

## SOBRE NICOLÁS LEDESMA Y SU OBRA

La presente edición es el fruto de largos años de trabajo en torno a la vida y obra del insigne músico, aragonés de nacimiento y vasco de adopción, Nicolás Ledesma García. Pero haría falta mucho más tiempo para poder adentrarse en su dilatada trayectoria y su producción musical, con el suficiente detenimiento, y sobre todo, con el respeto y admiración que merecen.

Pudiera parecer (al juicio crítico un tanto frívolo al que lamentablemente tan acostumbrados estamos hoy día, y a partir de la comparación con la obra coetánea de otros destacados autores de música destinada al teclado nacidos en otros territorios más al norte), que su obra no mereciera la atención que, en cambio, otorgamos a aquéllos. Pero nada más errado que un dictamen tan precipitado, particularmente cuando nos fijamos con atención en lo variado de su música, lo notable de su eficacia y sentido pedagógico, y muy por encima de todo, cuando analizamos el contexto en que semejante música hubo de aparecer.

Pues el maestro Ledesma alcanzó la, para la época, excepcional edad de 92 años, viendo transcurrir, así, todo un siglo zarandeado por los conflictos bélicos (una guerra “de independencia”, varias contiendas “carlistas”), unos continuados pronunciamientos militares y cambios de régimen político, la penuria generalizada de un país que perdía territorios e influencia internacional a marchas forzadas, y en el marco eclesiástico –que hasta entonces había protagonizado el mecenazgo musical–, el arrinconamiento inexorable de los músicos de extracción civil que hasta entonces se habían formado casi exclusivamente en el seno de la Iglesia (músicos solteros, casados o viudos), que se aceleró merced a las diversas desamortizaciones eclesiásticas y que halló su punto determinante de inflexión con la firma gubernamental de un concordato con la Santa Sede en 1851, que resultaría nefasto para el desarrollo posterior de la música en dicha institución, pues obligaba a partir de entonces a los miembros de coros y orquestas eclesiásticas a hacerse clérigos.

Con semejante panorama, un hombre casado y con hijos como Ledesma, en una situación que, salvando las lógicas distancias, recuerda particularmente la que

requieren los tiempos actuales, hubo de perseverar en su empeño de dedicarse al cultivo de la música, tratando, al mismo tiempo, de mantener su posición y su escasa hacienda. Afortunadamente, los tiempos, que coincidieron con una situación similar para otros muchos músicos, aportaron al menos una salida a aquel enorme contingente de músicos, que, desempleados de la noche a la mañana, hubieron de refugiarse en la habitual práctica de un pluriempleo más o menos encubierto, de manera que se vieron abocados a compaginar su servicio profesional de carácter principal a alguna parroquia, con la impartición de algunas clases particulares de instrumentos de tecla (a las que por entonces comenzaban a incorporarse por primera vez, y muy poco a poco, algunas señoritas de la alta sociedad), con suerte, complementar su actividad principal con la colaboración con alguno de los primeros conservatorios entonces emergentes<sup>1</sup>, o, incluso, a reforzar sus menguados salarios mediante la realización, más o menos estable, más o menos esporádica, de algunos otros trabajos de segundo orden, que complementaban el salario mensual de tantos músicos, sirviendo en cafetines que ofrecían pequeñas veladas musicales para esparcimiento de sus parroquianos, en orquestas de teatros (donde se ofrecían desde óperas en los coliseos más pomposos, hasta otro tipo de espectáculos menos pretenciosos y más extendidos, como zarzuelas, sainetes y vodeviles, puestos en escena en pequeñas salas “multiusos” –pues a menudo podían servir igualmente para la escenificación dramática, como también para el alquiler de banquetes o celebración de espectáculos circenses o de magia–, que se ofrecían en teatrillos ambulantes, e incluso en carpas desmontables).

Un mundo peculiar, en la frontera entre lo que podría denominarse como la primera línea social y una cierta marginalidad, aunque tampoco tan alejado del

<sup>1</sup> Al calor del primero creado en Europa, el *Conservatoire de Musique* de París, fundado en 1795, o de los primeros españoles, el *Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina* en Madrid, 1830, el *Liceo Dramático de Aficionados de Barcelona*, 1837 –luego *Conservatorio del Liceo*, 1848–, el *Conservatorio de Valencia*, 1879, etc.

ambiente que existiera coetáneamente en algunos países de nuestro entorno, y que es el que cubrió, durante muchísimo tiempo, la mayor parte del territorio nacional (incluyendo ahí, hasta su paulatina pérdida de soberanía, los territorios de ultramar).

Con la vista puesta por tanto en el buen cumplimiento de sus tareas profesionales, a satisfacción de su cabildo, lo que quería decir asimismo en cubrir sus cargos con absoluta honorabilidad religiosa y puntualidad, al tiempo que sin poder dejar de lado esas otras labores “complementarias” que podían garantizar su subsistencia (y que por tanto, le resultarían imprescindibles), Ledesma supo salir siempre airoso, aunque no sin dificultades (pues la vigilancia religiosa a la que, tanto él como otros, quedaba sometido no debía ser pequeña), de los duros condicionantes que el siglo le imponía.

Hijo de Manuel Ledesma Redrado, labrador, y de Mariana García Navarro, ambos naturales de la localidad zaragozana de Los Fayos, aunque luego residentes en Grisel y años después vecinos de Lituénigo, Nicolás habría nacido el 9 de julio de 1791 (fecha de su bautizo), o acaso, el día anterior. Se había formado musicalmente, desde muy niño, en la escolanía más importante de entre las cercanas a su pequeño pueblecito natal –Grisel–<sup>2</sup>, cercano al Moncayo: es decir, en la catedral de Santa María de la Huerta, de Tarazona, donde ingresó en 1797 y pudo estudiar, sucesivamente, con los maestros de capilla Francisco Javier Gibert (\*1779; †1848) y José Ángel Martinchique (\*1780; †1849), nombres de buenos músicos, que hoy, lamentablemente, apenas dicen nada a quienes no son estrictamente especialistas en esos temas tan concretos, a pesar de que bien merecerían su rescate patrimonial.

Coincidiendo acaso con su natural cambio de voz, el muchacho pasó enseguida a Zaragoza, donde tuvo oportunidad de estudiar el órgano con un excelente músico “civil en ámbito eclesiástico”: Ramón Ferreñac (\*1763; †1832), entonces organista de El Pilar, e iniciador de una “escuela” de organistas que gozaría desde entonces de la mayor reputación en el país<sup>3</sup>. Desconocemos cómo el adolescente Ledesma habría podido subsis-

tir en la capital aragonesa en ese tiempo; no consta en la plantilla de ninguna de las dos capillas musicales catedralicias, aunque, acaso, actuara ocasionalmente como apoyo en alguna de ellas. Precisamente, el maestro de capilla de la metropolitana de La Seo era entonces el célebre maestro “Españoleto” (\*1730; †1809): Francisco Javier García Fajer (que fuera anteriormente profesor de su joven maestro en Tarazona, Martinchique), con quien, sin duda, Ledesma hubo de relacionarse, muy posiblemente como alumno también, pues más tarde el célebre músico riojano le extendería una carta de recomendación. Debieron ser años difíciles, pues coincidieron con el estallido de la Guerra de la Independencia.

Muy joven todavía, Ledesma se vio pronto obligado a buscarse un mejor acomodo. Opositó al magisterio de la colegiata de Santa María de Calatayud, que no consiguió, pero casi simultáneamente obtuvo la plaza de maestro de capilla y organista de la colegiata de Santa María, en la localidad zaragozana de Borja (vacante por haber pasado entonces su titular Pablo Rubla a ejercer iguales cargos en la cercana catedral navarra de Tudela). Pasó a Borja en 1808, con tan sólo 16 años.

Allí, entre las penurias ocasionadas por la guerra, el joven músico hubo de apañarse con los pocos cantores e instrumentistas de que disponía (lo que suplía trayendo puntualmente músicos desde la seo de Tarazona, o mediante los músicos militares que había en la ciudad), así como con un órgano maltrecho y casi inservible –que, saqueado primero por las tropas napoleónicas, sería finalmente desmantelado de sus tubos para hacer balas–, aunque al parecer pudo suplir esta situación con una buena dosis de entusiasmo (se sabe que por entonces compuso ya algunas obras) y con un nuevo pianoforte que se había adquirido recientemente en Madrid. Ledesma propuso enseguida reparar el órgano de la colegiata, e incluso el maestro organero Miguel Usarralde realizó un informe y presupuesto, pero éste se pospuso capitularmente hasta que la situación económica mejorase, lo que no sería sino algún tiempo después de que el músico de Grisel hubiera salido definitivamente de la ciudad, seguramente animado a ello por los pocos medios a su alcance para desarrollar su labor.

Desde Borja marchó a la Colegiata de Santa María, de Tafalla (Navarra), a cuya plaza de maestro de capilla y organista opositó en 1809, obteniéndola, pues el primer ganador, Francisco Andreví, no pudo posesionarse, seguramente al no enterarse del resultado de los exámenes, debido al mal estado de las comunicaciones y no poder salir de Barcelona, donde residía, a causa de la guerra. Compitió Ledesma entonces con otros varios oponentes (entre ellos, el más tarde conocido en Madrid José Guelbenzu). Sus nuevos cargos le obligaban a no salir de la ciudad, y a tocar el arpa (instrumento ya para entonces

<sup>2</sup> No me extenderé aquí en desmenuzar detalles respecto a la biografía del maestro, muy pronto disponible por extenso en el volumen a mi cargo que a tal efecto se prepara en la Institución “Fernando el Católico”.

<sup>3</sup> Sobre Ramón Ferreñac, el Españoleto, y en general, el ambiente musical zaragozano de la época, puede verse: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXXIX”, 2004.

en desuso) u otro instrumento “equivalente”, seguramente en el sentido del acompañamiento polifónico. Y al poco, los responsables eclesiásticos de la iglesia navarra en que ejercía declaraban sobre él que era un “mozo libre sin familia, con quien estamos muy contentos”. Acaso hubieran fallecido para entonces sus padres, en cuyo caso habría quedado huérfano desde edad bastante temprana. Por entonces, y desde 1808, la localidad tafallesa estaba ocupada por las tropas napoleónicas; no sería liberada hasta 1813, por el general Francisco Espoz y Mina.

Acabada la guerra, Ledesma opositó al magisterio de capilla de El Pilar, pero no fue agraciado con la plaza. Vivió en Tafalla bastante tiempo (de sus 18 años a los 33), y de aquel tiempo, difícil en lo político pero sin duda progresivamente más feliz en lo personal –pues llegó soltero, para asentarse al poco y enseguida formar una familia–, data seguramente la oferta que le hizo un aristócrata inglés (motivada por la destacada desenvoltura profesional del joven griselero), para que se marchara con él a Inglaterra en busca de un mejor porvenir. Para entonces, Ledesma contaba ya con órdenes menores y era clérigo “de corona” (de primera tonsura), pero el músico rechazó enseguida el ofrecimiento del británico, pues entretanto había conocido a una muchacha navarra, natural de Cintruénigo, Antonia Ancioa Murillo, con la que se casó en 1816 (cuando él contaba con 24 años de edad). Celebraron su boda en la localidad navarra de Valtierra, y compartirían matrimonio durante cincuenta años, llegando a tener cuatro hijos –entre 1817 y 1822–, todos ellos nacidos en Tafalla: Manuela, Jacinta, Teodoro, y Celestina<sup>4</sup>.

En Tafalla, para el desempeño de su actividad cotidiana, Ledesma dispuso de un órgano dotado de dos teclados manuales, registros enteros y un pedalier de 20 teclas. En 1817, mandaba no obstante ya comprar dos trompas para el abastecimiento de su capilla, instrumento éste en el que “dice tiene práctica”. Siendo maestro en Tafalla, intervino en la elección para la capilla del nuevo bajonista Vicente Gaztambide (1821) –tío y mentor del luego célebre compositor Joaquín Gaztambide y padre del también músico Javier Gaztambide–, enseñó como infante de coro a Valentín Metón (años más tarde organista de El Pilar de Zaragoza y uno de los compositores e intérpretes para teclado españoles más destacados de su tiempo), y tal vez incluso diera algunas clases al entonces joven Hilarión Eslava, que, años después, le profesaba su admiración e incluso se preocupó por edi-

tar algunas partituras del músico aragonés. Ledesma residió allí hasta 1824, en unos años teñidos por los enfrentamientos (entre los absolutistas partidarios de Fernando VII y los liberales proclives al ideario de la Constitución de Cádiz), con el llamado “Trienio Liberal” –durante el que pudo haberse ausentado de sus puestos, en 1822, por un período prolongado–, y el posterior inicio, ya en 1823, de la “década ominosa”, que trajo consigo la supresión de las libertades y la persecución de los liberales.

Según parece, siendo Ledesma partidario de los liberales –incluso militante convencido–, pensó en abandonar Tafalla, desde donde comenzó un cierto peregrinar, que le llevó como organista a diversas iglesias de la zona, tal vez huyendo de las persecuciones políticas, hasta su llegada definitiva a Bilbao. En este tiempo, pasará de pueblo en pueblo, evitando las grandes capitales (a los cargos de cuyas principales capillas musicales sin duda habría podido aspirar, por formación y aptitudes), con bajos salarios y verdaderas penurias económicas para sacar adelante a su familia. Así, en 1824 pasó a ocupar el magisterio de capilla de la colegial mayor de Santa María, de Calatayud (Zaragoza), desde donde regresaría al año siguiente a Tafalla para ocuparse nuevamente de sus anteriores puestos.

En 1824 accedió por tanto a la maestría y órgano de la iglesia principal de Calatayud, sucediendo a Florentino Rotellar; obtuvo la plaza siendo el único opositor, y gracias a que se había examinado previamente en 1808 y 1814, obteniendo en ambas ocasiones “censura preferente”. Dispuso allá de un buen instrumento que había realizado el maestro organero Silvestre Tomás, aunque se había reparado ya varias veces (la última, en 1817, cuando se pagó “por el registro del clarín y componer las manchas”), obligándose muy pronto a su sucesor a afinarlo para los días clásicos solemnes y cuando por variación del tiempo se desafinara. De ese modo, aquel mismo año de 1824, Ledesma pasó a opositar a la iglesia parroquial de Santa Eufemia, de Villafranca (Navarra), aunque no logró su pretensión, ganando entonces Manuel Narvajás, presbítero procedente de la parroquial de Valtierra. Posiblemente desde allí pasara Ledesma días más tarde a tierras riojanas, con vistas a opositar al magisterio y organistía vacantes en la catedral de la Santísima Trinidad (por muerte del anterior organista, Felipe Neri Martínez), en Santo Domingo de la Calzada. Pero, por motivos políticos, de los cuatro pretendientes a la plaza, entre ellos Ledesma, sólo se aceptó a uno, a la sazón “músico en el regimiento de infantería Fernando VII” (Vicente Anastasio Blanco), quedando así eliminado el músico de Grisel. En la seo calceatense se calificaba entonces a Ledesma como “casado, maestro de capilla y organista de la colegial de Calatayud”, remitiendo como valedores informantes del griselero al maestro de capilla

<sup>4</sup> Esta última, también pianista y compositora para su instrumento, se casó con el músico Luis Bidaola y sería la abuela materna de Jesús Guridi Bidaola.

de la catedral de Valladolid (ya entonces, José Ángel Martinchique), al organista de El Pilar, Ramón Ferreñac, y al maestro de capilla de la colegial de Alfaro (La Rioja), Alejo Sierra, quien, seguramente, habría sido profesor de Ledesma durante sus años de formación en Zaragoza (pues, algo mayor de edad que Ledesma, Sierra había sido también colegial infante en El Pilar).

Fracasados sus intentos de pasar a Villafranca y a La Calzada, Ledesma se decidió por opositar a la organistía de la parroquial de San Adrián y Santa Natalia en la localidad riojana de Autol, una plaza que regía el ayuntamiento, según un acuerdo municipal con la iglesia parroquial, en el que podía encajar bien un músico seglar. Ledesma obtuvo el cargo "con mucho exceso, mejor que los demás concurrentes", siendo nombrado su titular el 02.12.1824. Allí, iba a disponer de un instrumento totalmente renovado (reconstruido por el organero de origen francés Juan Monturus en 1825), de un único teclado de cinco octavas y media, dotado de mecanismo transpositor y con pedalier de once contras, así como provisto de dos rodilleras, y con diversos registros de carácter barroco (enteros y partidos), ampliados con algunos añadidos románticos (registros de oboe, voz celeste, trémolo, ocarina...).

Ya en 1825, Ledesma pretendió la plaza de organista segundo de la catedral de San Antolín, en Palencia, para lo que pidió la acostumbrada ayuda de costa para realizar el viaje; pero el cabildo palentino la denegó, lo cual debió hacer desistir de sus intenciones a nuestro músico de Tarazona. Dos años después, mientras –como hemos visto– compaginaba el magisterio de capilla y la organistía de Santo Domingo de la Calzada Vicente Anastasio Blanco, éste mostró serias limitaciones como instrumentista, siendo depuesto como organista (aunque continuó como maestro hasta su muerte en 1833). Así, en 1827 Ledesma volvió a pretender la plaza de organista de Santo Domingo de la Calzada (a la que no se le había permitido optar en 1824), quedando ahora, entre los seis pretendientes que finalmente se examinaron, calificado musicalmente el primero "con excesos" (tanto en la modalidad de "tañido" –modalidad en la que quedó el primero en cada una de las diez pruebas que se realizaron–, como en la de "composición"). Apenas tenía 36 años, y ya llevaba veinte ejerciendo como organista en diversas iglesias del país. Y no obstante las excelentes calificaciones técnicas, el cabildo calceatense decidió inesperadamente elegir a Mariano Pérez (entonces de sólo 19 años, natural de Calatayud y formado como infante en El Pilar de Zaragoza, y a la sazón organista en la villa de Falces, y clérigo de primera tonsura), que había tenido unas notas muy inferiores a las de Ledesma. Posiblemente pesara en contra del de Grisel su condición de hombre casado y con hijos, o sus antecedentes políticos como liberal.

Durante su estancia de cinco años en Autol, Ledesma estaba obligado a enseñar a tocar a un estudiante pobre de la localidad, Manuel Pascual, que sería más tarde su sucesor interino, cuando Ledesma decidiera participar en las oposiciones al cargo de organista de la iglesia parroquial de Santiago, en la villa de Bilbao, donde residiría el resto de su vida. Participaron entonces en los exámenes de la capital vasca doce contrincantes, exigiéndose, a instancias del opositor bilbaíno Juan Antonio Echave, que quien ganara demostrase su adhesión "en la causa justa del altar y el trono". Nuevamente Ledesma fue calificado como "el primero en primera letra, con excesos", nombrándole el ayuntamiento de la ciudad nuevo organista de la iglesia de Santiago el 06.03.1830. Ese mismo día se posesionó, y recibió del concejo bilbaíno la llave del instrumento que, a partir de entonces (y durante más de 52 años si desechamos algunas intermitencias), quedaría a su cargo.

Dos años después, fue también nombrado maestro de capilla de la misma iglesia –acumulando así el cargo de maestro al de organista–, sucediendo a Pedro Estorcui. En aquella ocasión, su anterior rival opositor Juan Antonio Echave pretendió que el ayuntamiento le revocara su nueva plaza, alegando que la de organista y la de maestro de capilla no debían ir unidas, pero el ayuntamiento desestimó su pretensión. Sus dos contratos tenían una validez de nueve años cada uno.

