína, en la que escribían importantes personalidades de finales del siglo XIX y principios del XX.

En el año 1911 Ignacio Zubialde informó acerca de la ejecución del *Stabat Mater* de Ledesma. A pesar de afirmar que “Bilbao ha sido una de las poblaciones más castigadas por la peste orfeónica”, (1911: 12), el autor del artículo dedicó unas palabras a la interpretación que del *Stabat Mater* hizo el Orfeón Euskaria en el año 1910 en la Sala de la Filarmónica

Dos solas obras componían el programa: el “*Stabat Mater*” de don Nicolás Ledesma y “*Las Siete Palabras*” de Dubois. La obra del insigne organista de nuestra iglesia de Santiago es aquí la más popular de cuantas se han visto en pentagrama. En dos iglesias se canta desde que fue compuesto, el día de Viernes Santo, y todavía acude la gente a escucharla con fruición en los conciertos. Se explica este favor popular por la abundancia melódica y el sentimiento que exhala, pero sentimiento vigoroso y firme, sin gimoteos femeniles. Aunque pertenece a la mala época de la música religiosa española y varias de sus estrofas acusan un fuerte italianismo, contiene otras a propósito de las cuales puede pronunciarse sin temor alguno la palabra inspiración, habiendo algunas como la final, con su fuga majestuosa y su coda seráfica que son dignas de un gran maestro” (1911: 12).

A pesar de ubicar a Ledesma dentro de “la mala época de la música española”, Zubialde reconoce el mérito de Ledesma al escribir sus obras, e incluso admite el valor de algunas de las partes del *Stabat Mater* en un periodo en el

que la reforma de la música sacra estaba totalmente vigente. Este concierto tuvo lugar veintisiete años después de la muerte del compositor, por lo que se puede ver que, si bien la difusión del resto de su repertorio no se produjo con la misma fuerza, si que su célebre obra sirvió para mantener viva su figura. Algo parecido ocurre cuando en la *Revista Musical* se hace referencia a la muerte de Cleto Zabala en 1912, discípulo de Ledesma, al que se hace referencia en la esquila "Cleto Zabala fue discípulo de don Nicolás Ledesma y pronto se distinguió de entre el grupo de jóvenes que acudía de todo el país vascongado a recibir los consejos de aquel insigne maestro" (1912: 10).

De nuevo elogios favorables hacia la figura del maestro de capilla. Pero una de las referencias más interesantes para este trabajo, por estar relacionada con la actividad organística de Ledesma, es la que hizo en esta misma revista Nemesio Otaño en un artículo acerca de "El resurgimiento del género orgánico en España" (1913: 8-12). Otaño jugó un papel muy importante en la reforma de la música sacra en España, por lo que su opinión acerca de Ledesma no es nada desdeñable. Comienza el artículo haciendo una breve recapitulación de la historia del órgano y los organistas en España, hasta alcanzar el siglo XIX. Llegado este punto, Otaño comienza a hablar de decadencia, situación lamentable, usando todo tipo de calificativos despectivos en torno a esta generación de organistas. En sus propias palabras

[...] era frecuente servir en el órgano toda la vida, tocando siempre de memoria, de fantasía, al azar, sin estudio ni preparación, ocurrencias exentas de sentido y de lógica y reminiscencias del peor gusto. Hablo, claro es, de la generalidad, sin querer excluir raras y honrosas excepciones que entonces había (1913: 10).

Y es que, no todos los organistas de la época se adecuaban a la descripción hecha por el músico jesuita. Ahora bien, a pesar de que podían ejercer su profesión como ejecutantes de una manera aceptable para el autor, Otaño cree que no ocurría lo mismo con sus obras, por muy buenos organistas que fueran:

Había, sí, organistas de fama, pero las obras que nos han dejado los Arriola, Eslava, Ledesma, Ubeda, Gorriti, Santesteban, Iñiguez (no mento, por delicadeza, más que unos cuantos nombres muy celebrados), le hacen a uno caer en graves dudas sobre el verdadero valor de aquellos buenos artistas (1913: 11).

Hay que recordar que Otaño fue un ardoroso defensor de la reforma de la música sacra, por lo que se entiende la dura crítica que hace de la música escrita por los compositores citados; llega incluso a incluir en el saco de los malos compositores a Eslava, que fue uno de los que inició la reforma. Y aún así, los reformistas no fueron los únicos que discreparon acerca del talento musical de Ledesma. Pedro de Múgica, famoso filólogo, compositor y crítico musical, hace alguna referencia a su musicalidad. En uno de sus artículos en la *Revista Musical*, al hablar de la dirección de Schumann de la Pasión de San Mateo y San Juan dice en Berlín que "Schumann es algo así como Nicolás Ledesma, un poco metrónomo" (1909: 21). O, al dar noticia de un recital, de nuevo en Berlín, en el que coincidió con la cantante Schoen-René, explica como en una ocasión anterior quedó disgustada con ella, ya que "Lo malo fue

que se quedó con una composición de Ledesma que deseaba hacer interpretar en concierto” (1911: 15). Queda claramente demostrado que el maestro de capilla no fue un intérprete ni compositor del agrado de Música, pero a la vez nos muestra cómo su figura fue conocida en Europa.

No cabe duda de que Nicolás Ledesma fue una figura musical de renombre. Para bien o para mal, aparece citado por grandes personalidades de su época y posteriores, lo cual atestigua su importancia como músico. En la mayoría de los casos se reconoce su destreza como intérprete, pero se le ubica dentro de la “mala época de la música española”, en la que los organistas y los compositores para órgano se alejaron del camino considerado correcto por los reformistas. Hay que tener en cuenta que, todas estas personalidades, escribían acerca de compositores anteriores en base a lo que en el momento se decía, muchas veces sin conocer las obras. En cualquier caso, que el nombre de Ledesma aparezca mencionado tantas veces por personalidades de esta talla, es una muestra de la fama que alcanzó, si bien fue denostado años después cómo la mayoría de la música del siglo XIX español.

A través del análisis de su música y de la de los compositores anteriores, se va a tratar de demostrar que Ledesma no fue sino heredero de una tradición que venía desarrollándose desde la segunda mitad del XVIII en el País Vasco y otras partes de España, introduciendo en ella elementos propios y otros provenientes de Europa. Seguramente su música no sea aceptable desde la óptica de la corriente reformista, pero no por ello se debe de obviar su producción musical, ya que, los documentos citados más arriba atestiguan su reconocimiento por parte de otros músicos contemporáneos y posteriores.

#### **4. ANÁLISIS**

Uno de los primeros problemas que surgió a la hora de llevar a cabo este estudio fue la falta de ediciones de obras no ya solo para órgano, si no para tecla en general, de compositores ubicados dentro del periodo y la zona geográfica que atañe al trabajo. Tras completar la búsqueda, se determinó que el citado libro del Padre Donostia (1953) y en concreto varias de las partituras que en él se incluían serían las utilizadas como muestra de la generación compositiva anterior a Ledesma. Según explica el autor, la recopilación de estas composiciones se llevó a cabo escogiendo las mejores obras entre unos legajos de partituras que llegaron a sus manos. Estos legajos pertenecían a organistas que desarrollaron su actividad en los primeros años del siglo XIX en el País Vasco, por lo que su utilidad es doble. Por un lado sirven para conocer cuál era el gusto musical del momento. Por otra parte, el Padre Donostia cita como fecha de recopilación de uno de los cartapacios que componen el conjunto de las obras el año 1818, ya que así aparece escrito en la cubierta del mismo. Gracias a este apunte es posible deducir que las composiciones contenidas en esta publicación no pudieron haber sido escritas más tarde de la segunda década del siglo XIX, y por tanto suponen un corpus excepcional para poder constatar la hipótesis del trabajo. También se encuentran editadas obras de compositores de este periodo en la región aragonesa y catalana

como Mariano Cosuenda (Gonzalo, 1998), Julián Prieto (Baciero, 1983), Josep Gallés (Johnsson, 1995) o Carles Baguer (Ester-Sala, 1984), pero se trata de ediciones críticas, centradas en la transcripción, y sus notas no aportan información relevante.

En lo que a los autores respecta, la cronología es bastante amplia. Aunque de algunos de los compositores solo se conoce o la fecha de nacimiento o la de defunción, se construyeron tres grupos o generaciones en los que se trató de enmarcar a cada uno de ellos. En el primero de los bloques encontramos a Joaquín de Oxinaga (1719-1789) y a Manuel de Gamarra (1723-1791). Pertenecen a una escuela organística que todavía poseía muchos elementos de la escritura barroca, pero en sus obras ya se empiezan a adivinar elementos de la escritura clásica, en ocasiones de forma muy clara. En un segundo grupo se colocó a los compositores nacidos alrededor del 1750. Esta generación alcanzó su madurez alrededor de la década de 1800, y por tanto se puede considerar coetánea a Ferreñac (1763-1832), maestro de Nicolás Ledesma. Dentro de este grupo se ubican músicos como el padre José de Larrañaga (?-1806), fray Manuel de Sostoa (1749-1806), fray Fernando Egiguren (1743-?), o Juan Andrés de Lonbide (1745-?). Su escritura se ubica ya dentro de un estilo posterior y más evolucionado que el de Oxinaga. Las sonatas de éstos presentan influencia de clavecinistas como Scarlatti, Soler o Seixas, pero se observa en ellos que su lenguaje era más avanzado. En las obras de Larrañaga o de Sostoa, como se explicará más adelante, se da un tratamiento de la tonalidad y del material temático que varía del aparecido en la generación anterior, encontrando sobre todo una mayor elaboración de estos parámetros. En el último bloque solo se enmarcó a un compositor, José Bautista Antonio de Bidaurre (1780-?), nacido once años antes que Ledesma. En la recopilación hecha por el Padre Donostia solo aparece una sonata suya, pero sirve para constatar que supuso una evolución respecto a la generación anterior. La longitud de la pieza es mayor que en los anteriores casos, ya que la elaboración temática y armónica ha aumentado. La forma sonata que con anterioridad se respetaba tan férreamente empieza a difuminarse y a liberar la creatividad del compositor, siempre respetando los parámetros básicos. Pero todas estas obras van a tener una característica común, y es que están formadas por un solo movimiento. De todas formas, estas obras serán analizadas con mayor detalle más adelante. Las composiciones de estos músicos que se tuvieron en cuenta fueron:

- *Sonata de 5º tono de Oxinaga*
- *Sonata de 5º tono de Larrañaga*
- *Sonata de Bidaurre*
- *Verso de 5º tono de Gamarra*
- *Sonata para clave u órgano de Sostoa*

La selección de obras correspondientes a Nicolás Ledesma contó con otro tipo de dificultades. Gracias a la voz "Ledesma" de María Nagore en el Diccionario de la música española e hispanoamericana (Nagore, 2002: 842),

es posible averiguar cuál es el catálogo de obras para órgano conocidas escritas por el compositor. Pero, a la hora de ubicar las partituras, el trabajo fue complicado. Para comprender mejor la situación, se debe explicar lo que sucedió con el legado musical de Ledesma. A los pocos años de morir el músico, Luis Dotesio, editor de partituras bilbaíno, compró a la familia todas las partituras para proceder a su edición (Nagore, 2002: 841). La editorial publicó las obras, pero con el paso del tiempo su legado fue quedando en el olvido y la edición se fue descatalogando, reeditándose solo algunas de sus sonatas en recopilaciones de música española. Ante esta situación, se optó por buscar en bibliotecas y archivos, localizando parte de sus obras en la Biblioteca Nacional y en el Archivo Musical Eresbil.

Otro problema añadido fue el que Dotesio publicó estas composiciones para piano u órgano en colecciones de 6 o 12 sonatas, aunque también las editó por separado. Es por ello que, al titularse las piezas como “colección de sonatas”, los índices de estas bibliotecas muestran las colecciones como completas, tratándose sólo, en la gran mayoría de los casos, de una de las obras que completaban la edición. Así pues, solo se ha localizado hasta el momento parte de su obra para órgano, además en ediciones de principios del siglo XX e incluso alguna pieza en copia manuscrita.

Advirtiendo que iba a ser imposible localizar el catálogo completo, y tratándose además una cantidad de obras desmesurada para un trabajo de este calibre, se optó por utilizar las composiciones conservadas en el Archivo Musical Eresbil. Las obras seleccionadas fueron las siguientes:

- *Sonatina nº 5* para piano u órgano [incompleta] (ed. Pablo Martín pero copia literal de Dotesio)
- *Sonata nº 4* para piano u órgano (ed. Dotesio)
- *Ofertorio nº 12* (manuscrito)
- *Gran Sonata nº 6* para piano u órgano (ed. Duo Seraphin)

En la edición de las sonatas hecha por Dotesio, no se indica ni la fecha de composición ni el lugar en el que fueron escritas, lo cual supone un problema importante si se quiere establecer una línea evolutiva en la obra del compositor. Christiane Heine ubica la escritura de estas sonatas en la segunda mitad del XIX, basándose para ello en la fecha de publicación de las obras. Su investigación determina que la supuesta primera edición de las Grandes Sonatas (la 6ª de este trabajo es una de ellas) vio la luz entre los años 1857 y 1887, al igual que las 6 sonatas y las 6 sonatinas, que además fueron editadas por Pablo Martín entre 1874 y 1877 (Heine, 1997). A su vez, todas ellas fueron reeditadas por Dotesio entre los años 1893 y 1896. Vistas estas fechas, se puede pensar que todas estas obras fueron escritas bastante avanzada ya la segunda mitad del XIX. Pero, por otra parte, referencias aparecidas en su biografía, así como una visión preliminar de sus obras, permiten plantear otra hipótesis que complete la de Heine. Se sabe de Ledesma que fue un compositor humilde y reservado a la hora de mostrar sus logros musicales. Flores recuerda como “Louis Moreau Gottschalk, compositor americano y pianista

virtuoso, conocedor de la música de Ledesma, le incitó para que publicase sus Estudios para piano” (Flores), ya que parece ser que el maestro de capilla no veía su obra como digna de ser publicada. Por otro lado, aunque hay que ubicarlo dentro del contexto en el que se escribió, Esperanza y Sola describe a Ledesma como “[...]un maestro tan insigne como modesto [...]” (Flores). Estas afirmaciones pueden llevar a pensar que el compositor publicó sus obras de forma tardía, cuando lo avanzado de su edad y, por otra parte, la necesidad económica, le hicieron plantearse el dar a conocer su obra. Bien es cierto que la agrupación de las obras en grupos de 6 o 12 a la hora de ser publicadas induce a pensar que los ciclos de obras fueron compuestos a tal fin, pero, por otro lado, puede ser que, por exigencias del editor, algunas de las sonatas fueran desechadas y cayeran en el olvido. Por otro lado, un análisis preliminar y general de las obras permite apoyar esta hipótesis desde el punto de vista musical.

Las sonatas nº 4 y nº 5 presentan unas características formales y rítmico-melódicas que hacen pensar en una etapa previa de composición, mientras que el Ofertorio y la Sonata nº 6, tanto por su extensión, forma y melodía y ritmo desprenden una mayor madurez en la escritura. Se deberá realizar un análisis pormenorizado sobre las sonatas para confirmar esta hipótesis, que, aunque de cumplirse, seguirá sin poder establecerse una fecha concreta de composición, pero por lo menos permitirá observar la evolución del compositor.

Resumiendo, se desconoce con seguridad cuando fueron compuestas las sonatas. Parece que la recopilación clasificó las obras en función de su nomenclatura y dificultad, agrupándolas en distintas colecciones. No debe resultar extraño pensar que pudo haber sonatas que resultaran excluidas de estas ediciones por falta de espacio, eligiendo el compositor o el editor, en el caso de las ediciones póstumas, las mejores piezas según su criterio. De esta manera, las obras quedaron desordenadas cronológicamente, dificultando la tarea del investigador que, como Heine, trata de rastrear la influencia de la forma sonata europea y romántica en España. En su trabajo, esta musicóloga parte de la premisa de que estas obras fueron compuestas en la segunda mitad del XIX. El trabajo que a continuación se va a desarrollar no trata de echar por tierra esta hipótesis, sino que, a la vez que trata de demostrar la existencia de continuidad entre las innovaciones incorporadas por Ledesma y las que venían desarrollando los compositores anteriores, va a intentar clarificar los rasgos formales y estilísticos de su obra, para, en un trabajo posterior, poder acometer un análisis del resto de sus piezas conociendo las características que le preceden. Por ello el trabajo de Heine nos permite tener una referencia a la hora de poder establecer un punto de partida en el análisis que a continuación se va a realizar sobre las obras. Su conclusión es que Ledesma tardó en asimilar la forma sonata europea, aunque no niega su importancia como uno de los habilitadores de la transición de la sonata bipartita a la tripartita en España. Precisamente esa va a ser la finalidad principal de este trabajo: tratar de ver qué cambios incorporó Ledesma a la sonata respecto a las innovaciones que venía realizando la generación anterior, tratando de establecer zonas comunes con ésta.

El análisis se dividió en dos niveles: general y detallado. El nivel general determinó cuáles son las características que llevan a diferenciar la obra de los músicos previos a Ledesma de la del compositor de Grisél. Este análisis se efectuó sobre todas las obras de cada bloque, haciendo hincapié en los parámetros que permiten establecer esta diferencia. El nivel detallado, por su parte, se realizó sobre las obras que se consideraron más útiles y determinantes para la finalidad de este trabajo. Siguiendo este criterio, se eligieron la *Sonata* de Bidaurre y la *Gran Sonata nº 6* de Ledesma, ya que, como se verá en el análisis, estas dos obras son los exponentes más avanzados musicalmente de los dos periodos que se comparan.

#### 4.1. La generación previa a Ledesma

A fin de poder establecer una coherencia evolutiva en las obras escogidas, el análisis estableció su punto de partida en la *Sonata de 5º tono* de Oxinaga, por ser la más temprana. Está escrita en compás de 4/4, en tono de Do mayor. Es sencilla formal y temáticamente. Comienza exponiendo el tema A en la tonalidad principal de Do, que a su vez está dividido en A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup>. Tras un breve puente modulante, que permite el paso a la tonalidad de Sol mayor, aparece el tema B (Fig. 1), dividido también en b<sup>1</sup> y b<sup>2</sup>, que enlaza con una coda para finalizar la exposición.



Fig. 1. Sonata de 5º Tono, Oxinaga - Tema B (CC. 12-22); R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

La diferencia temática entre A y B es clara, siendo el primer tema muy continuo, sin grandes saltos, en clara contraposición con B, basado en arpeggios y acordes desplegados. El desarrollo consiste en una elaboración del material de A<sup>1</sup>, pasando por distintas tonalidades hasta llegar a La menor, donde se estabilizará para trabajar sobre la idea de A<sup>2</sup>. Tras un nuevo puente modulante, basado en B, se vuelve a la tonalidad de Do mayor para reexponer A, pero obviando la sección A<sup>2</sup> y el tema B, llegando directamente a la coda para finalizar así la obra (Fig. 2).



Fig. 2. Sonata de 5º tono, Oxinaga - Retransición y reexposición (CC. 59-70); R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

Como se decía al comienzo del análisis, esta obra posee una gran claridad formal, temática y armónica. El material está poco desarrollado y se repite en muchas ocasiones, pero sin embargo el resultado musical no es repetitivo. Esto es debido a que el autor no sigue la forma sonata académica estandarizada en el clasicismo, sino que juega con el oyente y mezcla la reexposición de B y A<sup>2</sup> con el desarrollo y la retransición, con lo que varía la forma que el oyente espera escuchar en una obra de este tipo pero a la vez da cohesión a la pieza.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-6	Tema A	Do M	Dividido en a <sup>1</sup> (1-4) y a <sup>2</sup> (4-6)
6-12	Transición	Do M	Modula de Do M a Sol M
12-22	Tema B	Sol M	Dividido en b <sup>1</sup> (15-18) y b <sup>2</sup> (18-22)
22-29	Coda	Sol M	Finaliza la exposición
29-47	Desarrollo	Modulante	Basado en material de A
47-59	Desarrollo	La m	Basado en material de la transición
59-70	Retransición	Modulante	Basada en material de B
70-76	Reexposición de A	Do M	Solo reexpone a <sup>1</sup>
77-83	Coda	Do M	Finaliza la obra

Fig. 3. Esquema formal de la Sonata de 5º tono, Oxinaga.

La escritura y la falta de anotaciones dinámicas confirman que se trata de un compositor que, aunque por cronología debería ubicarse dentro del periodo que se conoce en Europa como preclasicismo, y que de hecho características como la melodía o la claridad de formas permiten pensar en ello, en realidad presenta todavía elementos barrocos, como pueden ser la repetición de elementos iguales en B para realizar ecos o el acompañamiento, donde todavía se puede observar un gran peso de la idea del bajo continuo y el ritmo armónico constante. Es también una característica importante de ésta y las demás obras de este bloque previo a Ledesma que solo cuenten con un movimiento.

El *Verso de 5º tono* de Gamarra se incluyó en el trabajo como prueba de la pervivencia de elementos barrocos en estos compositores. Según Jambou, el verso es un “Género litúrgico para órgano consistente en piezas breves que alternaban con el canto en determinados momentos del oficio y de la misa, sustituyendo así partes del texto por música instrumental” (Jambou, 2002: 835). Normalmente los versos se construían sobre un himno gregoriano, para ser utilizado de la manera que se explicaba en la definición. Pero llegando al siglo XVIII “[...] esta misma evolución del lenguaje musical, unida a la nueva función tonal, impele, a partir del s. XVIII, a alejar la forma de su origen gregoriano, que a menudo queda implícito o velado” (Jambou, 2002: 836).

El verso de Gamarra se ubica en esta última tendencia. Se trata de una pieza breve, que combina una escritura de melodía acompañada con un pequeño fragmento en el que trata de establecer un diálogo contrapuntístico entre las voces. En cualquier caso, el supuesto referente gregoriano está totalmente desaparecido, pudiéndose pensar incluso que el autor no se basó en ninguna de estas piezas para elaborar este verso. Además de todo esto, Gamarra presenta todavía elementos muy barroquizantes, como las disonancias de segunda o los pasajes virtuosísticos de escalas. Sin embargo, elementos como el juego armónico que realiza sobre el pedal de sol en la parte final de la obra, demuestran que se está desarrollando un lenguaje que poco a poco comienza a desplazarse de la tradición anterior a una nueva, que se podrá apreciar en las siguientes obras que se analizarán.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-8	Tema A	Do M	Primera parte del verso
9-12	Tema B	Do M	Escritura contrapuntística
13-20	Tema C	Do M	Juego melódico-armónico sobre pedal

Fig. 4. Esquema formal del Verso de 5º tono, Gamarra.