Al comenzar Ledesma su residencia en la capital vizcaína, hacía apenas cuatro años que había fallecido, siendo todavía muy joven, el célebre compositor bilbaíno Juan Crisóstomo de Arriaga. En aquel tiempo, la floreciente Bilbao era todavía una pequeña villa rural, aunque, con cierta celeridad, se estaba convirtiendo ya en una ciudad fabril y enriquecida, en donde empresarios y pequeño-burgueses constituyeron el motor de una economía en auge, que favorecería la instauración de focos culturales y artísticos de carácter civil. La industria del carbón y del hierro había atraído a grandes empresarios de Francia, Inglaterra y los Países Bajos, creando así un buen caldo de cultivo para importar novedades musicales del exterior y para fomentar un tipo de música novedosa, de carácter civil, entre la que destacaba la música ya no de salón, sino más bien "de cámara", determinadas "academias", y tertulias literarias en las que se daba cabida a las aficiones de melómanos y aficionados con ínfulas de entendidos ("amateurs", y "conneisseurs").

Los primeros años de Ledesma en la capital vizcaína debieron ser duros, pues coincidieron con los siete años de la primera guerra carlista<sup>5</sup>. Ledesma sufrió enton-

<sup>5</sup> En 1833, vencieron en la ciudad los carlistas; en 1834, el ejército "cristino" entró triunfador en la villa; y en 1835 y 1836, las tropas carlistas sitiaron la ciudad nuevamente, aunque sin éxito.



ces un mal momento económico, que hubo de suplir compaginando su magisterio de capilla en la parroquia de Santiago con el desempeño de una plaza como clarinetista segundo en la orquesta del Teatro de la Villa, y con la impartición de algunas clases particulares de solfeo y piano.

A cambio, hay que tener en cuenta que el puesto bilbaíno de Ledesma había sido ocupado previamente por músicos tan destacados como Pedro [Pérez de] Albéniz (\*1795; †1855)<sup>6</sup> o José Sobejano (\*1791; †1857)<sup>7</sup>, y que la ciudad y sus alrededores disponían de abundantes órganos en los que Ledesma podía desplegar su actividad profesional, coincidiendo esa época, además de con algunas reparaciones de buenos órganos barrocos, con un tiempo de proliferación de algunos instrumentos nuevos, ya específicamente de organería vasca, como también foráneos: los célebres Cavallé-Coll.

En cuanto a la capilla musical eclesiástica que habría de regir, en creciente decadencia y sumida en cierta penuria, como sucediera igualmente en la inmensa mayoría de casos coetáneos, ésta era la única y principal dinamizadora de la vida musical en la región, y el único centro de formación musical en la ciudad hasta la creación de las primeras academias y escuelas de música en torno a 1860. Disponía de cinco infantes de coro (Tiples), así como de un Contralto, un Tenor y un Bajo de capilla, dos violines, viola, contrabajo, un bajonista y dos trompas clarineros, a quienes pagaba directamente el ayuntamiento.

De la etapa bilbaína anterior a 1850 tenemos algunas noticias interesantes: el escritor canario Benito Pérez Galdós (\*1843; †1920), le menciona –fiel a su ideología liberal–, en sus *Episodios Nacionales* (1898), en el transcurso del episodio titulado *Luchana*, (cuarto episodio o novela de la tercera serie, capítulo 26), el cual narra los

<sup>6</sup> Riojano natural de Logroño, más joven que Nicolás Ledesma, residió en San Sebastián con su familia desde 1805. En 1808 opositó a organista en la parroquia de Santiago en Bilbao, con sólo 13 años de edad, pero venció Santiago Aguirre (quedando él segundo), con quien prosiguió sus estudios de composición en la capital vizcaína. Años más tarde sería el primer profesor de piano del Conservatorio de Música de Madrid y organista de la Real Capilla. Editó un *Método completo de piano* (Madrid, Carrafa y Lodre, Martín Salazar, Antonio Romero, 1840), que estuvo de texto para la enseñanza del instrumento en el Conservatorio de Madrid, centro académico en el que tuvo múltiples alumnos y desde cuya plataforma renovó el panorama del piano y su pedagogía en España.

<sup>7</sup> Se trata de un adelantado en la enseñanza del piano en España, que publicara su método *El Adam español, o Lecciones metódico-progresivas de fortepiano* (Madrid, Bartolomé Wirmbs, 1826). Curiosamente, había nacido el mismo año que el músico de Grisel, y era natural de la localidad navarra de Cintruénigo, la misma de la que procedía la esposa de Ledesma, Antonia Ancioa.

bombardeos sobre Bilbao de las tropas carlistas en 1836 y la decisiva batalla de Luchana, en la zona limítrofe del actual término municipal de Bilbao y el de Erandio, que supuso la derrota carlista y la liberación de la ciudad.

En 1845, y durante ocho años, comenzó a impartir clases a Valentín María de Zubiaurre Urionabarrenechea (\*1837; †1914) como infante de coro en la parroquia de Santiago. Años más tarde, aquel niño llegaría a ser el maestro de la Real Capilla española (durante el reinado de Alfonso XII, regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, y primera época de Alfonso XIII)<sup>8</sup>, quien recordaba a su “muy querido e inolvidable maestro” hacia quien aumentó su admiración a diario, al punto de que “le quería y respetaba casi hasta la veneración”, y en cuyas obras encontraba “tanta filosofía, tanta elegancia en el fraseo, tanta pureza y corrección además de su clásica estructura, que hacen merecer a su autor el nombre del *Mozart Español*”.

No parece que Ledesma se sintiera particularmente inclinado a escribir música operística o de carácter escénico, tan floreciente en su época (aunque tampoco faltan en su producción arias, cavatinas, dúos y tercetos de óperas y zarzuelas con acompañamiento de teclado, de cierta inspiración donizettiana), pero, en contrapartida, realizó una intensa labor en favor de la música ciudadana y de carácter civil, promoviendo los conciertos, la música de cámara (por entonces se instauró como costumbre en todas las iglesias bilbaínas tocar durante la Semana Santa las *Siete Palabras* de Haydn en arreglo para cuarteto de cuerda, una formación también presente en su propio *Stabat Mater*), la organización de veladas y reuniones musicales privadas (donde señoreaban los bailes de salón –tandas de vals, mazurcas, polkas, variaciones, fantasías– entre las clases locales pudientes) y la formación de nuevas asociaciones culturales dedicadas a la música, agrupaciones filarmónicas y academias.

Sea como fuere, en Bilbao desarrolló su actividad, pues, durante más de medio siglo, se asentó con su familia, realizó una continuada labor pedagógica enseñando a numerosos alumnos y fue reconocido como músico vasco de pleno derecho. Fueron muchos los discípulos que se formaron con él, de modo que se creó una verdadera escuela a partir de su magisterio.

Entre sus alumnos destacó el navarro Valentín Metón (\*1810; †1860), a quien enseñó durante su período

<sup>8</sup> Zubiaurre, un autor incomprensiblemente hoy olvidado, llegó a ser segundo maestro de la Real Capilla española desde 1875 (con la restauración borbónica), obteniendo tres años más tarde el puesto musical más prestigioso del país, como primer titular de dicha Real Capilla, cargo que desempeñó, junto a otros títulos, hasta su muerte, 36 años después.

do en Tafalla. Pudo haber dado también algunas clases al joven navarro Hilarión Eslava (\*1807; †1878), que siempre tuvo palabras elogiosas hacia él, y que le publicó alguna de sus obras en su *Lira Sacro Hispana* y en su *Museo Orgánico Español*. En 1869, Eslava decía del maestro de Grisel: “es en lo que va de este siglo uno de los más distinguidos compositores y organistas de España, y el gran crédito que goza en ambos conceptos es justísimo, y lo que más le distingue es la espontaneidad en sus ideas, y la corrección y naturalidad en la armonía y modulación”.

Fueron asimismo numerosos los músicos que se formaron con él en Bilbao, como, entre otros: Venancio María Joaquín de Herrasti y Bernal (\*1813; †1887), José Aranguren de Aviñarro (\*1821; †1903) –autor más tarde de métodos, guías y prontuarios de piano, armonía y cantollano–, Antonio Reparaz Cruz (\*1831; †1886), Avelino Aguirre Lizaola (\*1838; †1901) –compositor de abundantes zorcicos, que estudió en Madrid y pasó luego a Argentina–, Aureliano Valle Tellaeché (\*1846; †1918) –fundador de la Coral de Bilbao–, los hermanos Adolfo (\*1841; †1869) y Cleto Zavala y Arambarri (\*1847; †1912) –fundador en 1886 del “Orfeón Bilbaíno”, luego, “Sociedad Coral de Bilbao”–, Soledad Bengoechea Gutiérrez (\*1849; †1893), o fray Manuel de Aróstegui y Garamendi (\*1854; †1903) –músico agustino en El Escorial, que pasó luego a Filipinas–.

Por no mencionar en detalle a sus propias hijas, particularmente, la también compositora y profesora de piano, Celestina Ledesma y Ancioa (\*1822; †?) –una pionera en el contexto español, que editó en 1879 en Bilbao unos *Divertimientos por todos los tonos mayores y menores, preparatorios a las piezas de piano*, en un tiempo en el que, sin pertenecer a la nobleza o a la sociedad estrictamente más distinguida, el hecho de que una mujer se dedicara a la música y que consiguiera publicar, constituía, más que una excepcionalidad, todo un hito–. También desplegó sus enseñanzas con su yerno y fiel colaborador, el organista guipuzcoano Luis Florencio Bidaola Múgica (\*1814; †1886c), así como con sus nietas, entre quienes destacó María Trinidad de Bidaola Ledesma, notable profesora de piano, y madre de otro prohombre del órgano y la composición: el célebre Jesús Guridi Bidaola (\*1886; †1961), biznieto de nuestro biografiado, que se enorgulleció de serlo incluso en sus tarjetas de visita, y que llegó a alcanzar fama y reputación internacionales en círculos musicales, a pesar de que, como su bisabuelo, hubo de lidiar con unos tiempos verdaderamente difíciles (una guerra civil, y un país artística y culturalmente aislado del exterior).

Políticamente, Ledesma se mostró decididamente anticarlista, como demuestran algunas composiciones suyas (“himnos patrióticos”, a partir de textos de Fran-

cisco Izaguirre y Adolfo Aguirre), donde se canta el rechazo de la villa de Bilbao del asedio carlista. En este contexto, Ledesma llegó a constituirse prácticamente en un símbolo de la nueva música y el pensamiento nacionalista emergente en la sociedad vasca, que en materia musical ofreció algunos materiales tan sobresalientes como los realizados por autores como José M<sup>a</sup> de Iparraquirre o Blas de Altuna (el *Gernikako Arbola*), y que, en el caso de Nicolás Ledesma, ofreció unos de los ejemplos más tempranos y destacados de zorcicos llevados al terreno de la composición académica, con utilización variada de compases aplicados a dicha música popular vasca.

También parece que obtuvo cierta presencia en la corte madrileña, y así, se sabe que en 1840, la Real Capilla hizo escuchar algunas misas “de Ledesma” (seguramente, de Mariano Rodríguez de Ledesma, aunque acaso tal vez de Nicolás), dirigidas por el propio autor. En 1843 formaba parte de la “sección musical” del “periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical” *El Anfión Matritense*, junto a músicos tan notables como Indalecio Soriano Fuertes (director del semanario, asimismo aragonés y que había sido, como Ledesma, maestro de la colegiata de Calatayud), D. Aguado, P. Pérez de Albéniz, B. Basili, R. Carnicer, H. Eslava, A. Fargas, J. Gaztambide, Á. Inzenga, F. Lahoz, V. Metón, L. Nielfa, J. Nin, M. Rodríguez de Ledesma, B. Saldoni, P. Tintorer o F. Frontera de Valldemosa.

Entre sus actividades, Ledesma promovió la organización definitiva de una Sociedad Filarmónica de Bilbao (la segunda, tras los infructuosos intentos previos –de hacia 1818– en torno a Juan Crisóstomo de Arriaga), de la que fue Presidente (1851), la cual contaba con 130 socios más doce honorarios, y disponía de un coro juvenil aficionado y una orquesta de más de cuarenta profesores, con la que se presentó públicamente el 22.02.1852. Esta sociedad subsistió hasta 1856, fecha coincidente con la promoción de interpretaciones de música coral para voces solas, para ser cantada al aire libre (y así, se interpretó la *Lamentación del Miércoles Santo* de Ledesma), en lo que podría considerarse como un antecedente claro del posterior fenómeno orfeonístico vasco. Las asociaciones de cámara y los conciertos comenzaban a regularizarse en una ciudad cultural emergente.

Su fama iba en aumento: el compositor romántico norteamericano y concertista virtuoso del piano, Louis Moreau Gottschalk (\*1829; †1869) –uno de los músicos más cosmopolitas y difíciles de clasificar de su tiempo–, que admiraba las cualidades de Ledesma como organista y que conocía su obra, mientras estuvo en Bilbao, en 1851, acudía diariamente a los oficios que se celebraban en la basílica de Santiago solamente para escucharle tocar el órgano. Algunas fuentes incluso señalan que

Gottschalk habría encargado a Ledesma la composición de su serie de *Grandes Estudios para piano* –que le animaría a publicar–, a pesar de que el estadounidense iba a morir antes de poderlos estrenar.

Por lo demás, Ledesma formó parte, en 1852, de la “Asociación de la *Lyra Sacro-Hispana*”, a iniciativa y bajo la dirección de Hilarión Eslava, que diera lugar a la monumental edición en diez volúmenes de la mejor música religiosa española de los siglos *xvi* al *xix*. En ella, Ledesma compartía profesorado junto a P. Albéniz, J. M<sup>o</sup> Aranguren, V. Metón, J. Sobejano, J. Guelbenzu, F. Lahoz, I. Ovejero, o F. Frontera de Valldemosa, entre otros varios destacados músicos.

En 1854 viajó hasta Lesaca (Navarra), para visurar dos nuevos órganos construidos por Pedro Roqués, uno para el Monasterio de Nuestra Señora de los Dolores, de las Carmelitas Descalzas de dicha localidad, y otro, a cargo del mismo maestro organero, para ser embarcado hacia Chile. Prolongó entonces su viaje hasta Pamplona, para convencer allí a su hija Celestina y a su esposo, Luis Bidaola, de que se mudaran con él a Bilbao, ofreciendo a su yerno trabajar en la parroquia de Santiago: él reduciría su actividad, a cambio de una parte de su salario, y a cambio su yerno podría contar con la sucesión en el puesto de su suegro al cabo de poco tiempo, pues, con 62 años, se hallaba ya cercano a jubilarse.

En 1857 ya, al empeorar su salud y cumplir los 65 años –edad de jubilación–, traspasó voluntariamente su plaza de organista a su yerno Luis Bidaola, que, de mutuo acuerdo, y con el visto bueno del ayuntamiento, debía pasar al viejo maestro Ledesma una parte del salario percibido. Su música sonaba entonces en diversas ciudades españolas, como consta ese mismo año que se hizo en Oviedo.

En ese tiempo, las óperas de G. A. Rossini causaban furor: el día de Santa Cecilia de 1860, una orquesta bilbaína interpretaba en la iglesia de Santa María de Begoña las oberturas de *Semíramis* (1823) y de *Guillermo Tell* (1829), y al año siguiente actuaba la capilla de música de la parroquia de Santiago junto a la orquesta del teatro y dos cantantes de la compañía de ópera. También en 1861 se ponía en escena en la capital vizcaína *Un ballo in maschera* de G. Verdi, apenas dos años después de su estreno absoluto en Roma. En aquella época, la merma de orquesta del teatro bilbaíno, obligada a montar cada año una temporada de ópera italiana y otra de zarzuela, debía echar mano de músicos y profesores locales.

Ledesma fue también uno de los fundadores de la pionera asociación coral “La Armonía” (1862), miembro de su comisión directiva, y también de la Sociedad “Santa Cecilia”, fundada hacia 1880. Que celebraba sus conciertos en el salón de actos del Instituto Vizcaíno y que programaba música de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Weber, Hummel,

Chopin, y Ledesma, añadiéndoseles, ya en 1883, Saint-Saëns y Grieg.

En 1860 había sido designado, junto a Hilarión Eslava, experto perito para juzgar la nueva obra realizada en el órgano de El Pilar de Zaragoza, en el que él mismo se había formado muchos años atrás, siendo aún muy joven, en las clases de Ramón Ferreñac. En 1863 Ledesma se jubiló oficialmente de sus cargos en la basílica vizcaína, continuando su yerno Bidaola como organista hasta 1865 –tiempo en el que ambos compartirían salario–. Precisamente, el 13.11.1865 falleció la esposa del músico aragonés, Antonia Ancioa, a los 69 años, momento en el que Bidaola renunció a su cargo para pasar a la parroquia guipuzcoana de San Andrés, en Eibar. Le sucedió como organista de la basílica de Santiago (1865-1867) el donostiarra José Antonio Santesteban.

Jubilado y viudo, y sin su yerno colaborador al lado, todavía el anciano Ledesma iba a desarrollar una labor continuada. En 1866 visuró el órgano construido por Juan Amezúa para la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia (Guipúzcoa), adonde se desplazó, a petición de aquel ayuntamiento. Curiosamente, su informe pericial afirmaba que el instrumento estaba “defectuosamente construido”.

Desde 1867, y hasta su dimisión en 1870, fue maestro y organista de la basílica de Santiago el burgalés Cándido Aguayo (que años más tarde sería maestro de capilla de la catedral de Buenos Aires, en Argentina). En aquel tiempo, visitó la villa de Bilbao la reina Isabel II, ocasión en la que no faltaron los homenajes y actos musicales. En 1868, José Parada y Barreto decía del maestro vasco-aragonés: “Este artista es considerado hoy como uno de los que mejor conservan las buenas doctrinas y tradiciones del arte, tanto en sus composiciones como en la pureza de su escuela de piano, y sus obras son tenidas en mucha estima entre los artistas e inteligentes”.

En 1869, sabemos ya que Ledesma viajó a Francia (con lo que quedan definitivamente revocadas algunas opiniones que sostenían que Ledesma nunca salió de España), visitando al menos la capital de la región de Las Landas, Mont de Marsan, donde se entrevistó con el afamado concertista de piano e intérprete virtuoso Francis Planté (\*1839; †1934), “le dieu du piano”, que elogió los *Estudios* de Ledesma, animando al vasco-aragonés a que imprimiera su colección de 24 *Preludios*. En carta al editor Louis E. Dotésio fechada en su residencia francesa en 1893, Planté afirmaba que Ledesma –ya fallecido para entonces– había sido un “eminente Maestro español” de obra “notable, por su abundancia y variedad”. En otro momento, Planté calificaba la obra del vasco-aragonés de “considerable y tan útil a todos los pianistas [...] conservo cuidadosamente su recuerdo, puesto que

no podré olvidar que en el año 1869, hace ya 23 años, tuve el honor de recibir su visita en las Landas; y creí hallar el mejor medio de agradecerle su visita interpretando delante de él algunas de sus obras y manifestándole al mismo tiempo toda mi profunda y respetuosa admiración. Hay en sus obras, verdaderos tesoros para la enseñanza racional y progresiva del piano”.

Pero hacia 1869, el anciano Ledesma, privado entonces de la parte de salario que compartiera con su yerno mientras éste ejercía la organistía bilbaína, y ahora arruinado al haber invertido sus ahorros en una casa comercial que se declaró en bancarrota, tuvo que solicitar de nuevo al ayuntamiento bilbaíno volver a ocupar los anteriores puestos que había ejercido en la parroquia de Santiago, en los que fue reinstaurado en 1870, cuando contaba ya nada menos que con 79 años de edad (!). Y todavía desempeñaría sus funciones durante otros doce años más.