En la *Sonata de 5º tono* de Larrañaga se puede observar cómo, un compositor nacido aproximadamente 15 o 20 años después que Oxinaga, ha abandonado casi completamente las características barrocas y se ha sumergido en un lenguaje más clásico. Aunque armónicamente no va a presentar mucha mayor complicación que la pieza anterior, formalmente esta sonata va a ser más compleja, a la vez que se puede apreciar un mayor trabajo del material melódico.

La obra comienza en el tono de Do mayor, exponiendo el tema A. Este tema está compuesto por A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup>, unidos estas dos secciones por una sección de enlace de 3 compases. Al finalizar A<sup>2</sup> comienza un puente modulante que va a llevar a la obra a la tonalidad de Sol mayor, justo para empezar con el desarrollo del tema B. Está basado en el material que servía para enlazar A<sup>1</sup> con A<sup>2</sup>, por lo que la función de B en este caso podría considerarse como de coda. En todo caso, este recurso ayuda a cohesión y unidad a la obra. El desarrollo comienza en la tonalidad de Sol mayor, pero, tras una modulación, la obra vuelve a Do mayor, y aquí se da una variación de la forma que resulta interesante. Sobre la tonalidad de la tónica Larrañaga introduce en C un material melódico inédito hasta ahora, si bien se había observado que hasta el momento se habían desarrollado ideas anteriores. Tras elaborar esta idea, se vuelve a suceder un puente que, tras el paso por una progresión de cuartas vuelve a la tónica. En este momento se produce la reexposición de la sonata pero, en vez de reutilizar A, se observa cómo Larrañaga resume C y lo utiliza a modo de tema principal de la sonata. Acto seguido aparece B en el tono de Do mayor, finalizando así la pieza.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-20	Tema A	Do M	Exposición => a <sup>1</sup> (1-9) + enlace (10-12) + a <sup>2</sup> (13-20)
21-25	Transición	Modulante	Modulación de Do M a Sol M
26-37	Tema B	Sol M	Basado en el enlace entre a <sup>1</sup> y a <sup>2</sup> => carácter de coda
38-45	Desarrollo	Modulante	Desarrollo de motivos de a <sup>1</sup>
46-53	Tema C	Do M	Tema del desarrollo
54-60	Retransición	Modulante	Sobre ideas de a <sup>2</sup>
61-63	Tema A/C	Do M	C ejerce la función de reexposición de A
64-76	Tema B	Do M	Reexposición de B

Fig. 5. Esquema formal de la Sonata de 5º tono, Larrañaga.

Si se compara esta obra con la anterior de Oxinaga, se observa, como se decía más arriba, que se ha dado una evolución. Formalmente, el desarrollo es mucho más complejo, y esta complejidad se debe a un mayor trabajo del material temático. En la sonata anterior, las ideas musicales estaban muy delimitadas y sin modelar, sin sacar de ellas todo su provecho. Larrañaga moldea estos materiales, lo que le permite jugar con la forma pero sin perder la cohesión de la pieza, ya que la presencia de elementos anteriores en secciones nuevas ayuda a conservar la unidad del conjunto. Aún así, este trabajo todavía se desarrolla a un nivel simple, más avanzado que en Oxinaga pero sin llegar a complicar demasiado la obra. Por otro lado, elementos como la armonía o la escritura han sufrido una evolución. El concepto de bajo continuo y ritmo armónico se está diluyendo, con largos pedales y acordes desplegados en bajo Alberti, acercándose esta escritura al estilo galante y la sonata preclásica (Fig. 6)



Fig. 6. Sonata de 5º tono, Larrañaga - Ejemplo de empleo del bajo Alberti (CC. 30-37), R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

Fray Manuel de Sostoa llevó a cabo una evolución musical que muestra grandes avances respecto a las obras anteriores. Buen ejemplo de esto es su *Sonata para clave u órgano*. Escrita en Re mayor, la exposición del tema A se da sobre un pedal en la nota re (Fig. 7).



Fig. 7. *Sonata para clave u órgano*, Sostoa - Inicio de la exposición del tema A; R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953

La modulación al tono de la dominante, La mayor, se produce también sobre este diseño en la nota re. Una vez llegada la obra a este tono, da comienzo el tema B. Tanto A como B juegan con la elaboración de una idea mínima, a partir de la cual consiguen desarrollar todo el tema. En el caso de A el trabajo es más breve, pero en el tema B el material musical da mucho más juego. Se decía al comienzo de este análisis que Sostoa muestra una evolución respecto a los anteriores compositores, y uno de los elementos que permite afirmar esto se encuentra precisamente en esta parte de la sonata. Antes de terminar la exposición, el autor introduce un tema C en la tonalidad de Re menor, cuarto grado menor de La; es decir, reutiliza la supuesta tónica como dominante de Re menor. Una vez terminado C, se vuelve a la tonalidad de La para terminar la primera parte de la sonata. El desarrollo también es especial, ya que aunque se realiza sobre material de A, comienza en Si menor, segundo grado de La mayor. Se vuelve al tono de La mayor, para desembocar en el mismo puente modulante de la exposición y devolver la tonalidad a Re mayor para reexponer A (Fig. 8).

Su duración es breve, ya que inmediatamente después de aparecer la primera frase de A se retoma B, esta vez ya en el tono de Re mayor como corresponde a la reexposición. Vuelve a aparecer C, de nuevo en el cuarto grado de la tónica, en este caso Sol menor, para volver a Re mayor y, a través de la coda, finalizar la sonata.



Fig. 8. *Sonata para clave u órgano*, Sostoa - Inicio de la reexposición del tema A (C. 75); R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-8	Tema A	Re M	Exposición del tema A
9-14	Transición	Modulante	Modulación de Re M a La M
14-38	Tema B	La M	Compuesto por 2 secciones => b <sup>1</sup> (14-26) + b <sup>2</sup> (26-38)
38-53	Tema C	Re m - La M	C (38-46) + coda (46-53)
54-70	Desarrollo	Modulante	Utiliza elementos de A
71-74	Retransición	Modulante	Modulación de vuelta a Re M
75-78	Tema A	Re M	Breve reexposición de A
78-102	Tema B	Re M	Compuesto por 2 secciones => b <sup>1</sup> (78-90) + b <sup>2</sup> (90-102)
102-117	Tema C	Sol m - Re M	C (102-110) + coda (110-117)

Fig. 9. Esquema formal de la *Sonata para clave u órgano*, Sostoa.

En esta composición ya se empiezan a observar elementos interesantes. Por un lado, como se ha podido ver, presenta una forma peculiar de A-B-C+coda, la cual se va a respetar en la reexposición, pero acortando A. Armónicamente también se observa un mayor juego tonal. Como se veía, Sostoa no se conforma con la típica modulación a la dominante de la tónica, sino que incluye además el cuarto grado menor, haciendo que la que parecía la tonalidad de destino se convierta en dominante del nuevo tono. Es un juego curioso e interesante, ya que además la forma en la que se consigue rompe totalmente con las expectativas del oyente: se produce tras una cadencia rota en el 6º grado de la tonalidad menor (o en el segundo rebajado de la tónica), lo cual deja abiertas muchas puertas al desarrollo tonal. Se da por tanto un mayor desplazamiento armónico que en las

anteriores piezas, ya que la música por esta época fue ganando espacio armónico sobre el que trabajar. Además de esto, como ya ocurría con Larrañaga, los materiales van a sufrir una mayor elaboración, sacando el máximo provecho a unas pocas ideas, lo que, como se veía, cohesiona la pieza. En el comienzo del desarrollo, aunque se observa con claridad que nos encontramos ante una elaboración de A, resulta complicado identificar el material de origen. Son elementos más sutiles como la conducción de la voz, la progresión armónica o el dibujo melódico los que remiten a los elementos anteriores. En el caso de Larrañaga, este trabajo era más obvio, como si no se quisiese perder la claridad de referencias al material anterior; parece que la libertad del artista va aumentando conforme avanza la cronología. Este avance temporal también se advierte en otros elementos como la utilización del bajo Alberti, que en esta obra ya está totalmente asimilado. Sostoa también incluye indicaciones de “Crescendo” y “Diminuendo”, lo que ya nos sitúa en un estilo posterior al de las anteriores obras. Se trata de un paso más en la evolución que se está observando.

#### 4.1.1. La sonata de Bidaurre

Hasta el momento, se ha demostrado cómo la música para tecla escrita en el País Vasco por autores que desarrollaron su actividad en esa zona sufrió una evolución progresiva durante el siglo XVIII. Partiendo de Oxinaga y llegando a Sostoa, se ha comprobado en qué manera los distintos parámetros fueron evolucionando y variando para dar lugar a un estilo distinto del inicial. Dada la escasez de composiciones conservadas, esta sonata de Bidaurre es el ejemplo más tardío de música para órgano o tecla en ese siglo que se ha podido encontrar, pero se trata de una obra válida para culminar esta breve revisión del apartado musical seleccionado, sirviendo además de punto de partida para explicar en qué situación se encontraba la música para tecla en el País Vasco cuando Ledesma llegó a Bilbao.

Lo primero que hay que destacar sobre esta composición, antes de comenzar a analizar su estructura o cualquier otro elemento, es que, como señala Jon Bagües en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999: 448-449), Bidaurre realiza un préstamo directo del trío 21 de Haydn. Se trata de un dato importante, ya que evidencia el conocimiento del músico vasco de las obras de este compositor y, seguramente, de contemporáneos suyos como Mozart o incluso un Beethoven temprano. Por lo demás, a través del estudio de la pieza se va a comprobar el grado de sofisticación conseguido pocos años antes de la llegada de Nicolás Ledesma a la capital vizcaína, estableciendo así un punto de partida desde el que analizar el estilo que el compositor griseleño trajo consigo.

La sonata comienza con la exposición del tema A, en la tonalidad Sol mayor, que es el tono principal de la sonata. Hasta el puente modulante, el material de A está claramente basado, pudiendo decir en ocasiones hasta copiado, del tema A del trío de Haydn. Debido a esta utilización del material de compositor de Rorhau, la sonoridad de este primer tema y de los posteriores es totalmente clásica. Posee una línea melódica clara, combinando el estilo arpegiado con el de notas consecutivas. Armónicamente no presenta

una gran complejidad, y se limita a marcar correctamente las funciones tonales para dejar claramente señalada la tonalidad de Re mayor. Esta armonía está marcada por un bajo que, como ya se podía apreciar en la sonata de Sostoa, ha abandonado totalmente la práctica barroca y se sumerge enteramente en el clasicismo: se alterna el bajo Alberti con el unísono, la melodía, las notas pedales repetidas o el simple apunte de un bajo para la comprensión de la función tonal. El único elemento de este tema que no pertenece al tema A de Haydn es el final del mismo, con la mano izquierda octavada en semicorcheas en unísono con las corcheas de la derecha, que pertenece al tema B del trío.