Según parece (las crónicas consultadas únicamente mencionan “Ledesma”, por lo que bien podría tratarse del zaragozano Mariano Rodríguez de Ledesma), su música pudo haberse escuchado después de 1870 en la Sociedad de Conciertos de Madrid (con un concierto monográfico, y otro dedicado a su discípulo Valentín de Zubiaurre), posiblemente avalada por el violinista y director Jesús de Monasterio (\*1836; †1903), que se había hecho cargo de aquella sociedad en 1869.

Por esta época, Nicolás Ledesma hizo donación de una selección muy significativa de su producción musical a la biblioteca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, el director de cuyo centro, el navarro Emilio Arrieta, promovió que se le concediera la encomienda de la Real Orden de Isabel la Católica y su nombramiento como profesor honorario de dicho conservatorio, que hacía tiempo que había adoptado sus estudios para piano como método para la enseñanza del instrumento.

En 1871, el ayuntamiento de Bilbao (encabezado por su alcalde liberal Félix Aguirre Laurencín y por el secretario municipal, Camilo Villabaso de Echevarría –historiador, cronista de la ciudad, escritor y periodista–), junto a algunas entidades musicales de la ciudad y aficionados, quisieron agradecerle sus servicios, preparándole un homenaje: se encargó al pintor local Juan Barroeta Anguisolea (\*1835; †1906) un retrato al óleo del músico (hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de la ciudad). Al año siguiente, a sus 80 años, se organizó un acto público en su honor, en la sociedad de aficionados “El Salón de Bilbao”, acto que estuvo presidido por el nuevo retrato y en el que se interpretaron algunas de sus composiciones más celebradas (su *Stabat Mater* y la *Lamentación del Miércoles Santo*, para barítono con acompañamiento de cuarteto), nombrándole entonces el consistorio de la capital vizcaína “bilbaíno de honor”.

Todavía durante la tercera guerra carlista (1872-1876), que trajo nuevos bombardeos de los absolutistas sobre la ciudad (1873-1874), el veterano Ledesma compuso, ensayó y estrenó algunas obras musicales a propósito del sitio y a favor de las ideas liberales<sup>9</sup>. El 08.07.1878 (otras fuentes indican 1882) fue nombrado académico correspondiente en Bilbao de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, cuya sección de música se había creado en 1873.

Nicolás Ledesma fue el último director de la capilla musical de la parroquia bilbaína de Santiago, que desapareció al dejar de mantenerla el Ayuntamiento, en 1878 –cuando el viejo maestro contaba ya 86 años de edad–, al crearse la Academia Municipal de Música (el primer conservatorio de que dispuso la villa), de la que Ledesma fue nombrado Director honorario. No obstante, el ayuntamiento le mantuvo en sus cargos hasta que, a sus 91 años, ya no pudo continuar dedicándose a la composición, la enseñanza y el órgano. Le sustituyó entonces en la organistía de la basílica (1881) Aureliano Valle.

Por el mucho aprecio que se le tenía en la ciudad, y como recompensa a sus servicios prestados (dinamizó la vida musical de la capital vizcaína durante muchos años, asesorando a la agrupación que más tarde constituiría el Orfeón Bilbaíno), el ayuntamiento le adjudicó una pensión de 8.000 pesetas a pagar en cuatro años, transmisible a su familia en caso de fallecimiento, como así sucedió.

Falleció en el número nueve de la calle de Santa María, querido y respetado por todos, el 04.01.1883, a los 91 años. Había invertido 53 años de su vida y actividad profesional en la capital vasca, donde se aclimató y encontró su lugar. Allí sacó adelante a su familia, y se hizo un nombre que, con los años, alcanzó a todo el país. En sus últimos días, fue homenajeado por los círculos intelectuales de su ciudad y reconocido unánimemente entre sus colegas de profesión. Fue enterrado al día siguiente en el cementerio de Malloa. El teniente de alcalde, José Antonio Óscar de Rochelt, presentó una moción solicitando erigir un mausoleo en su honor, que nunca se llegó a realizar. Y el ayuntamiento encargó al compositor Marcos de Alcorta Galarre (\*1836; †1897) –discípulo de Ledesma y tenor en la parroquia bilbaína

<sup>9</sup> Una crónica de 1874 señalaba que “El ilustre músico Ledesma, que comparte con Eslava las glorias del género religioso en nuestra patria, y que a pesar de sus ochenta años [82] solía hacer el servicio de veterano, acudía al club de regatas y dirigía el ensayo de algunos cánticos marciales que había compuesto durante el sitio. Todos rodeaban con veneración y respeto a tan eminente profesor y cariñoso amigo”. Compuso entonces la música del himno patriótico *¡Bomba!*, con letra de Francisco Izaguirre y la del *Himno al ejército libertador*, con letra de Adolfo Aguirre.



de Santiago— que completara sus obras. Pero cierta incuria llevó a que sólo a base de necrológicas y de algunos artículos algo encendidos en la prensa local (y en menor medida, nacional), consiguieran rescatar su nombre. Bilbao le honró más tarde con una calle que todavía hoy lleva su nombre, y en 1958 se colocó una placa conmemorativa en la fachada de la casa en que falleció.

Su producción musical, muy abundante (supera las cuatrocientas obras), se centró fundamental aunque no exclusivamente en el género religioso. Destaca particularmente su *Stabat Mater*, y su primera *Lamentación del Miércoles Santo*, además de un segundo *Stabat Mater*, varias Misas (en Re y Fa Mayor), Misereres, Ave Marías, Salves, Letanías o Motetes. Su escritura, resulta espontánea y muy influida en su forma externa por el espíritu clásico de Haydn y sobre todo, de Mozart (su compositor predilecto), o incluso de Clementi, autor con el que el conocido crítico musical Adolfo Salazar asociaba algunas composiciones del músico de Grisel, cuando se refería a “las sonatas clementinas de otro vasco, Nicolás Ledesma”. En general, la música de Ledesma es siempre original y de un estilo muy personal en sus ideas, concebida a partir de melodías inspiradas y sencillas. A lo largo de casi ochenta años de incesante producción musical, desempeñó una actividad como músico integral (compositor, organista, director de coros y orquesta, pianista, clarinetista, trompista..., incluso acaso arpista, y profesor, en suma, de su disciplina). Profesionalmente, fue admirado y respetado. Alcanzó notoriedad como ejecutante al órgano y sus composiciones lograron cierta fama, gracias a que tuvieron la fortuna de verse impresas. Sus *Estudios*, *Preludios* y *Ejercicios* para piano se utilizaron de método para el instrumento en el Conservatorio de Madrid durante largo tiempo.

Quienes le conocieron, elogiaron su vida ejemplar y su carácter honrado, modesto (aunque consciente de su valía), religioso y especialmente bondadoso, enérgico en sus ideales políticos, muy laborioso, y consagrado al cultivo musical y a su familia.

Su obra mereció elogios de muchos de los mejores compositores de su tiempo. Ya se ha visto la alta consideración en que le tenían L. M. Gottschalk y el concertista galo de piano Francis Planté, siendo otro compositor y organista francés, Alexandre Guilmant (\*1837; †1911), uno de quienes alabaron la edición póstuma de la producción para tecla del vasco-aragonés. Incluso algunas fuentes afirman que fue buen amigo del tenor navarro Julián Gayarre (\*1844; †1890). Y entre los músicos españoles coetáneos que elogiaron por escrito la obra musical de Ledesma, hay que mencionar, aparte de a los ya citados Eslava o Zubiaurre, a Domingo Olleta (\*1819; †1895), Emilio Arrieta (\*1823; †1894), José M<sup>o</sup> Esperanza y Sola (\*1834; †1905), José Parada y Barreto (\*1834; †1886), el navarro Dámaso Zabalza (\*1835;

†1894), Felipe Gorriti (\*1839; † 1896), Felipe Pedrell (\*1841; †1922), el guipuzcoano Antonio Peña y Goñi (\*1846; †1896), Tomás Bretón (\*1850; †1923), Antonio Lozano (\*1853; †1908), o José Tragó (\*1857; †1934).

Con ocasión de una póstuma edición completa de sus obras a cargo de Louis E. Dotésio, este editor bilbaíno se encargó, en 1893, de solicitar y publicar algunas opiniones —siempre elogiosas, como era de esperar— que merecieron la persona y la obra de Ledesma a algunas personalidades musicales de la época, en una novedosa campaña publicitaria y comercial. Así por ejemplo, el zaragozano D. Olleta mencionaba entonces las “preciosas y ya conocidas composiciones del inolvidable amigo D. Nicolás Ledesma”. Por su parte, D. Zabalza afirmaba que la edición de las obras de Ledesma “ha sido una idea muy feliz que sabremos agradecer todos los amantes de la buena música y los que estamos dedicados a la enseñanza del piano: dejando aparte la bellísima e incomparable música religiosa del Sr. Ledesma [...], me limito en esta carta a decir toda la importancia que tendrá su publicación para los que aprenden a tocar el piano desde la posición fija de este instrumento, hasta su más alto grado de perfección, pues sus *estudios*, *Sonatas* y *Sonatinas* todas ellas con un sabor clásico admirable, harán del discípulo que de día en día vaya viendo por sus adelantos toda la importancia de las obras que está aprendiendo. Hora era ya, que todas las obras del eminente maestro de capilla y gran organista D. Nicolás Ledesma, fueran conocidas por todo el que siente deseo de beber en buenas fuentes. [...] obras de tanta valía como éstas de este inmortal maestro español”. También F. Gorriti confesaba entonces que “en la última visita, que hice a mi querido y respetable Maestro Eslava (estaba ya afónico) y tratando acerca del mérito de los compositores españoles, me dijo; no hay duda de que Ledesma, es uno de los mejores compositores españoles”. E incluso F. Pedrell aludía al “inolvidable maestro español D. Nicolás Ledesma, verdadera y sólida ilustración del arte patrio”, mientras T. Bretón, más explícito, señalaba que Ledesma “fue, en mi humilde opinión, uno de los mejores compositores de su tiempo, en la línea recta que pasando por Mozart, Beethoven y Schubert, va desde Haydn a Mendelssohn. No he de osar compararle a estas estrellas de primera magnitud, pero no obstante, si en nuestra patria estuviese más despierta la conciencia nacional, no yacería el Maestro Ledesma en el injusto olvido que yace, y por lo menos, ocuparía el alto lugar que en la enseñanza del piano le corresponde de derecho y su nombre sería popular como eximio y fecundo compositor de música religiosa. [...] reparar las injurias que la ignorancia, el celo y abandono, propios de la nuestra [raza], cometen contra nuestros hombres ilustres”. Tampoco restó elogios al aragonés J. Tragó, que le calificaba de “célebre Maestro español” y “esclarecido Maestro”, ponderaba los “méritos y talentos indiscutibles del eminente Maes-

tro", y se limitaba a "unir mi débil voz a la de aquellos insignes maestros que proclamaron la gloria imperecedera del gran Ledesma".

Y un tiempo más tarde (1895), Antonio Lozano aseguraba en su conocida musicografía aragonesa que Ledesma "ha dejado escritas multitud de sobresalientes obras en los géneros vocal, pianístico y orgánico, que le dan puesto de preferencia entre los Maestros del siglo XIX". La estela laudatoria podría ser larga. Pero, poco a poco, la luz de su música se fue extinguendo, al calor de una nueva tendencia, que, emanada del "Motu Proprio", impondría nuevos gustos en materia músico-religiosa.

Las composiciones que hoy se ofrecen en esta edición, constituyen, hasta donde ha sido posible, la obra completa para tecla del maestro vasco-aragonés. Aunque afirmar algo así pueda parecer una petulancia, pues fue tanto lo que el maestro compuso y escribió, que una anécdota de la época contaba que cuando se le presentaba alguna de sus propias composiciones para que las reconociera al cabo de los años, no era capaz de hacerlo. Su producción tuvo la fortuna de verse editada en diferentes talleres e imprentas, la mayoría de ellos en Madrid (Pablo Martín, la calcografía de Bonifacio Sanmartín de Eslava, Antonio Romero...), y póstumamente, en Bilbao, a partir de la litografía de Ascuénaga, pero principalmente, a cargo del empresario de origen inglés –aunque nacido en París– Louis Ernest Dotésio Paynter (\*1855; †1915), que se hiciera en pocos años con el control editorial de música de prácticamente la totalidad del país, en lo que iba a constituir una especie de monopolio en la materia. Este último consiguió hacerse con las planchas de las empresas editoriales que absorbía (y así, con su propia litografía, Dotésio pudo reproducir planchas grabadas anteriormente en Madrid por José Lodre y en Leipzig por los talleres litográficos de Carl Gottlieb Röder), aunque se interesó, además, por emprender la edición completa de las obras de Ledesma, para lo que no dudó en hacerse con aquellas composiciones que todavía quedaran inéditas, adquiriéndolas a los herederos del maestro mediante escritura pública. Pero, como no podía ser de otro modo, no lo consiguió del todo, a pesar de que, ciertamente, dio a la luz una enorme cantidad de música, vocal, orquestal y de todo tipo, del maestro vasco-aragonés, logrando así que su obra se difundiera ampliamente, y que alcanzara cierto renombre, particularmente en el ámbito eclesiástico.

Para la presente edición, se han añadido algunas partituras que he conseguido localizar en diferentes ubicaciones, reuniendo la colección más amplia al respecto conocida hasta la fecha. No obstante, no hay que descartar que puedan aparecer nuevos títulos que añadir a esta colección, que sin duda aplaudiremos y a cuya búsqueda animamos a investigadores y amigos. Se trata de

música de difícil adscripción, dado que resulta complicado en la mayoría de los casos adjudicarles una datación precisa. La primera edición de estos materiales, en el propio tiempo de Ledesma, no siempre está datada, y cuando se puede colegir a través de catálogos editoriales, referencias indirectas o números de plancha de los grabados, no implica necesariamente fecha de composición, sino de impresión: se ha de tener bien presente que Ledesma es un músico ya plenamente formado (al menos, en activo profesionalmente como tal), al menos desde 1808, cuando accede al magisterio de capilla y organista de la colegiata de Borja (Zaragoza). Posiblemente, hubiera compuesto ya con anterioridad música de tecla, durante sus estudios de aprendizaje en Zaragoza junto a Ramón Ferreñac. Y desde esas fechas hasta su muerte en 1883, el lapso temporal es enorme. En absoluto es lo mismo considerar que sus sonatas pudieran haber sido compuestas en la década de 1860, o en la de 1820, o incluso mucho antes. Y eso es algo, todavía a día de hoy, y por cuanto sabemos, difícil de determinar. No obstante, y aunque es cierto que se mantuvo activo hasta el comienzo de la década de 1880, es muy probable que la mayoría de su producción sea (muy) anterior a 1854, cuando le hemos visto ya pensando en jubilarse.

Resulta llamativo en este sentido comprobar la fuerte influencia de la obra de su maestro de juventud en Zaragoza, Ramón Ferreñac, en la *Sonata Marcial* del músico de Grisel, pues sus estudios junto al iniciador de la "escuela de órgano zaragozana" –como la denominaba H. Eslava– debieron realizarse antes de 1808<sup>10</sup>. Si se coteja la citada *Sonata Marcial* para órgano o piano, con

<sup>10</sup> Según el crítico musical J. M.<sup>a</sup> Esperanza y Sola, con Ferreñac, Ledesma "estudió más detenidamente el órgano y la composición, ejercitándose, sobre todo, en improvisar, arte que llevó más tarde a una perfección sin igual, y en el que, como pocos o tal vez ninguno en los presentes días, ha sobresalido". (José M.<sup>a</sup> ESPERANZA Y SOLA: "D. Nicolás Ledesma", en *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, vol.II, pp.46 y 47. Copia del artículo original del mismo autor aparecido en *La Ilustración Española y Americana*, 30 Abril y 8 Mayo 1884). Por su parte, H. Eslava trató de este asunto –en materia de órgano– para el caso de las capillas catedrales zaragozanas, apuntando a una "Escuela Aragonesa de Órgano" en el siglo XIX, caracterizada por sus "variadísimas combinaciones imitativas sobre fragmentos salmódicos". De este modo, tomando el término que emplea Eslava con la lógica e imprescindible cautela, podemos coincidir con él en que la mencionada "escuela de órgano" aragonesa del siglo XIX, era la que gozaba en la época de mayor reputación en España, junto a la de Montserrat. En el sentido de *centro* de producción e irradiación musical, la línea marcada arrancarían del Organista Primero del Pilar, Ramón Ferreñac –nombrado en 1785–, continuando durante todo el siglo XIX (con organistas aragoneses como Joaquín Laseca, Mariano Rodríguez de Ledesma, nuestro biografiado Nicolás Ledesma, Valentín Metón, Domingo Olleta, Valentín Faura, Francisco Anel, o Pablo Hernández. (Miguel Hilarión ESLAVA Y ELIZONDO: "Breve Memoria Histórica de los Organistas Españoles", en *Museo Orgánico Español*, Madrid, Martín Salazar, 1856, p.18).

una batalla de Ramón Ferreñac para órgano, destinada a El Pilar de Zaragoza y titulada *Batalla. Ofertorio para el día de la aparición del apóstol Santiago*, podrá comprobarse cómo, más que una cita, Ledesma glosa, y aun reproduce, el espíritu bélico y marcial y el contexto melódico principal de su maestro, a lo largo de pasajes enteros, aunque siempre con una realización personal<sup>11</sup>. Aunque podría aceptarse que Ledesma hubiera podido escribir su *Sonata Marcial* acaso en fecha muy posterior a su paso por Zaragoza, no hay que descartar tampoco que la hubiera podido realizar ya por esas mismas fechas, pues, de hecho, Ledesma habría tenido que aportar ya sus propias composiciones a su primer cargo como organista en Borja en 1808, bien habría podido ejercitarse y trabajar algunas obras durante su etapa previa de estudios zaragozana bajo la tutela de Ferreñac y por otra parte, la existencia de ejemplos como este citado parecen sugerir claramente una producción musical del greselero bastante temprana. Esta hipótesis, arrojaría un período de actividad compositiva para Ledesma que iría, desde 1806 aproximadamente (cuando, al mudarle la voz al muchacho, hubiera pasado a Zaragoza), hasta su muerte en 1883. Más de tres cuartos de siglo, para una amplia obra, muy pocas veces datada, y a menudo, difícil de adscribir a algún período concreto de su trayectoria profesional.

En todo caso, la formación de un corpus musical tan extenso como el que hoy se presenta, parece que justifica plenamente su nueva puesta a consideración pública. Pocos compositores españoles del siglo XIX pueden ofrecer tal cantidad de sonatinas, sonatas y grandes sonatas como Ledesma, sólo por poner un ejemplo, y entre quienes sí pueden hacerlo, se cuentan con los dedos de una mano quienes cuentan con dicha producción publicada y disponible para su ejecución a día de hoy. Importa, por tanto, que esta música pueda volver a ser tañida e incorporada a las programaciones de con-

<sup>11</sup> Agradezco la identificación de estas dos obras a mi amigo, cateórico de órgano en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, el profesor Javier Artigas, experto en estas cuestiones, quien me ha facilitado la edición que ha preparado de la mencionada obra de Ramón Ferreñac. Dicha obra, anotada en la misma tonalidad que la posterior obra de Ledesma, *Mi bemol Mayor* (es decir, en el tradicional sexto tono empleado en el órgano para las batallas, aquí transportado punto bajo), requiere una registración basada en el empleo de lengüetería ("lenguatería"). La célula rítmico-melódica que genera toda la batalla, aparece en la obra de Ferreñac en los cc.5-8 y siguientes (se alude a ella casi de manera constante), recogándose igualmente, en la obra de Ledesma, en los cc.1-2, 76-77, etc. *Vid.* códice manuscrito del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza: E-Zac, B-2 Ms. 29, fols. 38r-39v. La misma obra de Ferreñac, se conserva también, en una copia diferente, en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, y ha sido editada en: Jesús M.<sup>o</sup> MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: *Música aragonesa para tecla. Siglo XVIII*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", col. Tecla Aragonesa, VIII, 2001, pp. 3-8 y 124-134.

cierto y de los centros de enseñanza, pues sólo a partir de su empleo se podrá animar a los musicólogos a proceder de manera semejante con otros posibles casos. El rescate de nuestro patrimonio musical es tarea de todos, y si con esta música, que estuvo programada como método para el instrumento en el Conservatorio de Madrid, aprendieron buena parte de nuestros pianistas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX (acaso, de José Tragó a Manuel de Falla o Eduardo del Pueyo), no sería descabellado proponer su meditada reinstauración en liceos, academias y conservatorios, para el mejor conocimiento de nuestro pasado en la materia.