Después de desarrollar el tema A, Bidaurre continua la pieza con un puente modulante o transición, que está basado precisamente en la continuación del tema B de Haydn. El compositor establece aquí un juego interesante. En el trío, la continuidad del tema B es intachable, ya que estos dos elementos quedan perfectamente unidos dentro de un segmento musical mayor. Pero en el caso del compositor vasco, esta unidad es fragmentada: Bidaurre consigue enlazar un fragmento del tema B de Haydn con su desarrollo de la idea del tema A del compositor austriaco, y a su vez logra disgregarlo claramente de su continuación, estableciendo en ese punto de su sonata la separación entre A y la transición. Éste puente desarrolla la modulación variando el material melódico y rítmico de Haydn hasta llegar a la tonalidad de Re mayor. Una vez llegado a este tono, Bidaurre vuelve a jugar con la forma: confirma la tonalidad de llegada utilizando un material del tema B del trío de Haydn que es posterior al que utilizará para comenzar B, empleado por el compositor vasco para iniciar su segundo tema de la sonata. Pero, para terminar de asentar la tonalidad y antes de acometer el tema B, reutiliza el comienzo de A, dando a entender al oyente que ése y no otro es el tono principal en ese momento.

Bidaurre reelabora el material del trío, y si bien Haydn no desarrolla ninguna modulación en este punto de su pieza, el compositor vasco sí que innova en este aspecto, ya que va a cambiar de Re mayor a lo que parece a primera vista Re menor. Sin embargo, al terminar B, se observa cómo se expone un nuevo tema, C, pero en Fa mayor, relativo mayor de Re menor (Fig. 10). Los materiales de esta parte C de la sonata son originales de Bidaurre, excepto una pequeña vuelta a A durante dos compases.

Después de la aparición de esta sección, aparece otro puente modulante que lleva a la sonata a la tonalidad de Do mayor. Sobre esta tonalidad el compositor reelabora el tema B, vuelve a modular realizando el mismo juego: da la impresión de transitar a Sol mayor, pero en realidad se trata de llegar a su relativo mayor, Si<sup>b</sup> mayor. En este caso, el proceso va a variar. El tema B es seguido de material nuevo, concretamente de la sección D, que sobre un motivo ya aparecido en el tema A de Bidaurre pero perteneciente al B de Haydn, desarrolla un fragmento con un claro predominio de la función tonal de dominante de Sol menor, ya que el compositor bemoliza el Si (Fig. 11).



Fig. 10. *Sonata*, Bidaurre - Enlace del tema B con el C (CC. 77-78); R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.



Fig. 11. *Sonata*, Bidaurre - Fin del tema B y comienzo del tema D (CC. 124-137); R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

Esto crea una sección de gran tensión armónica, que se disipa sorprendiendo al oyente, ya que la tonalidad de llegada no es Sol menor, como cabría esperar por el contexto preparado por el autor, sino que el pasaje se resuelve, tras un virtuoso descenso cromático, en la tonalidad de Si $\flat$  Mayor, relativo mayor de Sol menor (Fig 12).



Fig. 12. Sonata, Bidaurre - Fin del tema D y comienzo del interludio (Cc. 144-155); R.P. Donostia; Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII. Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

Esta parte de la obra varía totalmente la dirección que estaba tomando. Al llegar a la nueva tonalidad, Bidaurre introduce un fragmento que rompe con todo lo anterior, un interludio que frena el desarrollo de la pieza. Aunque utiliza elementos de B, el modo en el que los trata es totalmente distinto, además de utilizar nuevos diseños para presentar la sección. Como a lo largo de toda la sonata, no se abandonan las líneas melódicas sencillas y agradables, escritas por grados conjuntos y con gran claridad en las funciones tonales. En esta parte de la obra se abandona el bajo Alberti, optando por del despliegue de acordes y las notas consecutivas. La parte final del interludio consiste en una modulación que va a devolver la tonalidad a Sol mayor, para reexponer A y terminar la sonata.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-33	Tema A	Sol M	Exposición de A => a <sup>1</sup> (1-16) + a <sup>2</sup> (16-33)
33-60	Transición	Modulante	Modulación de Sol M a Re M
60-64	Tema A	Re M	Breve paso por A (a <sup>1</sup> )
64-77	Tema B	Re M / Re m	Tonalidad inestable
78-99	Tema C	Fa M	Exposición del tema C
99-107	Puente modulante	Modulante	Unión de C con B modulando a Do M desde Fa M
107-119	Tema A	Do M	Breve paso por A
119-127	Tema B	Do M / Do m	Paso por B
127-149	Tema D	Sol M (aparente)	Aparición de nuevo material
150-182	Interludio	Sib M	Mezcla de materiales ya aparecidos
183-217	Tema A	Sol M	Reexposición del tema A

Fig. 13. Esquema formal de la Sonata, Bidaurre.

Claramente, esta sonata de Bidaurre en poco se parece ya a la escrita por Oxinaga. Como se ha podido ir viendo a lo largo de todo el análisis, si bien en lo que a enlaces de funciones tonales se refiere no se producen cambios considerables con respecto a los compositores anteriores, sí que se dan giros interesantes en lo que a forma, tratamiento tonal y desarrollo de la línea melódica se refiere. El análisis nos ha mostrado que la sucesión de temas y su tratamiento no sigue las normas de la forma sonata estandarizada por la tradición. Ahora bien, esta forma atípica puede llevar a pensar que se trata de un ensayo de rondó-sonata. Si se resume en un esquema, la obra queda articulada temáticamente de la siguiente manera:

A – (A)B – C – AC – D – Interludio – A

Un rondó sonata consiste en la alternancia de un tema repetido, normalmente llamado A, que se intercala entre secciones distintas de esta, dando lugar a un esquema tipo A-B-A-C-A-D... En este caso se aprecia que no se trata de un rondó sonata claro, pero a su vez tampoco la forma se puede adecuar al esquema de sonata como se había hecho en las obras anteriores. Por eso se puede hablar de una mezcla de ambos. En primer lugar se expone A, seguido de B, como si fuese la exposición de una sonata. Seguido aparece C, para volver brevemente a A y exponer D. El interludio es lo que rompe definitivamente la forma. Al tratarse de una especie de rondó, y no poder dejar a las claras la sección de desarrollo de la sonata, el interludio podría consistir en un recurso utilizado por el compositor para marcar una sección de desarrollo, aunque en realidad tanto C como D pueden ser también consideradas como un desarrollo de la obra. En cualquier caso, queda claro que el tratamiento que Bidaurre da a la forma en nada se parece a la que se veía en los compositores anteriores.

El tratamiento que se da a la tonalidad es también un elemento muy interesante y a tener en cuenta en esta obra. La progresión armónica típica de la sonata solo se da en el paso del tema A al B, modulando la obra de Sol mayor a su dominante, Re mayor. A partir de ese momento, el compositor juega con la imprevisibilidad y la sorpresa. Tras llegar a Re mayor en el tema B, Bidaurre hace creer al oyente que ha llevado la música hacia Re menor, pero en realidad lo que pretende es continuar con Fa mayor, su relativo. Acto seguido modula a su dominante, Do mayor, repitiendo la fórmula sonatística de cambiar la tonalidad a su 5º grado. De nuevo, desde Do mayor, el compositor juega con la percepción de la música. Parece que tras retomar C se vuelve a Sol mayor, dominante de Do y tonalidad principal de la sonata. Pero, en realidad, se rompe esta expectativa cuando aparece el Si bemol, que lleva a pensar en Sol menor. Sin embargo, al llegar al interludio tras la bajada cromática, el oyente se encuentra con que la tonalidad de llegada es Si bemol mayor, relativo de Sol menor. Finalmente se vuelve a Sol mayor para terminar la sonata con la reexposición del tema A en la tonalidad principal. De nuevo se observa una práctica avanzada en lo que al parámetro armónico de la sonata respecta, característica que ya empezaba a verse en la obra de Sostoa.

La línea melódica es uno de los parámetros que no ha variado demasiado. Una de las razones por la que no lo ha hecho es que, como se ha venido

diciendo a lo largo de todo el análisis, Bidaurre enlaza las distintas funciones tonales de cada tonalidad de manera sencilla y sin complicaciones, utilizando enlaces y cadencias que no difieren prácticamente en nada de la práctica armónica de Oxinaga. Sí es verdad que, como se ha dicho en el análisis de la tonalidad, esta última sonata realiza enlaces tonales curiosos, pero los hace de forma directa, sin modulaciones especiales, seguramente para reforzar la sorpresa que el compositor buscaba en el oyente, aunque también porque tal vez no conoce la forma en la que realizarlos de manera continua. En cualquier caso se observa un estilo totalmente clásico, donde se desarrolla una línea melódica clara, en la mayoría de los casos con estructura de pregunta y respuesta, alternando un estilo acordal con otro más continuo, mas cantable. El acompañamiento, como se ha podido ver, se basa en el bajo Alberti, la repetición octavada o una única nota para el bajo que marcará y concretará la función armónica. Se puede concluir por tanto que la conducción melódica y su estilo no han variado demasiado desde la primera sonata que se analizaba.

#### 4.1.2. Conclusiones sobre el análisis de esta generación

La intención del análisis de este grupo de compositores no era otra que demostrar la evolución que se da en su estilo. Como se ha podido comprobar, desde Oxinaga a Bidaurre, se fueron incorporando una serie de elementos y de innovaciones en los distintos parámetros musicales, los cuales dieron lugar a un cambio de estilo. Si la primera sonata analizada era más cercana a un estilo barroco, la de Bidaurre muestra unos rasgos totalmente clásicos. A medio camino se encuentran compositores como Larrañaga, Sostoa o Gamarra, los cuales contribuyeron a esta evolución asimilando cambios e introduciéndolos en la práctica musical. Del análisis realizado se desprende que tal vez Bidaurre fue el que más innovaciones aportó, o por lo menos el que más profundizó en los estilos procedentes de Europa. No se puede saber con seguridad a qué se debía su originalidad respecto a sus coetáneos, pero sí es posible establecer una teoría, ya que el préstamo que Bidaurre hace de temas de Haydn en su sonata, la manera en la que desarrolla la forma y como trata el paso por las tonalidades llevan a pensar que tenía un profundo conocimiento acerca de la obra del compositor austriaco, uno de los grandes representantes del clasicismo musical. La forma en la que introduce el interludio recuerda mucho al paso hacia La mayor que realiza Haydn en su sinfonía nº 45 (Hob. 1:45), cuando introduce una sección que rompe totalmente el desarrollo que llevaba el movimiento. En este momento resulta oportuno citar también el plano armónico, ya que en el mismo punto de la sinfonía se produce una transición tonal poco común, recurso que el compositor vasco trata de emular en su sonata.

Por tanto vemos cómo el estilo de la música para órgano o tecla de los compositores vascos de la segunda mitad del siglo XVIII llegó a principios del XIX a una etapa que podíamos denominar como clásica. Esto se confirma si se lee lo que escribe el Padre Donostia (Donostia, 1953) en el prólogo de su recopilación, donde cuando enumera los índices de los cartapacios que se conservaban, se puede ver como la mayoría de la música es de época clásica, de autores como Pleyel, Mozart, Haydn o Soler. Ésta era la situación musical cuando Ledesma

llegó al País Vasco, con una formación similar a la de estos músicos recibida de manos de su maestro Ramón Ferreñac, el cual se puede ubicar, tanto por características musicales como por cronología, dentro de la generación que formaron músicos como los anteriormente citados Sostoa o Bidaurre.

Por tanto, como se va a comprobar en el siguiente bloque del análisis, el compositor griseleño partía, debido a su educación, de un estilo muy cercano al de Bidaurre para llegar a un lenguaje mucho más evolucionado y cercano al romanticismo, incluyendo elementos novedosos e innovando en parámetros como la forma y la armonía, continuando la evolución que se ha visto en la segunda mitad del XVIII.

#### 4.2. Nicolás Ledesma

Ledesma llegó a Bilbao en el año 1830. Para entonces ya había trabajado en varias capillas de música como maestro y organista, por lo que había obtenido una experiencia considerable. En esta parte del trabajo se va a demostrar cómo, partiendo de unas características similares a las de los compositores vascos, Ledesma hizo evolucionar su lenguaje hasta llegar a una forma de sonata con unas características claramente románticas. Además de su conexión con Ferreñac, se observa cómo el organista griseleño presenta, sobre todo en sus obras tempranas, conexiones con compositores aragoneses y catalanes del momento, como Mariano Cosuenda (Gonzalo, 1998), Julian Prieto (Baciero, 1983), Josep Gallés (Johnsson, 1995) o Carles Baguer (Ester-Sala, 1984). La obra de estos compositores no ha sido analizada por quedar fuera del ámbito geográfico planteado por este trabajo, además de por la extensión que añadiría al artículo, pero un análisis general de estas obras nos permite observar a primera vista paralelismos con las primeras obras de Ledesma y el estilo de los compositores vascos anteriores al maestro de capilla zaragozano.

Tratando de seguir el mismo orden cronológico establecido en el apartado anterior, se comenzó el año la *sonatina n.º 5*. Aunque está escrita en tres movimientos, a diferencia de la *sonata n.º 4*, y que esto nos podría hacer pensar que se escribió en una época posterior, se va a demostrar cómo las características formales y armónicas de la sonatina la ubican en una etapa previa a la de la sonata.

El primer movimiento de la sonatina sigue a rajatabla el modelo académico de sonata tripartita: expone el tema A, transita a la dominante, expone el tema B, desarrolla el material temático ya presentado, reexpone en la tonalidad principal A, retransita y reexpone B. No utiliza giros armónicos nada vistosos ni inesperados, aunque la cadencia rota del compás 51 es sin duda un elemento que no aparecía en las sonatas que se han analizado en la generación anterior, así como un uso más extendido de los cromatismos y los acordes disminuidos. Es constante el uso del bajo Alberti y de una línea melódica sencilla. Al conservarse la obra incompleta, es imposible concluir si la reexposición de B y el cierre del movimiento imitan exactamente la exposición, pero es probable que sí, vista la reexposición de A.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-24	Tema A	Fa M	Exposición del tema A => a <sup>1</sup> (1-16) + a <sup>2</sup> (17-8)
25-38	Transición	Modulante	Modulación desde Fa M hacia Do M
39-69	Tema B	Do M	Dividido en dos partes => b <sup>1</sup> (39-53) + b <sup>2</sup> (53-69)
70-94	Desarrollo	Fa m	Desarrollo de fragmentos de B
95-118	Tema A	Fa M	Reexposición de A
119-137	Retransición	Modulante	Reelabora la transición para volver a Fa M
137-¿?	Tema B	Fa M	Falta de partitura para poder continuar el análisis

Fig. 14. Esquema formal del primer movimiento de la *Sonatina nº 5*, Ledesma.

En cualquier caso, se trata de una obra inmersa ya en el lenguaje clásico, similar en estilo a la sonata de Bidaurre. Se observa además el préstamo de elementos como los acordes de los compases 35-36-37 (Fig. 15), tomados de la sonata KV 570 de Mozart (cc. 20-22) (Fig. 16).



Fig. 15. *Sonatina nº 5*, Ledesma - Acordes de los CC. 35-37 (1º mov.); L.E. Dotesio; Archivo vasco de la música Eresbil.



Fig. 16. *Sonata KV 570*, Mozart - Acordes de los compases CC. 20-22 (1º mov.); abril 2011; edición propia.

En el caso del segundo movimiento, es imposible asegurar la forma que posee, ya que falta más de la mitad del movimiento. Se pueden determinar

características que siguen en la línea de lo expuesto en el movimiento anterior: línea melódica continua y sencilla, pero con un uso del cromatismo, acordes disminuídos y alterados que no se encontraban en la generación anterior. Queda claro que Ledesma está utilizando un lenguaje clásico, alejado del barroco y bastante pianístico para ser una obra que según el autor, puede ser interpretada en el órgano.

El tercer movimiento es un tema (Fig. 18) con 4 variaciones. Es un recurso típico del clasicismo, aunque también se usaba en el barroco. Las variaciones se limitan a la melodía y a un desarrollo virtuosístico de la misma, tanto en la mano derecha como la izquierda, llegando en la última de ellas a utilizar un ritmo de tresillos.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
–	Tema	Fa M	A (1-8) + B (9-16). Tonalmente => Fa M-La m-Fa M
–	1ª var.	Fa M	Variación virtuosística en la mano derecha. Misma armonía y forma
–	2ª var.	Fa M	Variación virtuosística en la mano izquierda. Misma armonía y forma
–	3ª var.	Fa M	Variación virtuosística en la mano derecha. Misma armonía y forma
–	4ª var.	Fa M	Variación virtuosística de tresillos en mano derecha e izquierda. Misma armonía y forma

Fig. 17. Esquema formal del tercer movimiento de la *Sonatina nº 5*, Ledesma.

Vemos por tanto cómo Ledesma, partiendo de un estado muy cercano al que mostraban Bidaurre o los citados compositores aragoneses, incorpora elementos clásicos que hacen avanzar la tradición que se hereda del siglo XVIII. Tanto la forma sonata como la confección de la obra en tres movimientos indican que el modelo de sonata clásica estaba implementado y era utilizado por los compositores. Ahora bien, su utilización era todavía muy académica, y no será hasta obras posteriores cuando la forma se desarrolle de manera más elaborada.

La *sonata nº 4*, aunque escrita en un movimiento, formalmente, armónicamente y estilísticamente representa un avance respecto a la composición anterior. Ya desde el comienzo introduce una variación respecto a todo lo visto anteriormente, y es que en vez de acometer la exposición del tema A directamente, Ledesma escribe una introducción de 10 compases (Fig. 19). Esto, aunque no influye directamente en el desarrollo de la forma, sí que infiere en la recepción de la obra cuando es interpretada, ya que un oyente de la época, acostumbrado a escuchar en primer lugar el tema A, se encuentra con este fragmento introductorio.



Fig. 18. Comienzo del tema del tercer movimiento de la *Sonatina n° 5*, Ledesma; L.E. Dotesio; Archivo vasco de la música Eresbil.

The image shows the introduction of the Sonata n° 4 by Nicolás Ledesma. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Andante non tanto' and 'Legatto'. The music is written for piano with a treble and bass clef. The second system continues the piece. The third system continues the piece. The fourth system continues the piece and ends with a measure numbered 10. The name 'L.E. Dotesio. Editor. Bilbao.' is printed at the bottom of the fourth system.

Fig. 19. *Sonata n° 4*, Ledesma - Introducción; L.E. Dotesio; Archivo vasco de la música Eresbil.

Después de la introducción se presenta el tema A de forma normal (Fig. 20), y tras la transición se acomete la exposición del tema B, que es de una longitud bastante mayor que la de A, dividido en dos grandes secciones.



Fig. 20. Sonata n° 4, Ledesma - Tema A (Cc. 11-24); L.E. Dotesio; Archivo vasco de la música Eresbil.

El desarrollo ocupa tan solo tres compases, modulando a La m, tono en el que se acomete la reexposición de A. Pero al final de esta sección se vuelve a Do M, para poder desarrollar la retransición y poder llegar a la reexposición de B en la tonalidad principal.

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-10	Introducción	Do M	Introducción a la sonata
11-24	Tema A	Do M	Exposición del tema A
24-36	Transición	Modulante	Modulación de Do M a Sol M
36-85	Tema B	Sol M	Tema extenso. Dividido en dos grandes secciones => b <sup>1</sup> (38-67) + b <sup>2</sup> (67-85)
86-89	Desarrollo	La m	Breve transición que modula a La m
90-105	Tema A	La m/Do M	Reexposición de A
105-117	Retransición	Modulante	Continuación de Do M con inestabilidad tonal
117-166	Tema B	Do M	Tema extenso. Dividido en dos grandes secciones => b <sup>1</sup> (117-139) + b <sup>2</sup> (139-166)

Fig. 21. Esquema formal de la Sonata n° 4, Ledesma.

Esta sonata presenta elementos que comienzan a salirse de los esquemas preestablecidos, buscando nuevos caminos por los que desarrollar la forma. Por un lado, el segundo grupo temático tiene un peso mucho mayor que el primero, lo que es extraño, ya que hasta el momento los grupos solían estar equilibrados. Por otro lado, el desarrollo es extremadamente breve. Tal vez se deba a que, dada la extensión de B, escribir un desarrollo demasiado importante podía recargar la obra, quedando además más descompensada aún en el aspecto temático. En este tipo de detalles se puede observar como Ledesma está experimentando, tratando de encontrar vías por las que poder guiar su ejercicio compositivo. Ejemplo de esta experimentación es el juego que realiza en la reexposición de A, comenzando en el relativo menor de la tonalidad principal, desconcertando al oyente, pero volviendo a Do M para acometer la retransición y la exposición del grupo temático. El uso de dominantes secundarias y de acordes alterados comienza a ser una práctica común, junto con el de los cromatismos, que también comienzan a destacar en los diseños melódicos, recordando a pasajes de algunas de las obras para piano de Mozart. Pero en general, la sonoridad clásica sigue presente en la pieza. Por tanto, ésta sonata y la anterior podrían considerarse obras tempranas, en las que el compositor, aunque tiene un estilo claro, está experimentando nuevos caminos por los que desarrollar su escritura.

El *Ofertorio nº 12* presenta ya características novedosas, que acercan el estilo de Ledesma a un lenguaje más romántico. La macroforma no presenta demasiada variación respecto a la pieza anterior, ya que sigue el modelo de sonata. Se respetan los cánones temáticos, así como los pasos tonales, de la tonalidad principal a la dominante. Ahora bien, si se presta atención a la composición de cada una de las secciones, vemos que hay un salto importante respecto a la anterior obra. En primer lugar, vuelve a aparecer una introducción al comienzo del ofertorio (Fig. 22), tras la cual se expone A en la tonalidad de Mi  $\flat$  M (Fig. 23) sin ningún tipo de desviación del modelo.



Fig. 22. *Ofertorio nº 12*, Ledesma - Fragmento de la introducción; manuscrito; Archivo vasco de la música Eresbil.