Más allá de localismos (los frecuentes y tempranos ejemplos de zorcico en sus obras, o el empleo hasta la saciedad de las variaciones –en una tradición hispánica que arranca con las "diferencias" para tecla renacentistas–), e incluso de globalidades en su producción (un *impromptu* –curiosamente bautizado como "In proutu" de reminiscencias tardorománticas, los juegos de versos para salmos –comunes a todo el ámbito católico–, etc.), la obra de Ledesma arroja los destellos de un trabajo dilatado a lo largo del tiempo, que cubre desde los estadios más rudimentarios del aprendizaje del instrumento (v.g., en sus sonatinas o algunos ejercicios), hasta los niveles de dificultad del instrumento más complejos (las grandes sonatas y otras piezas de carácter virtuosístico). No se pida, por consiguiente, un grado de dificultad inapropiado a aquellas obras que, conceptualmente, no hayan sido ideadas de ese modo. La música para teclado del ochocientos, en líneas generales, se trabajó todavía atendiendo al criterio didáctico resumido en el título de la célebre obra de J. J. Fux: *Gradus ad Parnassum* (o, mejor aún, siguiendo el modelo de la célebre colección homónima de cien estudios para piano a cargo de Muzio Clementi, tan cercano al ideal musical perseguido por Ledesma)<sup>12</sup>; es decir, una escalera ascendente, por la que se ha de subir superando peldaños o niveles de dificultad técnica hasta alcanzar el objetivo deseado, ese monte Parnaso en el que moraban las Musas –patria simbólica de poetas y artistas–, lugar reservado por tanto únicamente a quienes hubieran sido capaces de someterse a disciplina técnica, y además, hubieran revestido a esta última, de una cierta aureola "divina": el genio artístico; es decir, que la culminación artística, quedaba reservada para unos pocos elegidos, receptores de la inspiración emanada de las musas: los mejor dotados.

<sup>12</sup> Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*. Viena, Johann Peter van Ghelen, 1725. Muzio CLEMENTI: *Gradus ad Parnassum, or The Art of Playing on the Piano Forte. Op. 44*. 3 vols. Londres, Clementi & Co., 1817, 1819 y 1826.

Júzguense de nuevo, ahora, con la suficiente perspectiva, las limitaciones y bondades de una obra que, como la de Ledesma, sirvió de ejemplo a muchos de nuestros músicos del pasado. Si el muestrario ofrecido sirve a dicho objetivo, habrá merecido la pena.

\* \* \*

El repertorio para teclado que aquí se presenta responde a la realidad y contexto de la España del siglo XIX en su sentido más amplio. En un tiempo en el que escaseaban los pianos de cola o de concierto, y en el que los profesionales del teclado surgían en la inmensa mayoría de los casos del ámbito eclesiástico (recuérdese que el primer conservatorio en España data de 1831), era frecuente que estos músicos hubieran de contentarse con los instrumentos de que disponían en cada ocasión, no siempre los mejores desde el punto de vista técnico-constructivo y, a menudo, reducibles a algún órgano (catedralicio o parroquial), no siempre actualizado y generalmente desprovisto de pedalero (o, a lo sumo, con una octava de pisas o contras), y a menudo, dotados de teclados partidos, o con octava corta y otras peculiaridades que forzaban un tipo de ejecución y prácticas concretas.

Además, el organista de la época había de saber compaginar sus destrezas sobre cualquier tipo de instrumento de teclado, ya no solamente órganos o pianofortes (estos últimos, todavía en ocasiones de mesa y cada vez más generalizadamente verticales o “de pared”), sino, incluso, sobre determinados viejos instrumentos del tipo claves o espinetas, clavicordios y, con el tiempo, los primeros armonios que empezaran a aparecer. Es por ello que la literatura que se generara en la España de aquel tiempo había de ser lo suficientemente versátil como para que cualquier instrumentista de tecla pudiera hacerla sonar desde cualquier tipo de instrumento con el que se pudiera contar, en cada momento y lugar, ya fuera un pequeño órgano parroquial, un armonio, o un piano vertical.

Seguramente eso explique el hecho, hoy tan llamativo, de que se compusiera tanta obra “para órgano o piano”, pues se trata, casi siempre, de composiciones que, si se quería que sirvieran para todo tipo de instrumentos de tecla, no podían ser particularmente exigentes desde el punto de vista de los ámbitos empleados (siendo los teclados de los órganos españoles históricos generalmente más reducidos que los de los pianos), y habían de restringir necesariamente, además, sus especificidades organísticas (en cuanto a registración, uso del pedalier...), dado que éstas difícilmente hubieran podido extrapolarse a otro tipo de instrumentos de tecla. Ante esta realidad es ante la que hay que encarar la producción de Nicolás Ledesma que hoy se presenta.

Y por otra parte, no hay que perder de vista el hecho de que, hasta 1831 (sintomática fecha de apertura del nuevo conservatorio de Madrid), e incluso mucho tiempo más tarde, prácticamente todos los instrumentistas de tecla del mundo hispánico surgían del ámbito eclesiástico, pues era en él casi en el único en el que podían hallar la formación técnica necesaria. Eso, suponía una importante delimitación del repertorio, restringido a las funciones (casi siempre, religiosas) que entonces se daba a los instrumentos de teclado disponibles.

Sin embargo, curiosamente –y eso le aporta su gran validez y novedad dentro del contexto tratado–, Ledesma no fue nunca clérigo, sino, antes al contrario, un hombre seglar (casado y con hijos), e incluso vinculado ideológica y acaso políticamente al mundo “liberal”, a quien le tocó vivir un tiempo –ciertamente largo en su caso–, caracterizado por rápidos y constantes cambios. Se formó en un contexto religioso, como no podía ser de otro modo, pero supo amoldarse a las circunstancias cambiantes de su tiempo, y estar presente, desde sus inicios, en el nuevo conservatorio que se fundara en Madrid (en cuyas aulas estuvieron de texto sus obras), así como en algunas sociedades filarmónicas de carácter civil, que empezaban a dar cabida a otras formas de entender la música, de carácter más privado, y en las que la mujer empezaba a contar con una nueva presencia. Y la mejor prueba de este nuevo talante (de su tiempo, de su música, de él mismo), fue que su misma hija, Celestina, fue una de las primeras compositoras para piano españolas del siglo XIX.

Para dar formación a estos nuevos colectivos sociales (mujeres, miembros de las burguesías acomodadas emergentes...), era preciso poder contar –más allá de prácticas improvisatorias, tan propias de la ejecución organística–, con una serie de obras didácticas, que sirvieran como métodos y manuales de aprendizaje: series de ejercicios, estudios, sonatinas e incluso juegos de versos, sencillos y sistematizados, para acompañar la salmodia en cualquier templo. En ellos se verá claramente la inspiración (algunos ecos) de Mozart y de Clementi, pero también, en las piezas más “mecánicas”, podrán apreciarse evocaciones de las obras didácticas (ejercicios y estudios de mecanismo) de Carl Czerny, de Cramer o de Bertini, e incluso, en las piezas más cantables, podrán resonar atisbos de las piezas operísticas más celebradas del momento, de Bellini o de Donizetti. Por todo ello Ledesma fue considerado en su tiempo como modelo de clasicismo y pureza de estilo. Pero todavía, en las obras ledesmianas con más pretensiones artísticas, podríamos recordar también algunas composiciones de Mendelssohn, o, aún más, de algunos de los “virtuosos” del piano que entonces proliferaron con éxito por toda Europa (Herz, Thalberg, Kalkbrenner...) y entre quienes descollara Franz Liszt. En definitiva, se trata aquí de un tipo



de literatura, ciertamente escolástica<sup>13</sup>, pero muy eficaz con el objetivo de ayudar a que otros músicos fueran progresando técnicamente en el dominio y los secretos del teclado<sup>14</sup>. Y en cualquier caso, siempre con un sello imaginativo, personal, que identifica la producción de

<sup>13</sup> Así parece sugerirlo, por ejemplo, la articulación sistemática en tres movimientos de sus *Sonatinas* (entendidas como primer estadio técnico-interpretativo para el aprendizaje), la elección de sus tempi (dentro de una franja de velocidad moderada), o los compases (todos ellos simples) y tonalidades (con pocas alteraciones propias) seleccionados: **Sonatina Nº 1**: Allegro moderato C Sol Mayor-Andante 3/4 Re Mayor-Allegro 6/8 Mi menor. **Sonatina Nº 2**: Allegro moderato C Sol Mayor-Andante 3/4 Mi menor-Rondó Allegretto 2/4 Sol Mayor. **Sonatina Nº 3**: Allegro C Si bemol Mayor-Andante  $\epsilon$  Fa Mayor-Rondó Allegretto 6/8 Si bemol Mayor. **Sonatina Nº 4**: Allegro Risoluto C Si bemol Mayor-Andante non tanto 2/4 Mi bemol Mayor-Tema con Variaciones [tema & dos variaciones] C Si bemol Mayor. **Sonatina Nº 5**: Allegro molto 3/4 Fa Mayor-Andantino grazioso 3/8 Si bemol Mayor-Tema con Variaciones [tema & cuatro variaciones] 2/4 Fa Mayor. **Sonatina Nº 6**: Allegro molto 3/4 Fa Mayor-Andante 2/4 Si bemol Mayor-Tiempo di Marcia 2/4 Re menor. De modo semejante, sus *Pequeñas Sonatas*, se organizan ya en torno a un único tiempo o movimiento, pero sus tempi, signos de compás y tonalidades, se disponen con criterio similar al de las sonatinas. **Sonata Nº 1**: Allegro con brío C La Mayor. **Sonata Nº 2**: Adagio C Sol Mayor-Presto 3/8 Sol Mayor. [El Adagio sólo ocupa los nueve compases iniciales]. **Sonata Nº 3**: Allegro con fuoco C Do Mayor. **Sonata Nº 4**: Andante non tanto C Do Mayor-Allegro non molto 6/8 Do Mayor. [El Andante sólo ocupa los diez primeros compases iniciales]. **Sonata Nº 5**: Allegro moderato C Sol Mayor. **Sonata Nº 6**: Presto 3/8 Si menor.

<sup>14</sup> Así, la complejidad se afianza en sus Grandes Sonatas, que ganan dificultad en todos sus aspectos, y no sólo en cuestiones técnicas: los movimientos, siempre tres, pueden llegar a compartimentarse (mediante la inclusión de variaciones, o de minuets y tríos), las tonalidades adquieren mayor número de alteraciones propias (pudiendo cambiar las armaduras con cierta frecuencia a lo largo de la composición); y comienzan a aparecer los compases de subdivisión ternaria: **Gran Sonata Nº 1**: Allegro C Do Mayor-Adagio 2/4 Do menor-Variaciones [tema & siete variaciones] Andantino 3/4 Fa Mayor. [Las variaciones, todas en Fa Mayor, se anotan: 1ª, en 9/8; 2ª, 3/4; 3ª, 3/4; 4ª, 3/4; 5ª, 3/4; 6ª, Larghetto espressivo, 3/4; y 7ª, Allegro pomposo, 3/4]. **Gran Sonata Nº 2**: Allegro 3/8 Sol Mayor-Andantino 2/4 Sol Mayor-Variaciones [tema & ocho variaciones] Andante mosso 2/4 Fa Mayor. [Las variaciones todas en Fa Mayor excepto la penúltima, se anotan: 1ª, en 2/4; 2ª, 2/4; 3ª, 2/4; 4ª, 2/4; 5ª, 2/4; 6ª, 2/4; 7ª, 2/4 Fa menor; y 8ª, Allegro 6/8]. **Gran Sonata Nº 3**:  $\emptyset$  C La Mayor-Andante 2/4 Fa Mayor-Variaciones [tema & nueve variaciones] Andante 2/4 La Mayor. [Las variaciones, todas en La Mayor excepto la 4ª, se anotan: 1ª, en 2/4; 2ª, 2/4; 3ª, 2/4; 4ª, Larghetto 2/4 La menor; 5ª, Allegro brillante 2/4; 6ª, 2/4; 7ª, Allegro enérgico 2/4; 8ª, Marcha Pomposo 2/4; y 9ª, Allegretto Gracioso 3/8]. **Gran Sonata Nº 4**: Allegro C Sol Mayor-Andante 3/4 Re Mayor-Variaciones [tema, siete variaciones & coda] Moderato C Si bemol Mayor. [Las variaciones, todas en Si bemol Mayor excepto la 6ª, se anotan: 1ª, en C; 2ª, C; 3ª, C; 4ª, C; 5ª, 12/8; 6ª, C Si bemol menor; y 7ª, C; Coda, C]. **Gran Sonata Nº 5**: Adagio C Si bemol Mayor-Allegro C Si bemol Mayor-Andantino 3/8 Si bemol Mayor-Variaciones [tema & ocho variaciones]  $\emptyset$  2/4 La bemol Mayor. [Las variaciones, todas en La bemol Mayor excepto la penúltima, se anotan: 1ª, en 2/4; 2ª, 2/4; 3ª, 2/4; 4ª, 2/4; 5ª, 2/4; 6ª, 2/4; 7ª, Adagio 2/4 La bemol menor; y 8ª, Allegretto vivo 2/4]. **Gran Sonata Nº 6**: Introducción Adagio C Re menor-Allegro Risoluto C Re Mayor-Andantino gracioso quasi Allegretto 3/8 La Mayor-Minuetto  $\emptyset$  3/4 Re Mayor- Trío  $\emptyset$  3/4 Re Mayor.

Ledesma como una música de interesante vena melódica (generada a menudo a partir de células temáticas breves, fáciles e inspiradas, que incorporan algún salto melódico), bastante original e individualizada.

En la paleta compositiva de Ledesma podremos ver buena parte de los recursos más coloristas y propios de su tiempo, y así por ejemplo, en las composiciones que no son propiamente para principiantes, aparecen ya con cierta frecuencia tonalidades con profusión de alteraciones propias<sup>15</sup> (que dan lógico lugar a alteraciones accidentales del tipo dobles sostenidos y dobles bemoles)<sup>16</sup>. Es también bastante frecuente el empleo que se hace de los valores temporales más breves, y así por ejemplo se anotan a menudo semifusas<sup>17</sup>, e incluso garrapateas<sup>18</sup>. Tampoco faltan los grupos de valoración irregular extremados o poco frecuentes, del tipo sietillos<sup>19</sup>, diecillos<sup>20</sup>, docillos<sup>21</sup>, catorcillos<sup>22</sup>, o incluso grupetos tales como los diecisietillos<sup>23</sup> (!). También se extreman los ámbitos en aquellas piezas que podríamos considerar como de creación más artística (es decir, no destinadas a tareas pedagógicas), y así, se registra por el grave un **Re bemol 0** en el *Vals Estudio Nº 1* (c.88), varios Mi bemol 0 (en el *Preludio Nº 24*, Serie 3ª, cc.31-36) y un Fa 0 en la *Gran Fantasía con variaciones sobre "Las Cuerdas de Oro"* (cc.207-213) y en el *Preludio Nº 18*, 3ª Serie (c.16)<sup>24</sup>, mientras que por el registro más agudo se alcanza un extremado **Sol bemol 6** en una sola ocasión (en el *Vals*

<sup>15</sup> Es el caso, por ejemplo, de la *Gran Sonata Nº 5*, Variación 7ª (con 7 bemoles), del *Gran Estudio Nº 8* (con 4 bemoles-7 bemoles-5 sostenidos...), del *Gran Estudio Nº 9* (con 3 bemoles-6 bemoles...), del *Gran Estudio Nº 12* (con 4 bemoles-7 bemoles), o del *Vals Estudio Nº 1* (con 5 bemoles-4 sostenidos).

<sup>16</sup> Y así por ejemplo, se detectan los siguientes casos: *Gran Sonata Nº 5*, Variación 7ª, c.141; *Gran Estudio Nº 7*, cc.3, 6, 7, 13...; *Gran Estudio Nº 8*, c.49; *Gran Estudio Nº 9*, cc.41, 46, 53...; *Gran Estudio Nº 12*, c.30; *Vals Estudio Nº 1*, cc.6, 13, 39-40, 47, 54, 61, 65... Etc.

<sup>17</sup> Como por ejemplo, en la *Gran Sonata Nº 1* (Adagio), cc.17-19 y 43-45, en la *Gran Sonata Nº 4* (Variación 6ª), cc.101, 103-104, 111-112, o en la *Gran Sonata Nº 5* (Adagio), cc.7 y 10 (Variación 6ª), cc.113-116, 119-124 y 126 y (Variación 7ª), cc.127, 129, 132, 139-140 y 143.

<sup>18</sup> Como las que aparecen anotadas en la *Gran Sonata Nº 5*, Variación 7ª, c.128. Las garrapateas o cuartifusas, habían sido ya escritas en algunas obras de W. A. Mozart (como por ejemplo, en la Variación 11ª, lento, de las *12 Variaciones en Mi bemol sobre "Yo soy Lindoro"*, de la comedia *El barbero de Sevilla*, K.354/299a, del año 1778), o de Ludwig van Beethoven (en el último grupo de notas –un nonillo–, en la mano derecha, compás 4, en el primer movimiento de la *Sonata Nº 8*, en *Do menor*, "Patética", Op.13, del año 1798-1799).

<sup>19</sup> En la *Gran Sonata Nº 6* (Introducción), cc.1, 3, 9.

<sup>20</sup> *Estudio Nº 15*, Serie 3ª, cc.11-13.

<sup>21</sup> *Gran Sonata Nº 5* (Variación 7ª), c.143.

<sup>22</sup> *Gran Sonata Nº 6* (Allegro risoluto), c.108, c.302.

<sup>23</sup> *Gran Estudio Nº 6*, c.84.

<sup>24</sup> Utilizo el tradicionalmente utilizado en España índice acústico franco-belga.

*Estudio N° 1*, c.87), un Fa 6 en el *Gran Estudio N° 11*, c.23), un Do 6 (*Preludio N° 14*, Serie 3ª, cc.3 y 24) y ya en varias ocasiones, el La 5 (en el *Gran Estudio N° 6*, c.50; y *Gran Estudio N° 11*, c.22), el Si bemol 5 (en el *Gran Estudio N° 9*, cc.86-89; en el *Vals Estudio N° 1*, cc.8, 26, 35, 56, 74, 79, 83 y 85-86; y en la Variación 21ª de las 24 *Variaciones*, c.346) y el Si 5 (en el zorcico *Iruñari*, c.44).