Fig. 23. *Ofertorio nº 12*, Ledesma - Comienzo del tema A (CC. 30-32); manuscrito; Archivo vasco de la música Eresbil.

Tras la presentación de este tema Ledesma desarrolla la transición. Es en este punto donde comienza a verse la evolución en el lenguaje. En primer lugar, su duración es más del doble que la de A. Esta prolongación se lleva a cabo utilizando distintos motivos, que pueden ser nuevos, como en el caso de Z, Y y X, o reutilizaciones o variaciones de material ya aparecido como el de A. Si se sintetizan todas estas secciones, se aprecia que la transición consta de dos temas principales: C y D. Por tanto, Ledesma está aquí elaborando una transición bitemática, un rasgo típico de la sonata romántica. Ahora bien, la mezcla de motivos que hace y la inclusión de material anterior, son indicios de la inseguridad del autor a la hora de desarrollar esta sección, tratando de hacer alusión a elementos anteriores para no perder la cohesión de la obra. En cualquier caso, más adelante se verá cómo este intento se plasmará en la *Gran Sonata nº 6*, donde desarrolla esta transición bitemática de manera correcta. Esta sección conduce a la exposición del tema B en la tonalidad de SibM, dividido en  $b^1$  y  $b^2$ . Tras finalizar B, se produce el desarrollo de la sonata. Está basado en nuevo material (E), pero además recurre a elementos de Z y de la introducción. En la anterior sonata esta sección de la obra quedaba olvidada tras su aparición, pero en este caso Ledesma la rescata y la introduce en este momento. Tras el desarrollo, la recapitulación se desarrolla estrictamente, recuperando los materiales exactamente y reexponiendo B en la tonalidad principal.

En esta obra comienza a advertirse una clara evolución en la escritura de Ledesma. Además de la forma, hay características en otros parámetros que permiten confirmar este cambio. El diseño melódico-rítmico se aparta de la tradición típicamente clásica, acercándose a una estética más romántica. Se abandonan las melodías cantábiles y por grados conjuntos, haciendo un mayor uso de los acordes desplegados y los saltos, con lo que se consigue, junto a una mayor complejidad del ritmo, una escritura mucho más virtuosística que la anterior. Además de esto, los giros armónicos presentan un mayor atrevimiento, haciendo un mayor uso de los pasos cromáticos, dominantes secundarias, acordes disminuídos o aumentados. En la sonata anterior aparecían también recursos de este tipo, pero mientras que en las dos obras anteriores no eran sino hitos dentro de un lenguaje más sencillo que el de esta obra, en el ofertorio se convierten en una práctica común, convirtiéndose en características de un nuevo estilo. Además de esto, por primera vez en las obras de Ledesma se observa la indicación de utilizar las contras como soporte armónico en vez de cómo refuerzo del final. Sin duda, este elemento indica un crecimiento de la escritura, que comienza a utilizar el pedalero de maneras distintas a las que la práctica común del instrumento se ceñía en la península.

Como se verá en el siguiente análisis, este ofertorio fue concebido, aparte de cómo elemento litúrgico-musical, como un ensayo de la *Gran sonata nº 6*. Tanto el carácter de prueba de la transición, así como la conexión existente entre la forma de la sonata y el ofertorio o el paralelismo entre algunos de sus motivos, llevan a esta conclusión. Con el análisis de la sonata se demostrará esta teoría, comparando los parámetros que se han

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-29	Introducción	Mi bM	Introducción al ofertorio
30-39	Tema A	Mi b M	Exposición del tema A
39-73	Transición	Modulante	Compuesta de varios elementos => Z (39-44) + Y (44-53) + A (53-58) + X (58-65) + Y (65-67) + W (67-73) => C (39-58) + D (58-73) Modula de Mi b M a Si b M
73-101	Tema B	Si b M	Exposición del tema B => b <sup>1</sup> (73-82) + b <sup>2</sup> (82-101)
101-116	Desarrollo	Modulante	Empleo de distinto material=> E (102-106) + Z (106-112) + Introducción (112-117)
116-126	Tema A	Mi b M	Reexposición del tema A
126-164	Transición	Modulante	Mismos elementos que en la exposición => Z (127-137) + Y (137-146) + A (146-151) + Y (151-157) + Z (157-159) + W (159-165) => C (127-151) + D (151-165)
164-192	Tema B	Mi b M	Reexposición del tema B => b <sup>1</sup> (165-174) + b <sup>2</sup> (174-193)

Fig. 24. Esquema formal del *Ofertorio n° 12*, Ledesma.

explicado. A su vez, el ofertorio es muestra del paso intermedio entre las sonatas anteriores y la gran sonata romántica que vendrá después. Tanto esta obra como la *sonata n° 4* van incorporando progresivamente elementos que terminarán por dar a luz un nuevo estilo y lenguaje, culminando en cierta manera la evolución que se venía dando en la segunda mitad del XVIII.

#### 4.2.1. La gran sonata n° 6

Esta sonata supone uno de los puntos máximos de la escritura para piano u órgano de Ledesma. El análisis nos muestra unas características que, si se introducen en la evolución que se viene observando a lo largo de todo el trabajo, demuestran ser la compilación de todas las innovaciones que se han ido introduciendo desde finales del XVIII hasta el momento de la composición de esta obra. En primer lugar vuelve a incorporar la introducción a la sonata (Fig. 25), cómo ya había hecho en la *sonata n° 4* y en el *Ofertorio n° 12*, buscando un resultado efectista y dramático que se asemeja al comienzo de la sonata "Patética" (Op. 13 n° 8) de Beethoven (Fig 26).

Tras esta introducción sombría, en Re m, y cargada de elementos virtuosísticos (escalas, pasajes con una compleja conducción de voces, arpeggios, etc.) comienza la exposición del tema A, en Re M y con un carácter alegre, totalmente opuesto al de la introducción (Fig. 27).



Fig. 25. *Gran Sonata n° 6*, Ledesma - Comienzo de la introducción; Duo Seraphin; Archivo vasco de la música Eresbil.



Fig. 26. *Sonata Op. 13 n° 8*, Beethoven - Primer compás; edición propia.

Tras esta sección, Ledesma incorpora una transición de casi 60 compases de duración, tres veces la del tema A. Al igual que en el ofertorio, esta parte lleva un trabajo motivico de envergadura, pero, como se explicaba en el análisis anterior, el proceso ha sido refinado. Para no romper la continuidad de la obra, la transición comienza con una variación del final del tema A para establecer una conexión melódica. Tras esto, el compositor desarrolla dos motivos: Z y X, siendo el primero de mayor envergadura que X. Una vez finalizada la transición, y después de modular a La M, dominante de la tonalidad principal, se expone el tema B. Su longitud es 3 veces la del tema A, dividido en tres partes. El desarrollo no

Allegro risoluto

cont. (1)

20

30

40

Fig. 27. *Gran Sonata nº 6*, Ledesma - Comienzo de la exposición; Duo Seraphin; Archivo vasco de la música Eresbil.

es demasiado extenso, basado sobre todo en material de B. El puente modulante para volver a la tonalidad principal tampoco tiene excesivo peso, pero si su consecuencia, ya que en vez de llegar a Re M, Ledesma sorprende al oyente reexponiendo A en la tonalidad de Si b M, añadiéndole además 6 compases de duración. La transición conserva la forma y el número de compases, llevando por fin la tonalidad a Re M, para reexponer B y finalizar el movimiento.

Formalmente, los otros dos movimientos no presentan demasiada innovación. El andantino consiste en la presentación de un tema, el desarrollo de un breve material nuevo en la tonalidad principal menor, y la vuelta al mayor, haciendo dos variaciones del tema presentado al principio. El minueto expone distintos temas divididos por barras de repetición. Prácticamente no conserva ninguna de las características del minueto barroco, salvando la utilización del compás de 3/4 y el que está seguido de un trío. Faltaría un movimiento, el final, por lo que se puede considerar que la sonata está inconclusa. Aunque, por otro lado, la forma atípica del minueto y el que el trío este separado, pueden indicar que la idea de Ledesma era finalizar la sonata en este movimiento.

El resto de parámetros también se ubican dentro de una estética más evolucionada que la vista en obras anteriores. La línea melódica se ha alejado progresivamente de la corriente clasicista, llegando a un lenguaje romántico. El uso de saltos, pasajes cromáticos o acordes alterados desplegados crean una sonoridad que se diferencia perfectamente de las obras anteriores. Este cambio ya se intuía en el ofertorio, pero en esta obra se puede apreciar como Ledesma se encuentra más seguro y cómodo con esta práctica. En el apartado rítmico también se puede observar la inclusión de elementos que innovan respecto a los utilizados en obras anteriores. En la introducción se insertan grupos rítmicos irregulares, al igual que en el desarrollo de la obra, como en el compás 126. La regularidad clásica se va rompiendo, buscando una escritura más ágil y virtuosa, cercana al estilo romántico. Armónicamente el compositor se aventura a utilizar acordes y disonancias más atrevidas, tendencia que ya se había observado en el ofertorio. Los pasos cromáticos se emplean ya como un elemento normalizado, así como las dominantes secundarias o los acordes disminuidos o alterados. Al igual que pasaba con el ritmo, la regularidad otorgada por la simplicidad armónica de las obras clásicas es rota con el empleo de estos recursos, amplificándolos con su ubicación en cadencias rotas o semicadencias en puntos estratégicos de la obra.

Esta sonata supone la asimilación por parte de Ledesma del lenguaje romántico en todos sus parámetros. En la obra anterior se podía ver cómo, aunque el compositor conocía sus características, todavía no poseía la destreza suficiente como para poder desarrollar el nuevo estilo en la composición de una pieza. Se ha visto cómo el ofertorio es concebido como un ensayo de esta sonata, ya que se pueden observar paralelismos entre los elementos de una y otra obra. Formalmente es similar, aunque en la sonata se aprecia un mayor dominio de la composición, posibilitado por la experimentación previa. La mejora se aprecia sobre todo en la transición, donde consigue solucionar el problema del enlace con el tema anterior utilizando materiales del final de A cómo enlace. Además, los temas internos de esta sección se encuentran mejor hilados y definidos, no cómo en el ofertorio, donde daba la sensación de que el compositor no sabía a donde quería llegar. Aunque la forma es un parámetro muy importante, ya que se encuentra en la base de la concepción de una obra, otros elementos como el ritmo, la melodía o el desarrollo armónico también tienen su importancia, y es por ello que Ledesma también experimenta con ellos en el ofertorio para luego poder incorporarlos con seguridad a la sonata. Melódicamente el ensayo es evidente, ya que elementos como