Son, por otra parte, frecuentes en la escritura para teclado de Nicolás Ledesma, los pasajes cromáticos<sup>25</sup>, las incorporaciones de bajos de Alberti, e incluso aparece un cierto empleo del bajo “murky” (escritura más o menos extensa, que se basa en un patrón de octavas quebradas o alternas)<sup>26</sup>, como puede comprobarse en la Serie 3ª de los 72 *Preludios para piano*: véase una variante en el *Preludio N° 4* (cc.18-22), en el inicio del *Impromptu* (cc.1-3 y 30-32) o también, aún más claramente, en el *Preludio N° 14* (cc.28-32) y en el *Preludio N° 24* (cc.29-36). Constatamos, pues, al maestro aragonés como un buen conocedor de la literatura de la época y de los recursos técnicos que funcionaban con más eficacia sobre el teclado (en este caso, como un patrón generador de interés rítmico, o como un útil relleno, a falta de acompañamiento continuo, en cuanto a la textura y la sonoridad).

Otros recursos típicos del teclado que se pueden rastrear en las obras de Nicolás Ledesma, son una cierta proliferación de la escritura en octavas, de todo tipo<sup>27</sup>, una cierta superabundancia de tresillos<sup>28</sup>, acudir al empleo de escalas y pasajes en terceras y sextas –ya placadas, ya arpegiadas– (como en la *Gran Sonata N° 3*, Variación 7ª; o en la *Gran Sonata N° 4*, Variación 3ª), anotar arpeggios en sus diversas modalidades –algunas

<sup>25</sup> *Sonata N° 3* (cc.49-51 y 54-56...); *Gran Sonata N° 4* (coda a las variaciones, cc.138-142); *Gran Sonata N° 5* (Allegro, cc.45-49); *Gran Sonata N° 6* (Allegro Risoluto, cc.41, 56-58, 92...).

<sup>26</sup> Este bajo “murky” (o “murki”, “mourqui”, “mourky”...) es un recurso cembalístico típico del siglo XVIII, que fue ampliamente utilizado en la escritura para teclado rococó y posterior, en diversas variantes, y que se hizo particularmente célebre gracias al inicio de la mano izquierda en el “Allegro molto e con brio” (que se ataca súbitamente tras el Grave inicial en el primer movimiento) de la Sonata “Patética” N° 8, Op.13 de Ludwig van Beethoven.

<sup>27</sup> Tanto como unísono entre ambas manos (es decir, procediendo ambas manos a distancia de octava), como sucede por ejemplo, en la *Sonatina N° 5* (primer movimiento, cc.1-4) o en la *Gran Sonata N° 4* (Allegro, cc.54-55), como en forma de octavas quebradas (m.i., *Sonatina N° 2*, cc.22-24 y 63-65), y también, anotadas solamente para la m.d. (*Sonata N° 1*, primer movimiento, cc.20-24, 52-57; o *Gran Sonata N° 1*, Allegro, cc.31-33), o solamente para la m.i. (*Gran Sonata N° 1*, Variaciones, cc.1-6, 9-14; o *Gran Sonata N° 4*, Allegro, cc.46-48). Además, de las octavas simultáneas en ambas manos: *Gran Sonata N° 1*, Allegro, cc.1-2, 9-10, 64-66, 90-91; *Gran Sonata N° 2*, variación 4ª; *Estudio N° 10*, Serie 3ª, cc.37-40; y *Ejercicio N° 3*, cc.117-119.

<sup>28</sup> Frecuentemente como patrón de acompañamiento (cfr. *Sonatina N° 1*, cc.31-38, 48-65...).

veces, como acordes arpegiados para acompañar<sup>29</sup>, o la incorporación de determinados acompañamientos, a menudo en figuración de semicorcheas, con alguna nota pedal intercalada. Se registran también algunos cruces de manos, aunque generalmente son de carácter breve y no requieren de particulares acrobacias<sup>30</sup>, y entre los diversos virtuosismos que se detectan se puede destacar el empleo de trinos simultáneos en ambas manos (*Gran Sonata N° 2*, variación 8ª, c.157; *Gran Estudio N° 6*, c.85; y *Preludio N° 8*, Serie 2ª, cc.10-13 y 17; *Preludio N° 17*, Serie 3ª, cc.21-22), la anotación de un glissando (en el *Gran Estudio N° 6*, c.84), o el empleo de matices dinámicos muy precisos, con hasta tres letras (*pianississimo*, “ppp”), en la 3ª serie de los 72 preludios (*Preludio N° 12*, c.85, y último preludio, c.32), en el *Gran Estudio N° 8* (c.67), o en la *Gran Fantasía con variaciones sobre “Las Cuerdas de Oro”* (Rondó final, c.353).

Los recursos escriturarios en lo referente a ornamentaciones (apoyaturas, acciacaturas, mordentes...) son variados, como también lo son las indicaciones dinámicas, agógicas, y de matiz, que comprenden (aparte los frecuentes reguladores, picados, staccatos, etc.) un amplio abanico de posibilidades: pp, p, mp, sf, mf, f, ff, ff e duro<sup>31</sup>, dol., dim., rall, ritard., cresc., acelerando, tenuto, pesante<sup>32</sup>, leggiero, espressivo, legato, legatissimo, lusingando<sup>33</sup>, con delicatezza, murmurando<sup>34</sup>, cantando, scherzando, smorzando, risoluto, martellato, dolente, morendo, calando, marcato, agitato, a tempo / a tiempo... Incluso se llega a utilizar la inclusión de silencios con carácter enfático en más de una ocasión<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> Aunque este recurso no resulta especialmente utilizado por Ledesma, puede encontrarse en su *Sonata N° 3* (m.i., cc.1-3), en el *Estudio N° 14* (Serie 3ª, cc.4, 7 y 32), o en su *Fantasía* (cc.5, 9-10 y 13).

<sup>30</sup> Podemos ver algunos de estos casos en la *Sonatina N° 1*, c.8; *Sonatina N° 4* (variación 2ª), cc.54-55; *Sonatina N° 5* (variación 2ª), c.42; *Pequeña Sonata N° 1*, cc.37-47, 72-75 y 124-133; *Pequeña Sonata N° 4*, cc.18-21 y 34-35; *Gran Sonata N° 5* (Variación 8ª), cc.163-167; *Impromptu*, cc.58-59; *Gran Fantasía con variaciones sobre “Las Cuerdas de Oro”*, cc.250-251 y 252-253; *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 1*, Tono 6º (Verso 2º), cc.39-41; *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 3*, Tono 2º y 3º (Verso 4º), cc.75-78; y *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 3*, Tono 4º (Verso 4º), cc.87-88, 89-90 y 91-92.

<sup>31</sup> En el *Preludio N° 19*, Serie 3ª, c.25.

<sup>32</sup> En *Preludio N° 16*, Serie 3ª, c.18.

<sup>33</sup> Ledesma utiliza este término (lisonjeando, de manera tierna y amorosa), muy romántico, que denota carácter, y que no resulta especialmente frecuente, en su *Preludio N° 10*, Serie 3ª (c.33) y en su *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 3*, Tono 2º y 3º (Verso 4º). Curiosamente, se trata de un término que había sido utilizado por Carl Maria von Weber en su *Sonata para piano, op.4* (primer movimiento “Tranquillo e lusingando”), y también por Frederic Chopin en su *Rondó en Fa*, en compás de 3/4.

<sup>34</sup> En el *Estudio N° 12*, Serie 3ª.

<sup>35</sup> Es el caso, por ejemplo, del *Estudio N° 9* (c.81), que anota una “lunga pausa”; del *Impromptu*, que registra asimismo una “larga

En ocasiones, no falta tampoco en la producción para tecla de Ledesma un tratamiento idiomático de los instrumentos para los que destina sus composiciones, y así por ejemplo, se anotan unas exiguas indicaciones de pedalización para el piano (en la brevísima Introducción al *Vals Estudio N° 1* (cc.1-4), o en el *Impromptu* (cc.24-29, 33 y 54-59).

En cuanto al tratamiento que se da a la escritura específicamente para órgano, conviene poner de relieve lo parco de las indicaciones referidas a registración, que se restringen al *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 1*, Tono 6° (Verso 1°: “Trompa Real en la izquierda, y corneta en la derecha”), que constituye el único caso en el que Ledesma indica este tipo de sugerencias en el transcurso de una obra, junto al *Ofertorio N° 12*, en el que dicha registración se prescribe antes de iniciar su notación: “Registros iguales de lengüetería, entre ellos la trompeta de batalla y clarín de batalla, y flautado de 13 en ambas manos”. Por lo demás, apenas se identifica expresamente la posibilidad de tañer en el órgano sus obras “para órgano o piano” (cuya escritura en general parece sugerir mucho más claramente una notación típicamente pianística) en dos de sus Grandes Sonatas: en tales casos (*Gran Sonata N° 1* –Allegro, cc.1, 8, 10–; y *Gran Sonata N° 6* –Introducción, c.12 & Allegro Risoluto, c.1–), se apunta una exigua participación de unas pocas pisas o contras, como mero soporte armónico y para potenciar el volumen sonoro de conjunto. Estos casos aislados, más bien esporádicos, atestiguan en cambio que estas composiciones, que en una primera lectura rápida asociaríamos enseguida a una ejecución al piano, están facultadas para poderse ejecutar al órgano, y ya no exclusivamente “manualiter”.

Curiosamente, en todos sus *Juegos de Versos cortos para salmos de vísperas*, Ledesma compone los tonos segundo y tercero conjuntamente<sup>36</sup>, lo que indica un tratamiento moderno de la salmodia, más concebido ya desde el sistema mayor-menor que propiamente desde el ambiente eclesiástico modal de raíz medieval. En este sentido, la identificación de los ocho tonos eclesiásticos, tal y como la anota Nicolás Ledesma, es como sigue: Tono 1° (punto bajo): con 3 bemoles en la armadura, y *finalis* en Do (= Do menor). Tono 2° y Tono 3°: con 1 sostenido en la armadura, y *finalis* en Mi (= Mi menor). Tono 4° (punto bajo): con 2 bemoles, y *finalis* en Sol (= Sol

pausa” (c.33); o del *Ofertorio N° 7* (c.76 y c.98, último tiempo), donde se ha de dejar una “Larga pausa, teniendo la contra”.

<sup>36</sup> En el *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 2* y también en el N° 3, el Tono 2° y el Tono 3° se componen ya conjuntamente. Por su parte, en el *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 1*, el Tono 2° y el Tono 3° se componen sin embargo de manera independiente, aunque se anotan, como en el caso de los juegos 2° y 3°, también con un sostenido en la armadura como alteración propia, y concluyendo en Mi.

menor). Tono 5°: sin alteraciones, Do Mayor. Tono 6° (punto bajo): con 3 bemoles, Mi bemol Mayor. Tono 7° (punto bajo): 2 bemoles, Sol menor. Tono 8°: 1 sostenido, Sol Mayor<sup>37</sup>.

Como dato llamativo, podemos fijarnos también en que la Serie 2ª y la Serie 3ª de los 72 *Preludios para piano*, incorporan por vez primera indicaciones metronómicas, un rasgo de modernidad no exento de valor pedagógico (he seguido la edición de 1872). Como es sabido, la invención del metrónomo se atribuye al mecánico e inventor vienés Johann Nepomuk Mälzel (\*1772; †1838), que lo patentó en 1815, lo cual quiere decir que Ledesma, cuyos *Preludios para piano* fueron adoptados como método en el conservatorio de Madrid, pudo haber tenido un acceso a las ventajas que reportaba dicho artefacto para la práctica de la enseñanza y el estudio (mediante la indicación de la velocidad concreta deseada para la ejecución), relativamente temprano<sup>38</sup>. Su modo de entender no obstante estas indicaciones metronómicas es algo peculiar, siempre autolimitado a la zona central del metrónomo y concibiendo el Allegro y sus distintas variantes de un modo bastante flexible<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Llama la atención el empleo de tonos transportados “punto bajo”, es decir, un tono bajo respecto a su tono natural. En este sentido, el Tono 1°, Do, que anota Ledesma, se correspondería con el Tono 1° natural, en Re. El Tono 4° de Ledesma, Sol, se correspondería con el Tono 4° natural, en La. El Tono 6° ledesmiano, Mi bemol, correspondería al Tono 6° natural, en Fa. Y el Tono 7° que anota Ledesma, Sol, sería el Tono 7° natural, La. Una terminología antigua o tradicional, para un contexto moderno, ya prácticamente tonal en el sentido de mayor-menor.

<sup>38</sup> Según parece, Mälzel se habría apropiado de una idea anterior del holandés Dietrik Nikolaus Winkel (\*1780; †1826), comenzando a comercializar el nuevo invento, como herramienta para los músicos, en 1816. Se atribuye a Beethoven haber sido el primero en consignar indicaciones metronómicas para sus composiciones. El aparato empezó fabricándose en Alemania, Suiza, Francia y los EE.UU. Los primeros instrumentos de este tipo (mecánicos y portátiles) localizados en España, son de fabricación foránea, o bien de fechas bastante más tardías.

<sup>39</sup> Las indicaciones de Nicolás Ledesma se sitúan en la franja metronómica que actualmente abarca desde el Andantino (66-69) hasta el Vivace (121-140), pasando por el Moderato (70-95), Allegretto (96-112), y Allegro (113-120). No obstante, no todas sus especificaciones al respecto encajan con la actual manera de entender los tempi (indico a continuación, subrayados, los casos que no coinciden): **Serie 2ª:** *Estudio N° 1*: 6/8, negra con puntillo = 72, Allegro moderato; *Estudio N° 2*: C, negra = 120, Allegro; *Estudio N° 3*: C, negra = 92, Allegro; *Estudio N° 4*: 2/4, negra = 116, Poco Allegro; *Estudio N° 5*: C, negra = 116, Allegro; *Estudio N° 6*: C, negra = 88, Moderato; *Estudio N° 7*: C, negra = 88, Allegro; *Estudio N° 8*: C, negra = 88, Allegro; *Estudio N° 9*: C, negra = 72, Poco Allegro; *Estudio N° 10*: 6/8, negra con puntillo = 144, Allegretto; *Estudio N° 11*: C, negra = 120, Allegro con brío; *Estudio N° 12*: C, negra = 84, Ø [¿Moderato?]; *Estudio N° 13*: C, negra = 104, Ø [¿Allegretto?]; *Estudio N° 14*: C, negra = 80, Ø [¿Moderato?]; *Estudio N° 15*: 12/8, negra con puntillo = 100, Allegretto; *Estudio N° 16*: C, negra = 88, Allegro moderato; *Estudio N° 17*: 3/8, negra con puntillo = 132, Allegro; *Estudio N° 18*: C, negra = 109, Allegro; *Estudio N° 19*: C, negra = 116, Moderato; *Estudio N° 20*: 2/4, negra = 84,



Algo semejante sucede también con su serie de 12 *Estudios para piano*, que incorporan igualmente indicaciones metronómicas<sup>40</sup>, y en los que puede apreciarse su característico carácter melódico, fresco y espontáneo.

## CRITERIOS DE EDICIÓN

Como hoy en día resulta afortunadamente acostumbrado ya casi en cualquier edición crítica musical, la intención primera en el presente caso, ha sido, también, la de respetar al máximo, en la medida de las posibilidades, las fuentes primarias que se nos han transmitido. No obstante, la heterogeneidad de los materiales, por su naturaleza (tipo de composiciones), e incluso por su transmisión (copias manuscritas e impresos), ha llevado, con más frecuencia de la esperada, a tener que tomar una serie de decisiones de cara a esta nueva edición, para la que he procurado ofrecer, como criterio de la mayor importancia y validez, una aplicación a la práctica de la ejecución que fuera lo más sencilla y comprensible posible.

La colección de obras para tecla que aquí se presenta supone, hasta hoy, la obra completa del maestro Nicolás Ledesma. Las fuentes objeto de estudio han sido variadas, tanto impresas como manuscritas. En el caso

*Allegro moderato*; *Estudio N° 21*: 12/8, negra con puntillo = 112, *Allegro*; *Estudio N° 22*: C, negra = 116, *Allegro*; *Estudio N° 23*: 6/8, negra [con puntillo] = 108, *Allegro*; *Estudio N° 24*: 2/4, negra = 108, *Allegro*. **Serie 3ª**: *Estudio N° 1*: C, negra = 112, *Allegro*; *Estudio N° 2*: 2/4, negra = 112, *Allegro*; *Estudio N° 3*: C, negra = 66, *Poco Allegro*; *Estudio N° 4*: 2/4, negra = 96, *Moderato*; *Estudio N° 5*: 6/8, negra con puntillo = 76, *Allegro Moderato*; *Estudio N° 6*: 6/8, negra con puntillo = 76, Ø [¿Moderato?]; *Estudio N° 7*: C, negra = 112, *Allegro*; *Estudio N° 8*: 2/4, [no lleva indicación metronómica], *Allegro*; *Estudio N° 9*: C, negra = 118, Ø [Allegro]; *Estudio N° 10*: 2/4, [no lleva indicación metronómica], Ø; *Estudio N° 11*: 2/4, negra = 92, Ø [¿Moderato?]; *Estudio N° 12*: C, negra = 108, Ø [¿Allegretto?]; *Estudio N° 13*: C, negra = 108, *Allegro non molto*; *Estudio N° 14*: C, negra = 112, Ø [¿Allegretto?]; *Estudio N° 15*: C, negra = 88, *Moderato*; *Estudio N° 16*: 12/16, corchea con puntillo = 88, Ø [¿Moderato?]; *Estudio N° 17*: C, negra = 88, *Moderato*; *Estudio N° 18*: C, negra = 88, *Allegro moderato*; *Estudio N° 19*: C, negra = 88, *Poco Allegro*; *Estudio N° 20*: C, negra = 92, *Poco Allegro*; *Estudio N° 21*: C, negra = 88, *Poco Allegro*; *Estudio N° 22*: C, negra = 108, *Allegro con fuoco*; *Estudio N° 23*: C, negra = 92, *Maestoso*; *Estudio N° 24*: C, negra = 108, *Allegro con brío*.

<sup>40</sup> Y que, en este caso, no coinciden en ninguno de los casos con las indicaciones metronómicas que se registran en la actualidad. Los estudios de Ledesma se anotan así: *Estudio N° 1*: 2/4, negra = 126, *Presto*; *Estudio N° 2*: C, blanca = 80, *Allegro*; *Estudio N° 3*: 2/4, negra = 80, *Allegro moderato*; *Estudio N° 4*: 3/4, negra = 100, *Allegro moderato*; *Estudio N° 5*: 12/8, negra [con puntillo] = 144, *Allegro agitato*; *Estudio N° 6*: C, negra = 132, *Scherzando*; *Estudio N° 7*: 3/4, negra = 96, *Allegro Piacevole*; *Estudio N° 8*: 6/8, negra [con puntillo] = 66, *Allegretto*; *Estudio N° 9*: 3/8, negra con puntillo = 80, *Presto*; *Estudio N° 10*: 3/8, negra con puntillo = 92, *Presto*; *Estudio N° 11*: C, negra = 108, *Allegro cómodo*; *Estudio N° 12*: C, negra = 108, *Allegro moderato*.

en que se ha contado con copia manuscrita e impresa al mismo tiempo, se ha preferido siempre la versión impresa. Cuando se ha contado con más de una edición, se ha elegido la versión impresa más antigua. En todos los casos se ha pretendido ofrecer al intérprete una versión fiable, de suerte que se ha procurado respetar al máximo los contenidos transmitidos por los originales, sin desatender por ello una aproximación “crítica” a las fuentes objeto de estudio.

Como se verá, se han mantenido y respetado las indicaciones relativas a digitación, registración en el caso de las obras para órgano, e incluso números de compases dispuestos por página, con vistas en este último caso a facilitar en lo posible unos pasos de página rápidos y cómodos. Los compases se han numerado al inicio de cada sistema, dejando sin indicar su numeración aquellos sistemas que inician una obra o movimiento de la misma. A este efecto, y como suele ser habitual, no se han contabilizado las posibles repeticiones de pasajes prescritas por la fuente. En el caso de los 72 *Estudios para piano*, he comenzado a numerar los compases a cada nuevo estudio, para respetar, así, el carácter independiente de cada uno de ellos y que puedan ejecutarse de forma individual. En el caso de los tres *Juegos de Versos cortos* para órgano, la numeración se ha comenzado también a cada nuevo tono de cada uno de los tres juegos, yendo corrida en cambio entre los diferentes versos que componen cada tono, con vistas a aportar, por un lado, la independencia de cada tono, y por otro, la unidad del mismo de cara a la ejecución, como pieza unitaria y de pleno sentido en cada uno de los casos.

No obstante la clara intención de respetar al máximo las fuentes, la heterogeneidad de los materiales trabajados ha llevado a constatar no pocos errores (armónicos, contrapuntísticos, incluso de maquetación) ocasionados sin duda por prisa o falta de cuidado en el proceso de impresión. En este sentido, y dada su constante aparición, me he permitido, para no hacer el presente análisis más prolijo de lo estrictamente prudente, no indicar posibles modificaciones en la aplicación de ligaduras de articulación o fraseo. Éstas, a menudo son “olvidadas” en la fuente, aunque pueden ser sobreentendidas por numerosas analogías (porque aparecen similares pasajes, o incluso idénticos, en el mismo movimiento). De manera similar, tampoco señalaré algunas modificaciones introducidas respecto a la unión –mediante barras– o separación de plicas de algunos grupos de corcheas o figuras de duración aún menor (lo cual se ha procurado manipular el menor número posible de veces –pues pueden ofrecer información adicional de articulación–, y siempre atendiendo a las posibles articulaciones citadas y de acuerdo con un criterio basado en evidentes analogías). Y por idéntico criterio, tampoco se señalan posibles cambios en cuanto a indefiniciones



(o a una aplicación, si no descuidada, sí al menos no siempre minuciosa) en lo relativo a determinadas notas de adorno (acciaturas/apoyaturas), picados, staccatos, u otros detalles de ornamentación o ejecución, fácilmente discernibles.

Es relativamente frecuente que, por efecto de posiciones cercanas de las manos, algunas voces (las cabezas de sus notas) se anoten a medio camino entre ambas pautas, dando lugar a plicas excesivamente alargadas desde la clave más alejada a ellas. En tales casos, se ha procedido a cambiar de clave sin mayor novedad, para facilitar la lectura al intérprete actual. De modo similar, y con vistas a eliminar en ocasiones el empleo excesivo de líneas adicionales, se ha procedido a cambiar de clave cuando dicho cambio ha comportado un sentido común y una lectura más claros. Por otra parte, en el contexto de las *24 Variaciones para piano* (que únicamente se han conservado en su versión manuscrita), conviene mencionar que la Variación 3ª se anota para la mano izquierda (es decir, para la pauta inferior de cada sistema) en una hoy desacostumbrada para el teclado clave de Do en tercera línea, la cual he subsanado igualmente sin mayor novedad, transcribiéndola a la hoy más habitual clave de Sol en segunda línea.

He mantenido en cambio las alteraciones reiteradas que se anotan en la fuente, –de precaución, y en cierto modo, innecesarias–, pues a menudo pueden ofrecer pistas sobre el ambiente tonal del que procede la composición y/o al que ésta se encamina y porque pueden, en definitiva, aclarar pasajes que de otro modo pudieran resultar ambiguos. De forma similar, he mantenido y/o añadido sin mayor novedad algunas alteraciones de corchea o precaución, sin paréntesis.

Se han mantenido asimismo las mismas digitaciones que aparecían anotadas en las fuentes, excepto en aquellos casos, contados, en que resultaban errores evidentes, de imposible realización, en los que se ha aportado la posible solución sin mayor novedad. Como norma general, no se han añadido digitaciones allá donde no las había.

La figuración correspondiente al pedaliar en las obras para órgano (*Contras*), se ha mantenido en un tamaño más pequeño a la tipografía habitualmente empleada, con vistas a su rápida y fácil identificación visual<sup>41</sup>. De manera similar, en el caso de versiones alternativas aportadas puntualmente por Ledesma de cara a facilitar el trabajo a los estudiantes con manos pequeñas (véase, por ejemplo, el *Gran Estudio N° 4*), estas opcio-

<sup>41</sup> Se anotan “Contras” (que abarcan desde Do 1 a Si bemol 2), únicamente en unas pocas piezas específicamente para órgano: *Ofertorio N° 7*, y *Ofertorio N° 12*.

nes “para mano pequeña” se han anotado bajo la pauta correspondiente, y con tipografía de tamaño algo menor<sup>42</sup>. Y, nuevamente como síntoma de un tratamiento idiomático, propio, o cuando menos muy adecuado para las características técnicas del piano, la Variación 12ª (de sus 24 Variaciones) indica, respecto al diseño melódico que se desgrana en la zona superior del teclado, lo siguiente: “La mano derecha, siempre en octavas”.

Con carácter general, cualquier indicación que aparezca entre corchetes, corresponde al editor.

Téngase en cuenta, finalmente, que Ledesma organiza sus composiciones para el teclado con una cierta intención didáctico-progresiva (buena muestra de su dominio de todos los aspectos del teclado), desde los rudimentos y mecanismos técnicos más sencillos hasta las mayores complejidades, es decir, desde la posición fija, ejercicios y estudios dedicados a desgranar escalas y arpeggios, hasta los virtuosismos más complicados y efectistas. En este sentido, la ordenación de los materiales ha pretendido, en la medida de lo posible, mantener dicha progresión. No obstante, y por razones de paginación, se ha presentado en primer lugar su obra concebida “para piano u órgano”, y sólo a continuación, la obra dedicada en exclusiva al piano, para terminar con la producción destinada únicamente al órgano.

#### NOTAS CRÍTICAS A LA EDICIÓN MUSICAL<sup>43</sup>

**VOLUMEN 1: OBRAS PARA PIANO U ÓRGANO: 6 SONATINAS:**  
**Sonatina N° 1:** c.61: m.i., primer Re, sostenido (falta en original). // c.100: contralto, primer Si, blanca en la fuente. **Sonatina N° 2:** c.13: m.d., tercer grupo de semicorcheas, Mi, sostenido (falta en original). // c.49: m.i., última nota, Re en la fuente. // c.50: m.d., primera nota, Mi en original. // c.52: m.i., primer acorde, de corcheas en la fuente, más silencio de corchea. **Sonatina N° 3:** c.21: m.i., acorde Do-Mi, el original no anota el becuadro. // cc.72 y 73: m.d., remate de los trinos, completo por analogía con cc.24 y 25. **Sonatina N° 4:** c.25: m.i., último acorde, Mi-Do negras, añadido becuadro al Mi. // c.68: añadido matices “f” y “dol.”, por analogía con c.10. **Sonatina N° 5:** c.148: m.i., primer acorde Do-Mi, añadido bemol al Mi (analogía con c.48). // Variación 4ª: c.65,

<sup>42</sup> Con excepción del caso del *Gran Estudio N° 11*, así concebido desde el comienzo, en el que se han respetado las tres pautas por sistema de la fuente, manteniendo con igual tipografía ambas posibilidades, tanto para “mano grande” como para “mano pequeña”, en las pautas inferiores segunda y tercera, respectivamente (*vid.* c.36 y siguientes).

<sup>43</sup> *Abreviaturas empleadas:* c = compás; cc. = compases; m.i. = mano izda.; m.d. = mano dcha.

m.d., última semicorchea, enmiendo el Si# de la fuente por Si becuadro. **Sonatina N° 6:** c.31: m.d., última nota Si corchea, añadido becuadro. // Andante: c.16, m.d., primera nota, Sol en la fuente, corrijo por Si bemol, aunque duplique la 3ª (cfr. también c.20). // Tempo di Marcia: c.17, m.i., último acorde Fa-Re negras en original, corrijo el bajo, por Re-Re. // cc.66, 68, 74 y 76: el diseño rítmico del original parece equivocado; m.d., dos primeras notas, semicorchea y fusa con puntillo en la fuente, que cambio por fusa y semicorchea con puntillo (vid. también cc.70 y 78). // c.87: m.d., tercer grupo de semicorcheas, añadido becuadro al Fa. // c.116: m.i., tercer grupo de semicorcheas, añadido sostenido al Do. **6 PEQUEÑAS SONATAS: Pequeña Sonata N° 1:** c.105: m.d., primera nota, negra, Re, falta el sostenido en el original. // c.131: m.i., última nota, Mi-Fa corcheas, falta el becuadro en la fuente. **Pequeña Sonata N° 2:** c.10: (inicio del movimiento Presto) el original equivoca el signo de compás, anotando 6/8 en lugar del correcto 3/8. **Pequeña Sonata N° 3:** c.29: m.d., tercer grupo de semicorcheas, falta becuadro al Mi, y en cuarto grupo de semicorcheas, la fuente anota La-Re-Fa(#)-Re, que modifiqué por La-Do-Fa#-Re. // c.39: m.i., última nota, Re(#) en la fuente, que cambio por Fa(#), por analogía con el anterior grupo de cuatro corcheas. // c.51: m.d., segundo grupo de semicorcheas, primera nota, Fa(#) en la fuente, que cambio por Sol, por analogía con los restantes grupos de semicorcheas del mismo compás. // c.69: m.d., última nota, Re semicorchea, en el original, le falta el becuadro. // c.87: m.d., tercer grupo de semicorcheas, el La, becuadro (que falta en la fuente), por analogía con c.29. // c.89: m.d., tercer tiempo, falta el becuadro al Fa semicorchea (por analogía con c.31). **Pequeña Sonata N° 4:** - . **Pequeña Sonata N° 5:** c.9: segundo tiempo, Do# en m.d. frente a Do natural en m.i., así en la fuente. // c.12: m.d., tercer tiempo, falta el becuadro al La en el original. // c.41: m.i., primer acorde, La-Re-Fa, falta el sostenido al Fa en el original. // c.52: última nota m.d., errata en la fuente, Si, que enmiendo por La. // c.79: segundo tiempo, Do# en m.d., frente a Do natural en m.i., así en la fuente. **Pequeña Sonata N° 6:** c.97: m.i., penúltima nota, semicorchea, Si en la fuente, corrijo por La# en mi edición. **6 GRANDES SONATAS: Gran Sonata N° 1:** - . **Gran Sonata N° 2:** c.144: añadido el matiz "p", por analogía con otros cc. (68, 72, 76... 148, etc.). // c.221: última nota, Mi fusa, le añadido bemol, que falta en la fuente. // c.229: primer acorde, añadido un bemol al Si corchea, que no se anota en el original. // c.256: m.d., primer acorde, Sol-Sol corcheas, corrijo por Si-Sol. // Andantino, c.15: m.d., final del primer tiempo, el original anota Si bemol, que cambio, enharmonizando, por La# (y analogía también con c.7). // c.46: último acorde, añadido un becuadro (que falta en la fuente) al Mi corchea (pues, de otro modo, debería hacerse sostenido). // Variación 3ª: c.57, m.d., última nota, Do corchea, le

añado un becuadro que falta en la fuente (de otro modo, debería hacerse sostenido). // Variación 7ª: el signo de compás está errado en la fuente (3/4), corrijo por el correcto 2/4. // Variación 8ª: c.131, m.d., penúltima nota, Sol semicorchea, le añadido becuadro, que falta en el original. **Gran Sonata N° 3:** c.33: último tiempo, m.d., primera nota del grupo de semicorcheas, Fa# (para anular el doble sostenido anterior, dejando un único sostenido), y m.i., Mi becuadro (para anular el Mi# anterior). // c.62: m.d., primer acorde, añadido bemol, que falta en la fuente, a los dos Si negras en octava. // Andante: c.47, m.d., última nota, Si semicorchea, becuadro en la fuente, modifiqué por bemol. // Variación 4ª: c.69, m.d., último grupo de cuatro fusas, el primer Fa ha de ser sostenido (que falta en el original). // c.70: m.i., primer acorde Sol-Si semicorcheas, el Sol ha de ser sostenido (falta en la fuente). // c.71: m.d., último grupo de cuatro fusas, el último Re ha de ser becuadro (falta en el original). // c.77: m.d., tras la primera corchea, La, falta un signo de mordente de cuatro notas, que añadido por analogía con el c.65 y c.69. // Variación 8ª: falta en el original el signo de compás (2/4), que añadido. **Gran Sonata N° 4:** Andante: c.27, m.i., primer acorde La-Sol negras, el Sol ha de ser sostenido (que falta en la fuente). // Variación 2ª: c.35, m.d., tercer tiempo, última semicorchea, Mi, le añadido bemol, que falta en el original. // Variación 3ª: c.59, tercer tiempo, grupo de tres semicorcheas, añadido bemol, de precaución, al primer Si. **Gran Sonata N° 5:** c.146: añadido matiz "f", por analogía con c.38. // c.155: añadido matiz "ff", por analogía con c.45. // Andantino: c.84, m.i., el diseño rítmico del bajo parece equivocado (en la fuente, Mi corchea y Fa negra), corrijo, por analogía con c.80, por Mi negra y Fa corchea. // Variación 3ª: c.70, m.i., último acorde Re-Mi semicorcheas, añadido bemol (que no está en la fuente) al Mi. **Gran Sonata N° 6:** Introducción: c.6, m.d., tercer tiempo, acorde Fa-Re corcheas, añadido becuadro, de precaución (no aparece en el original), al Fa. // Allegro risoluto: c.138, m.d., último tiempo, tercera semicorchea, Sol, le añadido un sostenido. // c.139: m.i., último acorde Mi-Re, añadido un becuadro, de precaución, al Re. // c.140: m.d., último tiempo, tercera semicorchea, Sol, le añadido un sostenido. // c.202: m.i., segundo tiempo, segunda semicorchea, Mi, le añadido un bemol que no aparece en la fuente. // c.307: m.d., última nota, La, corchea, añadido un becuadro, que no está en la fuente. // c.308: m.d., última nota, Re, corchea, añadido un becuadro, que no aparece en el original. // Andantino gracioso quasi Allegretto: c.16, m.d., último acorde, Fa-La corcheas, añadido un becuadro al Fa. // Minueto: Trío, c.71, m.i., primer tiempo, acorde Do-Sol, blancas, añadido becuadro al Do. // c.72: m.i., primer tiempo, acorde Do-Sol, blancas, añadido becuadro al Do. // c.87: m.i., primer tiempo, acorde Fa-Do, blancas, añadido becuadro al Fa, y al Do (que no se anotan en la fuente). // c.91: m.i., primer tiempo, acorde Si-Fa, blan-

cas, añadido bemol al Si, y becuadro al Fa (que no se registran en el original). **OTRAS PIEZAS: Sonata Marcial:** c.37: m.i., segundo tiempo, Re semicorchea, le añadido becuadro, que no consta en la fuente (de otro modo, debería hacerse bemol). // c.91: último tiempo, ha añadido al Fa, en ambas manos, el becuadro del que carece en la fuente (pues, de otro modo, debería hacerse sostenido). // c.111: m.i., segundo tiempo, he añadido un becuadro al Sol semicorchea. **Fantasia:** c.12: m.i., segundo tiempo, he añadido un becuadro, de precaución, al Si semicorchea. // c.21: acorde inicial del tercer tiempo en ambas manos, he añadido becuadros (que faltan en la fuente) a las dos notas Do, y al La; y en la m.i., último acorde del compás, he añadido un bemol, de precaución, al Si corchea. // c.76: m.i., tercer tiempo, Re semicorchea, le añadido becuadro, de precaución. **Sonata a 4 manos:** - .

\* \* \*

A lo largo de tantos años, muchas han sido las personas que me han ayudado en esta tarea. La primera de ellas, mi esposa, María Cinta, que pasó días, meses, años, ayudándome en las tareas de catalogación de las dos colegiadas de Calatayud, donde surgió la idea de acercarnos a la obra del que fuera maestro de capilla de Santa María. No hay forma de poder compensarle los muchos períodos vacacionales que invirtió conmigo (veranos, Semana Santa, navidades, puentes...), en los que, a menudo, el pago fue el débil calor de una estufa de aire (en el frío archivo y en pleno invierno), o las diversas ocasiones en las que llegamos a quedarnos encerrados en el interior de la iglesia. Todo ello le bastó, y lo llevó con alegría, desde el lejano noviazgo, e incluso, mucho más tarde, durante alguno de sus embarazos. A cambio, la ilusión, y el no poco tiempo transcurrido desde entonces, ha llevado a que los niños que fueron llegando, estudien ya en la universidad. Y aún hoy (después de su minuciosa dedicación para escanear originales y limpiar partituras con programas de autoedición), en tantas ocasiones, sobrelleva mi falta de presencia familiar, porque sabe que estoy trabajando, absorbido por mi pasión. Por consiguiente, Cinta, no puedo dedicarte esta obra: es, del todo, tuya.

No quisiera dejar de nombrar a Don Pedro Calahorra, que confió en nosotros, siendo apenas unos estudiantes universitarios (allá por 1987). Él nos brindó la posibilidad de trabajar en Calatayud, nos dio el seguimiento que se necesitaba a cada paso y, ahora, ha sido el artífice de que estas partituras salgan nuevamente a la luz. Sin él, este trabajo ni se habría realizado, ni estaría hoy disponible para Vd.

También quiero recordar a Don Félix Uriel, abad de Santa María, ya jubilado, por su gran generosidad, sus facilidades en todo momento, y su bonhomía; a Don

Jacinto Alcoitia, prior de la colegiada del Santo Sepulcro, que en paz descanse, y a Don Miguel González, actual prior, porque fueron nuestros amigos, nuestra familia, durante tantos años de trabajo en su sacristía. Las anécdotas allá son muchas, y nos llevaron a localizar varias chirimías, un fagot e incluso... ¡¡una colección de fusiles de las guerras carlistas!! A los tres –fue, de verdad, un honor conocer a tan excelentes personas–, y a Ana Mari, a Javier –entonces apenas un muchacho monaguillo y hoy todo un sacerdote–, a Emilio “el sacristán” de Santa María..., muchísimas gracias, de corazón.

En lo institucional, deseo agradecer el incondicional apoyo de la Institución “Fernando el Católico”, que financió buena parte de nuestras estancias en la ciudad, y en particular a su entonces director, Guillermo Fatás. También debo agradecer el acceso a alguno de los materiales que han dado lugar a esta edición, a la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona, donde se conservan buena parte de las partituras que hoy se editan; al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, y muy en particular a José Vicente González Valle (Prefecto de Música de La Seo, además de maestro y amigo), y a Isidoro Miguel (canónigo archivero de El Pilar); a la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y a su entonces director, Jose Gosálvez, por las múltiples facilidades prestadas; y a los párrocos y archiveros de Grisel, Tarazona, Autol, Tafalla, Santo Domingo de la Calzada...; y a Jon Bagüés, de Eresbil-Archivo de Compositores Vascos. En la “mejora de contenidos”, no puedo sino mencionar con sumo gusto a mis amigos Luis Antonio González Marín y Javier Artigas, por sus siempre valiosas y atinadas observaciones, y por su complicidad. La colaboración desinteresada entre colegas es un bien escaso, y para mí muy preciado, que ofrece la pequeña satisfacción personal de sentirse miembro de “un equipo”. Y en el apartado más estrictamente técnico, quiero citar también a Guillermo Beltrán, con quien en el último año y medio he compartido largas horas de correcciones para procurar que estas partituras subsanaran errores previos de imprenta, regularizaran criterios, ajustaran la maquetación y, en fin, ofrecieran la mejor imagen posible y dejaran las menores dudas de cara a la interpretación. Con Gloria Habes y Joan Grimalt he disfrutado intercambiando pareceres y problemas terminológicos en su traducción al inglés, para lograr así la mejor comprensión posible de un contexto que pudiera parecer cercano al de otros países, pero que hemos descubierto bien peculiar. Ha sido un trabajo en equipo, por el que les estoy especialmente agradecido. Y tampoco quisiera dejar de nombrar a quienes, de un modo u otro, me ayudaron con su sabiduría, a mejorar este trabajo: en el terreno más propiamente del órgano, a Esteban Elizondo (que grabara hace años en el órgano de Guanajuato una sonata ledesmiana que me facilitó), a José Luis González Uriol, y muy particularmente, a mi amigo Javier

Artigas. Y a mis buenos amigos pianistas, Adolfo Bueso, Victoria Alemany, Begoña Gimeno, y muy particularmente, Rubén Lorenzo; todos ellos se han interesado vivamente por la música pianística de Ledesma, y este último, ha sido el primer "rescatador" en tiempos recientes de su obra, tanto en concierto como en grabación discográfica (CD *Música para piano en Aragón. Desde el siglo XIX a Pilar Bayona*. ERCD11030).

Por último, mi homenaje y último recuerdo para Miguel Adiego, mi primer profesor de música, pianista en el baile, en el cine o en el café, pedagogo de vocación y "Músico" en definitiva, quien, con extraordinaria profesionalidad y amor por cuanto hacía, me descubrió con la mayor sencillez y generosidad el valor de la música y me enseñó a disfrutar del instrumento. Gracias, Miguel.



## NICOLÁS LEDESMA. LIFE & WORKS

The present edition is the result of many years investigating the life and work of Nicolás Ledesma García, born in Aragon but raised in the Basque country. However, even more years would have been necessary to completely embrace this musician's career and oeuvre with the precision, and above all, the respect and the admiration they deserve.

Compared to other contemporary composers of keyboard music, born in more northern territories, it might seem that Ledesma's work has not deserved as much attention as they enjoyed. But it would be a shame to judge on such short notice, especially considering the variety of his music, its obvious efficiency and pedagogical sense, and above all taking into account the context in which this music appeared.

Ledesma became an exceptionally old man for his time, reaching the age of 92. Living for such a long time made him a direct witness of a century shaken up by wars, such as the Independence war and the battles of the "carlistas", military uprisings, political changes, hardship and poverty in a nation that was losing its territories and international influence. Also within the ecclesiastical framework, the Church being until then the main musical sponsor, some significant changes were taking place. The musicians of civil origin (whether single, married or widower) had been formed hitherto mainly within the Church. Now several historical contingences would leave them inexorably out in the cold. Among them, the confiscation of ecclesiastical property by the State and the signing of the Concordat with the Vatican in 1851 stand out. The latter did a lot of harm to the future development of Church music, as it forced the members of ecclesiastic choirs and orchestras, from that moment on, into becoming clergymen.

Considering this context of hard times, comparable with the struggles of our present times, a married man with children like Ledesma had to make a persistent effort, determined to devoting himself to the art of music while keeping his position and humble assets. As for many other musicians in the same circumstances, Ledesma had to find a way out of this situation. Suddenly finding themselves unemployed, they had to

search for alternatives that resulted in the holding of several jobs, usually combining their work for the Church with teaching private lessons on keyboard instruments. Those were the times in which, progressively, some young ladies of the high society would start to join in such learning. On the other hand, the first emergent Conservatories or the sporadic side-jobs contributed to affirm the reduced musicians' salaries.<sup>1</sup> Among them, there was the possibility to serve in small cafés that offered some musical entertainment to their guests, or in theatrical orchestras, from the most pompous, operatic shows to the less pretentious, widely widespread such as *zarzuelas*, *sainets* and *vodavils*. The latter were offered in small venues, equally apt for dramatic uses or for banquets, circus or magic shows, or even in ambulant little venues with dismountable tents.

It was a peculiar world, right on the frontier between what could be called high society and conditions of a certain marginality, although the circumstances were not so very different from the contemporary situations in neighbouring countries. These strange settings lasted for a long time in most of the national territory, including the overseas colonies.

Ledesma, although under a lot of pressure to fulfil his professional tasks for the Cathedral Chapter with absolute punctuality and religious integrity, could not abandon those indispensable side jobs that guaranteed his survival. Yet he managed to make a success of all that, in spite of all the difficulties and the strict religious surveillance under which he, as many others, must have been under.

Nicolás Ledesma was the son of Manuel Ledesma Redrado, a farmer, and Mariana García Navarro, both from the Saragossan village of Los Fayos, although they later moved to Grisel and after that to Lituénigo<sup>2</sup>. Nicolás

<sup>1</sup> Following the *Conservatoire de Musique de Paris* (1795, the first in Europe), or the *Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina* en Madrid (1830, the first in Spain), the *Liceo Dramático de Aficionados de Barcelona* (1837, later *Conservatorio del Liceo*, 1848), the *Conservatorio de Valencia*, 1879, etc.

<sup>2</sup> Further details on Ledesma's biography should be soon available in my book, to be published by the institution *Fernando el Católico*.

might have been born on the 9<sup>th</sup> of July 1791, this being his date of baptism, or maybe the day before. Starting in his early childhood, he received musical education at the most important student choir near to his native town Grisel, close to the Moncayo: the Cathedral of *Santa María de la Huerta*, in Tarazona, where he entered in 1797. He could study there with the choirmasters Francisco Javier Gilbert (1779-1848) and José Ángel Martinchique (1780-1849). Both excellent musicians, unfortunately, ring no bell at all nowadays except for the highly specialized, although they would have been worth remembering.

Probably coinciding with the natural change of his voice, the boy transferred immediately to Saragossa, where he had the opportunity to study the organ with Ramón Ferreñac (1763-1832), an outstanding “civil musician in the religious field”. In that time, Ferreñac was the organist at *El Pilar* and initiator of a highly prestigious “school” for organists<sup>3</sup>. It is not known how Ledesma survived as a teenager in the Aragonese city. He does not appear in the payroll of neither of the musical choirs of the two cathedrals, although he might have joined them in performances occasionally. In this period the choirmaster of the Cathedral *metropolitana*, “La Seo”, happened to be the famous maestro “Españoleto” (1730-1809), Francisco Javier García Fajer, who had been as well the professor of Nicolás’s young teacher in Tarazona, Martinchique. There is no doubt Ledesma was connected to this famous maestro, possibly also as a pupil, because later on the famous musician of *La Rioja* would provide him with a letter of recommendation. These must have been difficult years, considering that it overlapped with the outbreak of the Independence war.

Still at a very young age, Ledesma was forced to search for a better position. He tried the competitive exam for choirmaster at the *Colegiata de Santa María* in Calatayud, which he failed. At the same time though, he obtained the position of choirmaster and organist at the *Colegiata de Santa María*, in the Saragossan village of *Borja*. The position had been left vacant by its holder Pablo Rubla in order to occupy a similar position in the close-by cathedral of Tudela, Navarre. As Nicolás moved to Borja in 1808, he was only 16 years old.

There, living in hardship caused by the war, the young musician tried to manage with the few singers and instrumentalists he had at hand. He usually tried to make up for the lack of these by occasionally asking musicians over from the cathedral of Tarazona, or asking the military musicians that were present in the city. Besides the scarce amount of musicians, he also had to make do with an organ in a terrible, almost useless state. The instrument had already been looted by the Napoleonic army and would later on be stripped completely of its windpipes for the fabrication of bullets. In spite of all the setbacks, Nicolás was able to make up for it all with a good deal of enthusiasm. This is obvious considering the fact that he composed several works dating from that period, and from the purchase by the Chapter of a new pianoforte in Madrid. One of the first things Ledesma proposed was the reparation of the organ of the *Colegiata*. The organ builder Miguel Usaralde even wrote a report and set up a budget for this purpose, but the repair of the organ was postponed awaiting better economical times. These times, however, would not arrive until after the musician from Grisel left the city forever, probably discouraged by the little means he had at his disposition to carry out his work.

When Ledesma won the competitive exams for the position of choirmaster and organist in 1809, he moved from Borja to *La Colegiata de Santa María* in Tafalla, Navarre. The position was actually appointed to Francisco Andreví, but probably due to the bad communication infrastructures, he was not notified of the exam results and therefore did not realize he was the chosen one for the position. Moreover, it was impossible for Andreví to leave Barcelona, where he lived, because of the war. Ledesma therefore competed with other opponents, amongst them José Guelbenzu who would later on be well known in Madrid. The new post did not permit him to leave town and also required him to play the harp, an instrument that had already fallen into disuse at that time, or another “equivalent” instrument, to provide a polyphonic accompaniment. Soon after, the ecclesiastics in charge of the church of Navarre where Nicolás worked, called Ledesma a “free lad without family, with whom we are very pleased”. Maybe his parents had passed away, and he would have been left an orphan at a very young age. At that time, from 1808 onwards, the town of Tafalla was occupied by the Napoleonic troops and it would not be liberated until 1813 by general Francisco Espoz y Mina.

When the war ended, Ledesma sat the competition for the teaching position at the chapel of *El Pilar*, but failed again. He lived in Tafalla for quite a long time, from the age of 18 until he was 33. It was a politically difficult time but the personal life of Ledesma flourished; he arrived a single man but rather quickly found a wife

<sup>3</sup> About Ramón Ferreñac, El Españoleto and the general atmosphere of the Saragossa of that time, cf. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LIX”, 2004.

and started a family. It was probably at this same time that he received an offer from an English aristocrat, seduced by the young man's talents, to move to England in search of a brighter future. By then, Ledesma was already a clergyman "de corona" (first tonsure), but he refused the British offer. In the meantime he had found a girl by the name of Antonia Ancioa Murillo, born in Cintruénigo, Navarre, and he married her in 1816 at the age of 24. They were wedded in Valtierra, Navarre, and would remain married for fifty years, having 4 children, who were all born in Tafalla between 1817 and 1822: Manuela, Jacinta, Teodoro and Celestina.<sup>4</sup>

For his daily activities in Tafalla, Ledesma disposed of an organ with two manuals, full registers and a bass pedal board of 20 keys. In 1817 however, he requested the purchase of two French horns for his orchestra with which he, in his own words, "was familiar with". Being the master in Tafalla, he intervened in the selection of the new dulcian player, a man called Vicente Gaztambide (1821), who was the uncle and mentor of Joaquín Gaztambide. The latter would become a famous composer, and the father of the musician Javier Gaztambide. Ledesma also taught Valentín Metón, member of the children's choir, who would later become the organist of *El Pilar* in Saragossa and who would grow to be one of the most prominent Spanish composers and keyboard interpreters of his time. It is likely that Ledesma also taught the young Hilarión Eslava, who would later profess his admiration for Nicolás and would edit some of his music. Ledesma stayed in Tafalla until 1824 but left his position at the chapel in 1822 for an extended period of time. This coincides with the so-called "*Trienio Liberal*" (the three years period of liberal government), where the supporters of Fernando VII clashed with the liberals, inclined to the ideology of the new Constitution of Cadiz (1812). The "ominous decade" that would start in 1823 brought with it the suppression of liberties and the persecution of the liberals.

It seems Ledesma was a supporter of the liberals; maybe even a politically active one, and therefore he thought it better to leave Tafalla. From this moment on, maybe trying to escape from political persecution, a sort of pilgrimage started, taking him to different churches of the area as an organist, that would end in Bilbao. Those were difficult times, trying to provide for his family, going from one little town to the next and avoiding the big cities where he easily could have gotten a position at their chapels. Wages were low and the family suffered hardships. This is how he ended up as chapel master in the collegiate church of Santa María in Calatayud,

Saragossa, in 1824. A year later he would return to Tafalla, taking charge again of his old position.

Going back to the year 1824, Ledesma obtained the chapel master position and was also the organist of the main church in Calatayud, being the successor of Florentino Rotellar. He got the position being the only candidate for the job and also thanks to his good results at the exams of 1808 and 1814 in which he scored "preferential vote". In Calatayud, he was provided with a good instrument, made by the organ builder Silvestre Tomás. The organ had been repaired in different occasions, the last one being in 1817 "for the clarion stop and to repair the bellows". Ledesma's successor would soon be obliged to tune the organ for solemn festivities and whenever weather changes made it necessary. In the same year of 1824, Ledesma sat the exam at the parochial church of Santa Eufemia, in Villafranca, Navarre, but did not succeed, leaving the position to Manuel Narvajas, a priest from the parish of Valtierra. It is probable that Nicolás then moved on to la Rioja with the intention of sitting the exam for chapel master and organist at the cathedral of the *Santísima Trinidad* in Santo Domingo de la Calzada. The position had been left vacant due to the death of the former organist Felipe Neri Martínez. For political reasons, however, only one of the four candidates, among them Ledesma, was chosen. The elected candidate was "musician of the infantry regiment of Fernando VII": Vicente Anastasio Blanco. The cathedral of Santo Domingo stated Ledesma was "married, chapel master and organist at the collegiate church of Calatayud", with good references coming from his protectors José Ángel Martinchique, then master of the cathedral of Valladolid; Ramón Ferreñac, organist of El Pilar; and Alejo Sierra, master in Alfaro, Rioja. The latter had been possibly Ledesma's teacher in the years he spent in Saragossa. Both had been members of the children's choir at *El Pilar*, although Sierra was slightly older.

Seeing failed both his intents at Villafranca and La Calzada, Ledesma decided to try and sit the exam for organist at the parish of San Adrián and Santa Natalia in the vicinity of Autol, in Rioja. It was a position ruled by the town hall, in accordance with an agreement with the parish, in which Ledesma fitted perfectly as a layman. Ledesma obtained the position "being by far the best candidate", and was appointed holder of the position on the 2<sup>nd</sup> of December 1824. There he would be provided with a totally renovated instrument, reconstructed in 1825 by the organ builder Juan Monturus, of French origin: a single keyboard of five and a half octaves, with a transporting mechanism and a bass pedal board of eleven keys, as well as two kneel knobs and several baroque registers, full and halved, enhanced with some 19<sup>th</sup>-century additions: oboe stops, vox celeste, tremolo, ocarina, etc.

<sup>4</sup> Celestina, a pianist and composer like her father, married the musician Luis Bidaola and would later become the grandmother of Jesús Guridi Bidaola.

In 1825, Ledesma set his eyes on a position as a second organist at the cathedral of San Antolín, in Palencia. He therefore asked for the usual aid for travel expenses but the chapter of Palencia denied his request. This must have been the reason why Nicolás changed his mind and desisted from his plan. Two years later, while combining his job as choirmaster and organist at Santo Domingo de la Calzada, Vicente Anastasio Blanco, the organist of Santo Domingo at the time, showed serious limitations as such and was deposed, although he continued as a master until his death in 1833. This was how Ledesma tried again for the position as organist of Santo Domingo de la Calzada in 1827, having been refused earlier in 1824. This time, he was one of the six candidates that sat the exam and he was qualified musically with “by far” the highest score in “playing”, in which he scored the best results in all 10 tests, and also in “composition”. At the young age of 36, he had already 20 years of experience as an organist in various churches of the country. Yet, in spite of his outstanding technical qualifications, the chapter unexpectedly decided to give the position to Mariano Pérez. Mariano, born in Calatayud, was 19 at the time. He had been educated in the children’s choir of El Pilar in Saragossa and was an organist in the town of Falces (Navarre) where he also was studying to become a clergyman. His exam qualifications were inferior to Ledesma’s and it is possible that Nicolás did not obtain the position due to the fact that he was a married man with children, and maybe also because of his politically liberal ideas.

Throughout his five-year stay in Autol, Ledesma had been obliged to teach Manuel Pascual, a poor student of the town. Pascual would later become his successor, when Ledesma decided to sit the exam for the position of organist at the parochial church of Santiago, in Bilbao, where he would stay until his death. Twelve candidates participated in this exam in the main Basque city. One of them was Juan Antonio Echave, a conservative catholic and supporter of the monarchy. He, who was natural from the town of Bilbao, daringly challenged the tribunal and the other candidates by saying that the winner should express his fidelity to the monarchy and political correctness “for the fair cause of the altar and the throne”.

Again, Ledesma passed the exam with “flying colours and by far the best candidate” and was therefore appointed by the town hall new organist of the Santiago church on the 6<sup>th</sup> of March 1830. He took position the very same day and received the key from the council of Bilbao for the instrument that would be his responsibility for the almost 52 years to come, give or take a pause or two.

Two years later, he was also elected chapel master at the same church, being the successor of Pedro Estor-

cui. When his former opponent Juan Antonio Echave, heard about it, he tried to persuade the town hall to revoke Ledesma’s new position by saying that the responsibilities of organist and choirmaster should not be shared. The town hall, however, rejected this claim and Ledesma signed his two contracts for a period of nine years.

When Ledesma started his career in Bilbao, it had been only four years since the famous composer Juan Crisóstomo de Arriaga, who was born in the Basque city, had died in Paris at a very young age. At the time, Bilbao was still a small rural town, yet it was rapidly increasing in significance. Many businessmen and members of the bourgeoisie settled there and formed the driving force behind the economic and cultural growth that favoured the founding of civil expressions of art and culture. The coal and iron industry attracted big entrepreneurs from France, England and Holland who brought with them the musical novelties of their nations. This favoured the growing of music of civil character that resulted in chamber rather than salon music, as well as in many “academies” and literary circles, where *amateurs* and *connaisseurs* could spend pleasurable times.

The first years of Ledesma’s stay in Bilbao must have been difficult because they coincided with the seven years of the first *Carlista* war.<sup>5</sup> Ledesma could not make ends meet and saw himself obliged to take up other jobs, aside from his position as an organist at the parish of Santiago. As a result, he became second clarinetist of the orchestra at the *Teatro de la Villa*, and also gave some private piano and solfeggio lessons.

On the other hand, it also should be mentioned that Ledesma’s position had been occupied by distinguished musicians such as Pedro [Pérez de] Albéniz (1795-1855)<sup>6</sup> and José Sobejano (1791-1857)<sup>7</sup>. Bilbao

<sup>5</sup> In 1833 the Carlistas won in Bilbao; in 1834 the army of María Cristina entered the city in triumph; and in 1835 and 1836, the Carlist troops besieged Bilbao again, albeit unsuccessfully.

<sup>6</sup> Born in Logroño, Rioja, younger than Ledesma, he lived in San Sebastian with his family from 1805 onwards. In 1808, Albéniz sat the exam for a position as an organist at the parish of Santiago in Bilbao; he was only 13 years old. Santiago Aguirre won instead, leaving Pérez de Albéniz at second place. He then followed his composition studies with Aguirre, and later on became the first piano teacher at the Conservatorio de Música in Madrid, and an organist of the Royal Chapel. He also published a *Método completo de piano* (Madrid, Carrafa and Lodre, Martín Salazar, Antonio Romero, 1840). The book was used at the *Conservatorio* de Madrid, where he had many pupils and from which he amply renovated piano teaching in Spain.

<sup>7</sup> Another leading figure of piano teaching in Spain, Sobejano published his *El Adam español, o Lecciones métrico-progresivas de fortepiano* (Madrid, Bartolomé Wirmb, 1826). Curiously, he was born in the same year as Ledesma, in Cintruénigo (Navarre), the same town where Ledesma’s wife, Antonia Ancioa, came from.



and the surrounding areas had plenty of organs with which Ledesma could carry out his professional activity. Basque organ builders were restoring some excellent baroque organs, and some new instruments were being made already in the Basque country, *ex novo*, or by organ builders from foreign countries: the famous Cavaillé-Coll.

The ecclesiastical musical chapel was the only and leading force in the musical scene of the region. It was also the only centre for musical education in the city until the first academies and music schools would be formed around 1860. Like most other areas of the time, the chapel was falling into decline and suffered serious shortages. Nevertheless, it counted five infant choir sopranos (*Tiples*), a contralto, a tenor, a bass, two violins, viola, double bass, a dulcian player and two horns (these two playing also the trumpet), all financed directly by the town hall.

There are some interesting facts that date from the period before 1850. The Canary writer Benito Pérez Galdós (1843-1920), who was a liberal as well, mentions Ledesma in his "Episodios Nacionales" (1898). It is in the episode titled *Luchana*, the fourth episode from the third series, chapter 26, in which he describes the bombardment of Bilbao in 1836 by the troops of the *carlistas* and the crucial battle of Luchana, a town in the vicinity of Bilbao and Erandio, which resulted in the defeat of the *carlistas* and the liberation of the city.

In 1845, for a period of eight years, Nicolás started teaching Valentín María de Zubiaurre Urionabarrenechea (1837-1914), who was a member of the children's choir at the parish of Santiago<sup>8</sup>. Years later, that same boy would become the master of the *Real Capilla española*, during the reign of Alfonso XII, regency of María Cristina de Habsburgo-Lorena and the first period of Alfonso XIII. Valentín recalled his tutor as a "very beloved and unforgettable teacher", for which his admiration grew by the day up until the point that he "loved and respected, almost worshipped him." He also found Ledesma's work "so full of philosophy, elegantly phrased, so very pure and classically structured, that the author should be considered the *Spanish Mozart*."

Ledesma did not seem very interested in writing opera or any kind of stage music, although this was the fashion of the time. Nevertheless the work of Ledesma

does include arias, *cavatinas*, opera duos and trios extracted and arranged by him from famous operas and zarzuelas by others, here accompanied by keyboard, in a Donizetti-like style. However, he did make a big effort to compose civil, non-sacred music, by promoting concertos and chamber music. It became current at the time that Haydn's *Seven last words of our Saviour on the Cross*, arranged for string quartet, was performed in the churches of Bilbao during Easter. The string quartet is also the formation of Ledesma's *Stabat Mater*. He also promoted musical soirées and private meetings for the wealthy locals in which there would be ballroom dancing: waltzes, mazurkas, polkas, variations and fantasies. Besides all these initiatives, Ledesma also promoted the creation of new musical societies, philharmonic formations and academies.

Regardless of the circumstances, Ledesma carried out his responsibilities in Bilbao and stayed there with his family for more than fifty years. During this time, he incessantly taught many students and was acknowledged an official Basque musician. During all those years, Ledesma had a lot of pupils who would later become followers of his teachings.

Among his apprentices, Valentín Metón (1810-1860) from Navarre stood out from the rest. Ledesma used to be his teacher when he was living in Tafalla. It is possible that Ledesma also gave some classes to the young Hilarión Eslava (1807-1878), also from Navarre. He always praised Nicolás and published some of his works in his *Lira Sacro Hispana* and in *Museo Orgánico Español*. In 1869, Eslava said about Ledesma: "so far in this century, he is one of the greatest composers and organists in Spain. His renowned reputation in both these areas is completely justified. What distinguishes him the most are his spontaneity and his ideas, and his correct and natural harmony and modulation".

Ledesma also had many pupils in Bilbao, amongst them Venancio María Joaquín de Herrasti y Bernal (1813-1887), José Aranguren de Aviñarro (1821-1903), who would later become the author of methods, guides and handbooks for piano, harmony and Gregorian Chant; Antonio Reparaz Cruz (1831-1886), Avelino Aguirre Lizaola (1838-1901), author of many *zorzikos* (Basque traditional songs), who studied in Madrid and later moved to Argentina; Aureliano Valle Tellaecha (1846-1918), founder of the *Coral de Bilbao*; the Zavala y Arambarri brothers, Adolfo (1841-1869) and Cleto (1847-1912), founder of the *Orfeón Bilbaíno* in 1886 and later the *Sociedad Coral de Bilbao*; Soledad Bengoechea Gutiérrez (1849-1893) and fray Manuel de Aróstegui y Garamendi (1854-1903), an Augustinian musician who would become chapel master of El Escorial and would later move to the Philippines.

<sup>8</sup> Zubiaurre, a composer now unfairly forgotten, became second master of the Spanish Royal Chapel from 1875 onwards –the year of the Bourbon Restoration–, and three years later first master of the Capilla, thus holding the most prestigious musical position in the country until his death, 36 years later.

Not to mention his own daughters, in particular Celestina Ledesma y Ancioa (1822-?) who was also a composer and piano professor. As a woman, she was a pioneer in the musical circles of Spain and published some *Divertimientos por todos los tonos mayores y menores, preparatorios a las piezas de piano* in Bilbao in 1879. For that time it was an extraordinary accomplishment for a woman to devote herself to music and to actually get her works published, especially not being a member of nobility or high society. Ledesma also taught his son-in-law Luis Florencio Bidaola Múgica (1814-1886), a Basque organist and a faithful collaborator. His grandchildren were also students of his, amongst which María Trinidad de Bidaola Ledesma stood out. She later became a remarkable piano professor and was the mother of another excellent organist, the famous Jesús Guridi Bidaola (1886-1961). Jesús was very proud to be the great grandson of Ledesma and mentioned the fact in his name cards. He would later grow up to be famous and internationally known in the musical circles in spite of living, like his great grandfather, in difficult times of civil war and in an artistically and culturally isolated country.

Politically, Ledesma clearly declared his anti-Carlist opinions. This fact is noticeable in some of his compositions such as *Himnos patrióticos*, inspired by the texts of Francisco Izaguirre and Adolfo Aguirre, where the town of Bilbao's resistance to the Carlist siege is sung. At the time, Ledesma practically became a symbol of the new music and the Basque emerging nationalism. Other outstanding works were those written by José Maria de Iparraguirre or by Blas de Altuna (the *Gernikako Arbola*). Ledesma's works belong to the first outstanding examples of *zorricos* beneath an academic composing style, applying a variety of metres idiosyncratic to this popular form of Basque folk music.

Ledesma also made his way into the royal court of Madrid and in 1840, the Royal Chapel performed some of Ledesma's masses, conducted by the author himself. In 1843, he participated in the "musical section" of the "philharmonic-poetic newspaper of the Musical Association" called *El Anfión Matritense*, along with some other as renowned musicians as Indalecio Soriano Fuertes, director of the weekly magazine, Aragonese himself and, just like Ledesma, former maestro of the collegiate church of Calatayud; D. Aguado, P. Pérez de Albéniz, B. Basili, R. Carnicer, H. Eslava, A. Fargas, J. Gaztambide, Á. Inzenga, F. Lahoz, V. Metón, L. Nielfa, J. Nin, M. Rodríguez de Ledesma, B. Saldoni, P. Tintorer or F. Frontera de Valldemosa.

One of Ledesma's initiatives was the establishment of the *Sociedad Filarmónica de Bibao*. It was the second attempt, after a few unsuccessful tries that had been

undertaken since 1881 by musical circles surrounding Juan Crisóstomo de Arriaga. When Nicolás became President of the society in 1851, it consisted of 130 members, 12 honorary members, a juvenile amateur choir and an orchestra of more than 40 musicians, with which he gave a debut the 22nd of February 1852. The society lasted until 1856, a year that coincides with the promotion of choir music for solo voices, like Ledesma's work *Lamentación del Miércoles Santo*. These were meant to be sung in the open air and could be considered the precedents of an important Basque choral movement – the so-called *orfeones*, big choirs formed by non-instructed amateurs. Chamber music associations and public concerts became increasingly normal in this growing cultural city.

Ledesma's fame was on the rise too: the north-American romantic composer and concert pianist Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), one of the most cosmopolitan and unclassifiable musicians of his time, admired Ledesma's abilities as an organist and knew his work well. While staying in Bilbao in 1851, he went to the religious services on a daily basis just to hear Ledesma play the organ. It is said that Gottschalk commissioned Ledesma the *Grandes Estudios para piano*, a work that he encouraged Ledesma to publish. The American pianist, however, would never premiere them due to his early death.

Ledesma also became a member of the association *Lyra Sacro-Hispana* in 1852, an initiative led and directed by Hilarión Eslava, which would give rise to the monumental edition in 10 volumes of the best Spanish religious music from the 16<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> centuries. Here, Ledesma was sitting alongside P. Albéniz, José-María Aranguren, V. Metón, J. Sobejano, J. Guelbenzu, F. Lahoz, I. Ovejero or F. Frontera de Valldemosa, amongst many other outstanding musicians.

In 1854, Ledesma travelled to Lesaca in Navarre to evaluate two new organs built by Pedro Roqués. One for the *Nuestra Señora de los Dolores* monastery, owned by the Carmelites of that town, and another destined to be shipped off to Chile. Ledesma then extended his stay and went to Pamplona to convince his daughter and her husband, Luis Bidaola, to go back with him to Bilbao. He offered his son-in-law a job at the parish of Santiago. Nicolás would reduce his hours at the church, which also implied a reduction in his wages, passing them on to his son-in-law. This way Luis Bidaola would become Ledesma's successor, who at the age of 62 was already close to retiring.

In 1857, due to his declining health, Ledesma voluntarily handed over his position as organist to his son-in-law at the age of 65, the age of retirement. Luis Bidaola accepted the position and with the approval of

the town hall ceded a part of his salary to his father-in-law. At that time, Ledesma's music was played in various Spanish cities, like, as is stated, in Oviedo in the same year of 1857.

At the time, Rossini's operas were all the rage. In 1860, the day of Saint Cecilia, an orchestra of Bilbao performed the ouvertures of *Semiramide* (1823) and *Guillaume Tell* (1829) in the *Santa María de Begoña* church. The following year, the music chapel of the parish of Santiago gave another concert in collaboration with the local theatre orchestra and two singers of the opera company. In 1861, G. Verdi's *Un ballo in maschera* was staged in Bilbao, barely two years after the world premiere in Rome. At that time, the reduced orchestra of Bilbao's operatic theatre, in charge of a whole season of opera and zarzuela, had to resort to local musicians as reinforcements.

Ledesma was also one of the founders and a member of the directive board of the pioneering choral association "La Armonía" (1862), as well as the "Santa Cecilia" society, founded around 1880. The latter programmed its concerts in the assembly hall of the *Instituto Vizcaíno* and performed works by Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Weber, Hummel, Chopin, Ledesma and, in the early year of 1883, Saint-Saëns and Grieg as well.

In 1860, Nicolas was assigned, together with Hilarión Eslava, the position of expert in charge of the evaluation of the works done on the organ of *El Pilar* in Saragossa. A long time ago, the same organ had been the learning instrument of Ledesma when, still a young boy, he had been studying with Ramón Ferreñac. In 1863, Ledesma officially retired from his position at the Basque basilica, his successor being his son-in-law Bidaola who would continue as the organist until 1865. They would share their salary during these two years. On the 13<sup>th</sup> of November 1865, Antonia Ancioa, Ledesma's wife, died at the age of 69. It was at this same time that Bidaola decided to resign from his position and start a new job at the parish of San Andrés, in Eibar (Gipuzkoa), being succeeded at the Santiago basilica by José Antonio Santesteban, from the town of San Sebastian.

Retired, widowed and without his son-in-law at his side, Ledesma still carried on with his activities. In 1886 he was requested by the town hall of Azpeitia (Gipuzkoa) to inspect the organ built by Juan Amezúa for the parish of *San Sebastián de Soreasu*. Interestingly, his report stated that the instrument had been inaccurately built.

From 1867 on, Cándido Aguayo from Burgos was the master and organist at the basilica of Santiago, until he resigned in 1870. Years later he would be the music

master at the cathedral in Buenos Aires, Argentina. In that time, Queen Isabel II visited the town of Bilbao and, of course, tributes were paid and musical events were organized for the occasion. In 1868, the musicologist, lexicographer and composer José Parada y Barreto said about the Basque-Aragonese maestro: "This artist is considered one of those who honour the most the doctrines and traditions of the arts, in his compositions as well as in the purity of his piano school. His works are highly esteemed among the artists and the experts."

In 1869, it is known that Ledesma travelled to France. It is therefore not true, as some say, that Ledesma never left Spain. There, he travelled at least to Mont de Marsan, the main town of the Landes department, where he visited the renowned piano virtuoso Francis Planté (1839-1934), also known as "le dieu du piano", who praised Ledesma's *Estudios* and encouraged him to give to print his collection of 24 *Preludios*. In a letter to the publisher Louis E. Dotésio, dated in 1893 at his French residence, Planté declares Ledesma, who was already deceased at the time, an "eminent Spanish maestro" and a composer of an oeuvre that is "outstanding because of its abundance and its variety". In another occasion, Planté described Ledesma's work as "considerable and useful to all pianists (...). I cherish his memory carefully and shall not forget that in the year of 1869, 23 years ago, I had the honour of welcoming him in Landes. I thought the best way to pay tribute to his visit was by interpreting some of his works in his presence, thus showing my profound and respectful admiration for him. His work presents true treasures for a rational and progressive piano teaching."

But, around 1869, the old Ledesma, now without the shared salary of his son-in-law, found himself ruined. He had invested his savings in a commercial business that went bankrupt and lost all his money and had to turn to the town hall of Bilbao to ask for his former positions at the parish of Santiago. In 1870, at the incredible age of 79 (!), he returned to his previous professional tasks in Bilbao and would stay there for twelve more years.

It is possible that Ledesma's music was performed after 1870 at the *Sociedad de Conciertos* in Madrid: a monographic concert and another one with works of his pupil Valentín de Zubiaurre. The chronicles mention but the name "Ledesma", which could also refer to Mariano Rodríguez de Ledesma from Saragossa. The violinist and director Jesús de Monasterio (1836-1903), who was in charge of the society from 1869 on, might have supported the two performances.

Around the same time, Ledesma donated a quite significant selection of his musical production to the library of the *Escuela Nacional de Música y Declamación*

in Madrid. The director of that conservatory, Emilio Arrieta from Navarre, encouraged that the honour of the *Real Orden de Isabel la Católica* would be given to the composer. He also saw to it that Ledesma received the mention of honorary professor of the centre, which had long ago adopted Ledesma's piano *Etudes* in its curriculum.

In 1871, the town hall of Bilbao, whose mayor was the liberal Félix Aguirre Laurencín –assisted by the municipal secretary Camilo Villabaso de Echevarría, historian, local journalist and writer–, together with some other institutions and local music aficionados, wished to organize a ceremony that would pay tribute to Ledesma's services. An oil portrait of the musician was commissioned to the local painter Juan Barroeta Anguisolea (1835-1906), which is now shown at the *Museo de Bellas Artes* in Bilbao. The next year, as Ledesma became 80, a public act was organized in his honour at the society of music lovers called "El Salón de Bilbao". At the event, the portrait was presented and some compositions of Ledesma were performed, like his well-known *Stabat Mater* and his *Lamentación del Miércoles Santo* for baritone accompanied by string quartet. He was then officially appointed "bilbaíno de honor".

Still during the third Carlist war (1872-1876), as the city was being bombarded by the absolutists (1873-1874), the late Ledesma composed, rehearsed and premiered some musical works for the liberal ideas inspired on the siege<sup>9</sup>. On the 8<sup>th</sup> of July 1878, (1882 according to other sources), the composer was appointed a member of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in Madrid, the music department of which had been founded in 1873.

Nicolás Ledesma was to be the last chapel master of the parish of Santiago. The parish disappeared when the town hall ceased to support it in 1878 and, instead, decided to create the first *Academia Municipal de Música* of the town. Ledesma was 86 when he was appointed honorary director of the new institution, the first conservatory in the city. The town hall supported Ledesma financially until, at the age of 91, he was no longer able to carry out his teaching activities, his composing nor his

organ playing. The organist Aureliano Valle then followed him up at the basilica in 1881.

Ledesma was a beloved person in Bilbao and as a reward for his enormous efforts promoting the music life of the capital city for so many years and acting as a consultant for what later would become the *Orfeón Bilbaíno*, the town hall decided to award him with a pension of 8000 pesetas that would be paid out in four years. In case of decease, which eventually would be the case, the pension would be passed onto his family.

The 4<sup>th</sup> of January 1883, at the age of 91, Ledesma passed away in Santa María street number 9 as a beloved and respected person. He had invested 53 years of his life and professional career in the Basque capital, which had become his home. There, he provided for his family and made a name for himself which would reach the whole of Spain. In his last days, he was paid homage by the intellectual circles of Bilbao and unanimously acknowledged among his professional colleagues. Ledesma was buried the next day at the cemetery of Malloa. José Antonio Óscar de Rochelt, deputy mayor, proposed a motion for the construction of a mausoleum in his honour, which, however, was never carried out. The town hall commissioned the completion of Ledesma's oeuvre to Marcos de Alcorta Galarre (1836-1897), a tenor at the parish of Santiago and former disciple of Ledesma. But had it not been for the obituaries and some passionate articles, both in local and national newspapers, Ledesma's name would have been quite neglected. Later on, Bilbao paid its respects by assigning Ledesma's name to one of the streets of the town, which it still carries, and a commemorative plaque on the façade of the house where he died was placed in 1958.

His very abundant musical oeuvre, comprising more than four hundred works, is mainly, yet not exclusively, in the religious genre. His *Stabat Mater* stands out, along with the first *Lamentation for Holy Wednesday*, a second *Stabat Mater*, several masses (in D- and F-major), *Misereres*, *Ave Marias*, *Salves*, Litanies and Motets. His musical writing sounds spontaneous and seems inspired by the classical spirit of Haydn and especially Mozart, his favourite composer. Or Clementi, for that matter: the renowned musical critic Adolfo Salazar (1890-1958) referred to some piano sonatas by Ledesma as "clementinas". In general, Ledesma's music is always original and of a very personal style based on simple and inspired melodies. Throughout the almost 80 years of a non-stop musical production, he carried out the activities of a complete musician: composer, organist, choir and orchestral director, pianist, clarinetist, horn player – even, perhaps, harpist. Professionally, he was generally admired and respected. He became renowned as an organist and his compositions achieved certain notoriety

<sup>9</sup> A chronicle of 1874 points to the fact that "the illustrious musician Ledesma, who together with Eslava, shares the glories of the religious genre in our country and in spite of his 80 years [recte 82], was still in duty, went to the boat racing club, directed the rehearsals of some of the martial singing that he composed during the siege. Everyone gathered around the admired and respected professor and cherished friend. He then composed the music for the patriotic hymn *¡Bomba!*, with lyrics by Francisco Izaguirre and for the *Himno al ejército libertador* ('Anthem to the liberating army'), written by Adolfo Aguirre.



thanks to their publication. His *Estudios, Preludios y Ejercicios* for piano were used as the official method of the Conservatory of Madrid for a long time.

Those who knew him praise his exemplary life, his honesty and modesty, although he was well conscious of his value: his religious, good-natured character, his energy in political matters, his hard-working spirit and his dedication to music and his family.

His oeuvre was praised by many of the best composers of his time. Besides the previously mentioned L.M. Gottschalk and Francis Planté, another French composer and organist, Alexandre Guilmant (1837-1911) especially admired and appraised the posthumous edition of his works for the keyboard. It is even said that Ledesma might have been good friends with the tenor from Navarre Julián Gayarre (1844-1890). Amongst the contemporary Spanish musicians who praised Ledesma's oeuvre in writing, were, besides the already mentioned Eslava and Zubiaurre, Domingo Olleta (1819-1895), Emilio Arrieta (1823-1894), José María Esperanza y Sola (1834-1905), José Parada