Cc.	Sección	Tonalidad	Descripción
1-18	Introducción	Re m	Introducción de la sonata
19-40	Tema A	Re M	Exposición del tema A
40-99	Transición	Modulante	Modulación de Re M a La M. Compuesta de varios elementos => enlace con A (40-47) + Z ( $z^1$ [47-63] + $z^2$ [63-80]) + X (81-99)
100-162	Tema B	La M	Exposición de B. Compuesto de varios elementos => $b^1$ (100-107) + $b^2$ (107-127) + $b^3$ (127-153) + coda sobre $b^2$ (153-162)
163-183	Desarrollo	Modulante	Compuesto de diversos elementos => final de la coda de B (163-169) + X (169-172) + B/X (172-176) + B (176-183)
183-198	Puente modulante	Modulante	Modulación de La M a Re M. Basado en materiales de B y A
199-224	Tema A	Si b M	Reexposición del tema A. 6 compases más largo que en la exposición
224-192	Retransición	Modulante	Compuesta de varios elementos => Variación de A / función de enlace (224-237) + Z ( $z^1$ [238-253] + $z^2$ [253-273]) + X (274-292)
293	Tema B	Re M	Reexposición de B. Compuesto de varios elementos => $b^1$ (293-300) + $b^2$ (300-320) + $b^3$ (320-346) + coda sobre $b^2$ (346-356)

Fig. 28. Esquema formal del primero movimiento de la *Gran Sonata n° 6*, Ledesma.

los primeros compases de la introducción o del tema A presentan una estructura muy parecida, eso sí, más depurada y lograda en la sonata, al igual que con los giros armónicos y algunos clichés donde se combinan estos dos parámetros

Otro elemento importante que se incluye en esta sonata es el de reexponer A en un tono que no es el principal. Esta característica no se daba en el ofertorio, tal vez porque Ledesma estaba más preocupado por el parámetro formal y el melódico-rítmico. Sin embargo, en la sonata n° 4 la reexposición del tema A comienza en La m, relativo menor de la tonalidad principal. Por tanto, el reexponer el primer grupo temático en una tonalidad diferente a la que el canon propone es una práctica que ya había probado Ledesma con anterioridad. La melodía se ha distanciado casi totalmente de la corriente clasicista, utilizando una escritura virtuosística, que aunque en muchas ocasiones se desarrolla por grados conjuntos, la utilización de cromatismos y el tipo de giros que genera marcan un estilo más avanzado. Cuando no es así, la línea realiza saltos y arpeggios nada típicos del estilo clásico, siempre sobre una base

armónica innovadora, empleando acordes alterados o disminuídos, así como dominantes secundarias, que dan a la pieza una inestabilidad y un dinamismo que nada tiene que ver con la sencillez y el estatismo armónico que se observaba en obras anteriores. Al igual que en el ofertorio, Ledesma vuelve a indicar el uso de las contras como pedal armónico, lo que, de nuevo, deja a las claras la evolución que se está gestando en la interpretación del órgano en la península. Por todo esto, se puede confirmar la ubicación de esta sonata dentro de un estilo romántico, ya que todos los elementos apuntan a una estética evolucionada y asimilada.

## 5. CONCLUSIONES

Además de la hipótesis planteada al comienzo del artículo, distintos elementos se han ido sumando a los descubrimientos que se tenía previsto realizar. Por un lado, se ha podido contrastar la evolución que la escritura para órgano, o tecla en general, sufrió desde la segunda mitad del XVIII hasta la composición de la *Gran Sonata n° 6* de Ledesma. Partiendo de Oxinaga, se ha comprobado cómo distintos elementos se sumaron al lenguaje musical, continuando Ledesma esta evolución hasta terminar dando lugar a la sonata romántica compuesta por el compositor griseleño. Como se explicaba más arriba, la formación recibida de su maestro Ramón Ferreñac, cercano en estilo a los compositores vascos, tuvo un gran peso en la maduración del estilo del compositor. Es muy probable además que, durante los años que trabajó en Navarra y Zaragoza, el maestro de capilla conociese la obra de compositores aragoneses y catalanes coetáneos de los vascos analizados en este trabajo, como los citados Cosuenda, Gallés o Baguer. Y es que, tan solo un vistazo rápido a las partituras de estos músicos, permite observar una gran similitud estilística entre la escuela aragonesa y la vasca, sobre todo en lo que a tipo de escritura se refiere. Por tanto, a su llegada a Bilbao, Ledesma se incorporó a un panorama compositivo no muy diferente del desarrollado en su tierra de origen. Esta circunstancia permitió que su estilo evolucionara por unas vías que no diferían demasiado de las desarrolladas con anterioridad, no teniendo que adecuar su estilo a otro diferente para tener que acomodarse a la moda imperante en el País Vasco. Por tanto, es probable que la posible evolución estilística que se podía estar gestando en Aragón y Cataluña no se diferenciase demasiado de la del País Vasco, con lo que la progresión del compositor no se vio frenada en ningún momento.

Por otro lado, se puede advertir que este cambio de estilo no se produjo de manera espontánea e interna, sino que consistió en la acumulación de dos factores: la copia de los modelos y su adecuación por parte de cada compositor según su estilo. Se ha podido ver cómo algunos de los compositores tomaron como base las obras de grandes figuras de la historia de la música. En el caso de Bidaurre, la adaptación del trío de Haydn es evidente, sumado a que el planteamiento formal-tonal, como se ha visto, presenta algunas similitudes con el primer movimiento de sinfonía n° 45 (Hob. 1:45) del mismo compositor. De la misma manera, la introducción tanto del *Ofertorio n° 12* como de la *Gran sonata n° 6* de Ledesma tienen bastantes elementos en común con el grave

de la *Sonata Patética* de Beethoven (Op. 13 nº 8), así como ciertas células tomadas de obras de Mozart.

Pero, siendo evidente este trasvase de elementos, lo es también el que cada compositor los adecuó a su estilo de escritura. En el caso de Bidaurre, aun conociendo el trío de Haydn, el oyente percibe que no se trata de la misma obra, teniendo en cuenta que tanto la distribución instrumental como la densidad de la escritura cambian. Esto se debe a que la sonata no consiste en una simple copia, si no que el autor asimiló los distintos elementos y los insertó en su discurso. Lo mismo ocurre con Ledesma y Beethoven y Mozart. Este hecho no debería restar valor al cambio, sino que simplemente demuestra que, sabedores de que en Europa se estaban consolidando otras prácticas, estos músicos trataron de ubicar la música española en una posición digna.

Es sabido que la musicología de finales del XIX y principios del XX denostó de manera exagerada este periodo de la música española. Pero, ¿hubiera sido posible llegar a las cotas de calidad y popularidad que la música española alcanzó en esa época sin el trabajo previo de estos músicos? Muy probablemente la respuesta sea negativa, ya que sin ese trabajo de transición por los estilos clásicos y románticos el lenguaje posterior nunca se hubiera desarrollado. Desde la perspectiva de estos musicólogos, el trabajo de los compositores de esta primera generación del XIX pudo ser tomado como retrógrado y de poca calidad, ya que, mientras en Europa la música tendía hacia otras ideas, en España se seguía escribiendo a la clásica o incluso en ocasiones con evidentes reminiscencias del barroco. Pero, cambiando el punto de vista, se observa como esta tarea de asimilar a marchas forzadas los cambios provenientes de Europa fue necesaria para en un periodo posterior poder situarse en la vanguardia compositiva. En otros ámbitos de la música ocurrió algo similar, como en la música sacra o la ópera, pero movimientos como la reforma de la música religiosa o el debate abierto por la consecución de una ópera nacional terminaron por elevar la categoría de la música española.

Son varias las razones por las que España quedó aparentemente retrasada en la evolución musical durante el siglo XIX. Por un lado, la situación política y económica no benefició en nada a la producción musical. Siendo un país donde la enseñanza y la producción se centraban en la iglesia, la guerra de independencia y las posteriores desamortizaciones dejaron en la ruina a una gran parte de las parroquias y catedrales españolas. Esto trajo consigo que elementos como la organería no evolucionaran lo suficiente, con lo que innovaciones que en Europa ya estaban consolidadas como el pedalier cromático tardaran bastante en introducirse en España. Esto limitó considerablemente las posibilidades de ejecución y composición, y como se ha podido ver, Ledesma se vio afectado por estas limitaciones. Además, así como conoció a Mozart o Beethoven, no es menos posible que conociese la obra de otros grandes organistas como Bach. Sin duda, en esas obras observaría la utilización del pedalier como un elemento melódico más, y tampoco sería de extrañar que conociese esa parte del órgano a través de las noticias que llegaban de los nuevos órganos sinfónicos franceses. Por otra parte, la falta de una red de conservatorios y

la terrible crisis económica en la que se vio inmersa la Iglesia, no facilitaba en nada la formación y el trabajo de los músicos, suponiendo un freno importante a las posibles innovaciones.

Con todo esto, se puede constatar la importancia que Nicolás Ledesma tuvo para que la música para órgano en el País Vasco evolucionase hacia un nuevo lenguaje. Partiendo de un lenguaje cercano al de músicos como Bidaurre consiguió llegar a un lenguaje romántico, totalmente acorde a su estética. A su vez, se ha demostrado que las obras por él escritas, aún estando sin datar, pueden clasificarse cronológicamente desde las más tempranas hasta las más tardías. No cabe duda de que tanto el *Ofertorio nº 12* como la *Gran sonata nº 6* pudieron haber sido escritas en la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, así lo hacen ver las conclusiones obtenidas del análisis de las obras. Además, que el ofertorio sea el nº 12, que ya es una cifra elevada, o que la sonata sea la nº 6, supuestamente la última del ciclo de Grandes Sonatas, lleva a pensar que se trata de obras de madurez. Por otra parte, la *Sonatina nº 5* presenta unas características musicales que entroncan perfectamente con la práctica anterior, mientras que la *Sonata nº 4* se encuentra a medio camino entre la sonatina y el ofertorio. Por tanto, sería posible completar la hipótesis que Christiane Heine (1997) expone. En su artículo, ella afirma que “La defectibilidad e ingenuidad detectadas en estas dos composiciones de Adalid y Ledesma –cuya pretensión artística en cuanto a la denominación “Gran Sonata” no corresponde con el resultado– ponen en evidencia una cierta malinterpretación del concepto clásico de sonata de parte de ambos compositores” (Heine, 1997: 549). Siguiendo el criterio que relaciona numeración con fecha de composición, la *Gran sonata nº 3* a la que se refiere Heine estaría compuesta antes que la nº 6. Por tanto, es muy probable que Ledesma todavía no se hubiese planteado desarrollar un cambio formal en la forma sonata, ni que hubiese escrito todavía el ofertorio nº 12. De esta manera, su forma de sonata todavía seguiría la forma canónica, cercana a la tradición previa a su llegada. De hecho, Heine misma explica cómo “En su gran sonata nº 3, la recapitulación casi íntegra de éste [tema A] en el desarrollo del primer movimiento, que produce el efecto de una reexposición aparente a la vez de retrasar el comienzo del escueto trabajo motivico-temático, es el principal causante de la fugacidad de esta parte formal y de la manifiesta desproporción de las tres secciones principales” (Heine, 1997: 548).

Esta descripción que Heine hace de la sonata de Ledesma recuerda a las de Larrañaga, Oxinaga o Sostoa, donde el desarrollo todavía se realizaba sobre materiales de A, una práctica que se acercaba a la sonata bitemática. Por tanto, este elemento sirve para reafirmar que, tanto esta sonata como las sonatinas y las sonatas con una forma más antigua, fueron sin duda escritas en una fecha temprana, seguramente cerca o antes del 1850, cuando todavía el compositor no había madurado los cambios que en un futuro iba a incorporar. A pesar de tener una forma no equiparable a la *Gran sonata nº 6*, la obra citada por Heine se ubica dentro de las grandes sonatas, seguramente por iniciativa de Ledesma. Si sumamos este apelativo y el hecho de que no presenta un lenguaje maduro, se puede pensar que el compositor tenía como proyecto u objetivo el desarrollar la forma sonata para hacerla evolucionar hacia un

esquema más complejo y avanzado. Por tanto, aunque el análisis de Heine no es erróneo, sí que puede existir cierta falta de perspectiva en las conclusiones. Teniendo en cuenta las posibles fuentes que pudo estudiar durante su estancia en Navarra o Zaragoza, es posible determinar que existe una evolución en el estilo de Ledesma y que, aunque en fechas tardías, llegó a asimilar la forma sonata y a desarrollarla, como se puede comprobar en su *Gran sonata nº 6*. Queda demostrado que el compositor zaragozano se inserta en el proceso evolutivo de la generación previa a su llegada, y que, gracias a su actividad, la música para órgano evolucionó hacia otras formas, tendiendo a una escritura y un planteamiento romántico de las obras.

A pesar de las novedades que este artículo haya podido aportar, la investigación realizada no ha supuesto sino una pequeña introducción a la obra de este compositor y a su estilo compositivo. Sería interesante realizar un análisis de su obra completa para tecla, ya que permitiría tener una mejor perspectiva de esta evolución, pero un trabajo de ese tipo requeriría la localización de todas sus obras, y por supuesto una datación más precisa para poder obtener una cronología más concreta. A su vez, las conclusiones obtenidas del análisis de estas obras permiten aventurar una hipótesis similar aplicada a las obras vocales sacras, pudiendo considerar la posibilidad de la asimilación por parte de Ledesma de ideas cercanas a la reforma de la música sacra, a la vez que se podría constatar una evolución estilística similar pero tendiendo a una estética más reformista.

Este acercamiento a la figura de Nicolás Ledesma ha dejado a las claras la falta de estudios en torno a su figura. No se conocen más que generalidades acerca de su vida y obra, y sin duda resulta necesario realizar una investigación en profundidad acerca de este compositor. Un análisis de algunas de sus composiciones ha revelado a un músico de calidad, con espíritu innovador, clave para el desarrollo de la vida musical en Bilbao. Una figura de este calibre se merece sin duda ser estudiada y situada en el lugar que le corresponde.

## **BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**

- ALÉN, María del Pilar, (1991). "Datos para una historia social de la música. La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la Catedral de Santiago". *Revista de Musicología*. vol XIV, nº 1-2; pp. 497-501.
- ALONSO FERNÁNDEZ, María Ángeles (2005). "El órgano en la generación española del Motu Proprio (1903-1954)", Universidad de Oviedo, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología (tesis doctoral inédita).
- ALONSO, Celsa (1998). *La canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- AYMES, J. R. (1986). *La guerra de la independencia en España (1808-1814)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores.
- BACIERO, Antonio (1983). *Nueva Biblioteca Española de música de teclado (vol. III)*. Madrid: Unión Musical Española.

- BAGÜES, Jon (1999). "Jose Antonio de Bidaurre" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU.
- CALVO, Juan Jacob (1990). *Las claves del Ciclo Revolucionario (1770-1815)*. Barcelona: Planeta.
- CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (1995). *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- CASTILLO, Daniel. *El Monasterio Mercedario de Burceña*, [en línea], <http://ezagutubarakaldo.net/es/2009/04/02/el-monasterio-mercedario-de-burcena/>, [consulta 11/04/2011].
- CAVIA NAYA, María Victoria (2000). "La música en la catedral de Valladolid en el siglo XIX: Antonio García Valladolid" Valladolid, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte (tesis doctoral inédita).
- CLASTRIER, Françoise; CANDENDO, Oscar (1994). "Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1955)". *Cuadernos de Sección. Música*, nº 7; pp. 145-212.
- COMELLAS, José Luis (1999). *Isabel II. Una reina y un reinado*. Madrid: Ariel.
- CORREA BONET, Antonio (coord.) (1983). *El órgano español: actas del primer congreso 27-29 octubre 1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (coord.) (1987). *El órgano español: Actas del segundo congreso español de órgano*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- DE LA LAMA, Ángel (1985). *El órgano: síntesis de su evolución histórica*. Santander: Asociación Manuel Marín.
- DE MÚGICA, Pedro (1909). "Movimiento musical en España y el extranjero-Berlín" *Revista musical de Bilbao*, año I, nº 5; pp. "20-23" (reedición actual de OLÁBARRI GORTAZAR, Ignacio (ed.) (2003). *Revista musical: Bilbao 1909-1913*, edición facsímil, seis tomos. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya).
- (1911). "Movimiento musical en España y el extranjero-Berlín" *Revista musical de Bilbao*, año III, nº 5; pp. "13-16" (reedición actual de OLÁBARRI GORTAZAR, Ignacio (ed.) (2003). *Revista musical: Bilbao 1909-1913*, edición facsímil, seis tomos. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya).
- DONOSTIA, R.P. (1953), *Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII*. San Sebastián: Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal.
- ELIZONDO, Esteban (2002). *La organería romántica en el País Vasco y Navarra*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- ESTER-SALA, María A. (1984). *Tres sinfonías para tecla, Carles Baguer*. Barcelona: Instituto español de Musicología.
- FLORES PEÑA, Joaquín Julio. "Nicolás Ledesma García: un músico en la historia". En línea: <http://www.laciesma.com/ledesma.html>, [consulta 25/01/2011].
- GONZALO LÓPEZ, Jesús (1998). *Seis sonatas para clave, Mariano Cosuenda, Tecla Aragonesa (VI)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GUIARD LARRAURI, Teófilo (1912, ed. de 1978). *Compendio de la historia de Bilbao*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.
- HEINE, Christiane (1997). "La idea de sonata en la música para piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid". *Revista de Musicología*, vol. XX, nº. 1; pp. 535-551.

- (2003). “La variación en las Sonatas para piano de Joaquín Turina”. *La musique entre France et Espagne* (Louis Jambou, ed.). Paris: Presses de L’Université de Paris-Sorbonne.
- HURTADO CABALLERO, Marisa (2000). *Historia de la noble villa de Bilbao* (vol. I). Bilbao: Amigos del Libro Vasco.
- JAMBOU, Louis (2002). “Verso” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. X. Madrid: SGAE.
- JOHNSSON, Bengt (1995). *Vint-i-tres sonates per a tecla, Josep Gallés*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.
- JULIÁ, José Ramón (2000) (dir). *Atlas de la historia universal, (tomo II)*. Barcelona: Planeta.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina (1987). *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España: (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid: Diputación provincial de Valladolid.
- LABAYRU, Estanislao (1903, ed. De 1971). *Historia general del señorío de Bizcaya*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- MARTÍ GILABERT, Francisco (2003). *La desamortización española*. Madrid: Ediciones Rialp.
- MARTÍN GONZÁLEZ, José (1991). “Oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Valladolid durante el siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol XIV, nº 1-2; pp. 501-511.
- MARTÍNEZ DE SAS, M<sup>a</sup> Teresa (1990). *Las claves de la restauración y del liberalismo (1815-1848)*. Barcelona: Planeta.
- MORENO MORENO, Berta (2005). *El compositor Felipe Gorriti (1839-1896). Biografía, catálogo y estudio crítico de su obra*, Universidad de Navarra, Departamento de Geografía, Pamplona. Tesis doctoral.
- NAGORE FERRER, María (2001). *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: SGAE.
- (2002). “Nicolás Ledesma García” *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6 (840-842). Madrid: SGAE.
- OLÁBARRI GORTAZAR, Ignacio (ed.) (2003). *Revista musical: Bilbao 1909-1913* (Edición facsímil, T. I-III-IV-V). Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.
- OTAÑO, Nemesio (1913). “El resurgimiento del género orgánico en España” *Revista musical de Bilbao*, año V, nº 10: 8-12 (reedición actual de OLÁBARRI GORTAZAR, Ignacio (ed.) (2003). *Revista musical: Bilbao 1909-1913*, edición facsímil, seis tomos. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya).
- PAGES BLANCH, Pelai (1991). *Las claves del nacionalismo y el imperialismo (1848-1014)*. Barcelona: Planeta.
- PALACIOS, Jose Ignacio (1991). “Aproximación histórica a la capilla de música en la catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al “Motu Proprio””. *Revista de musicología*, vol XIV, nº 1-2; pp. 549-559.
- PEDRERO-ENCABO, Agueda (1997), *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Salamanca: Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (1983). “Notas sobre la organería en Vizcaya durante el s. XVIII”, *Recerca musicològica*, nº 3; pp. 137-172.
- (1985). “La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler”. *Revista de Musicología*, Vol. VIII, nº 1: 57-75.

- Peque Leoz, Iñigo de: Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco...
- (2002). "Bilbao" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2 (450-478). Madrid: SGAE.
- (2010). "Notas para el estudio de algunos organeros vascos del siglo XVIII", 17. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2010; pp. 447-481.
- RUEDA, Germán (1986). *La desamortización de Mendizabal y Espartero en España*. Madrid: Cátedra.
- SIMÓN SEGURA, F. (1973). *La desamortización española del siglo XIX*. Madrid.
- UGARTE, Pedro (1999). *Historia de Bilbao. De los orígenes a nuestros días*. San Sebastián: Txertoa.
- VILLAS TINOCO, Siro (1990). *Las claves de la revolución industrial (1733-1914)*. Madrid: Planeta.
- VIRGILI BLANQUET, M<sup>a</sup> Antonia (2004). "La música religiosa en el siglo XIX español". *Revista Catalana de Musicología*, vol. II; pp. 181-202.
- ; VILLAR-TABOADA, Carlos (2006). "Aproximación a la obra religiosa de Ramón Carnicer", *Actes de les Jornades d'estudi "Ramón carnicer i el seu temps"* (Mariús Bernadó y Francesc Bonastre, eds.). Tárrega: Ajuntament de Tárrega.
- VV.AA. (1972). *Génios de la música española Vol. 40* [Grabación sonora]. Madrid: Zacosá. Disco de vinilo.
- VV.AA. (1978). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Príncipe de Viana.
- VV.AA. (1992). *El órgano histórico español. El siglo XVIII*. [Grabación sonora]. Auvidis distributions. Compact Disc.
- VV.AA. (1996). *Musica Vasconiae (1600-1996)* [Grabación sonora]. Orio: Art Recordings.
- VV.AA., *Revista de musicología* (2004), vol. XXVII, nº 1.
- VV.AA. (1912). "Necrología" *Revista musical de Bilbao*, año IV, nº 1: "10-11" (reedición actual de OLÁBARRI GORTAZAR, Ignacio (ed.) (2003). *Revista musical: Bilbao 1909-1913*, edición facsímil, seis tomos. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya).
- ZUBIALDE, Ignacio (1911). "Movimiento musical en España y el extranjero - Bilbao" *Revista musical de Bilbao*, año III, nº 4; pp. 11-12 (reedición actual de OLÁBARRI GORTAZAR, Ignacio (ed.) (2003), *Revista musical: Bilbao 1909-1913*, edición facsímil, seis tomos. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya).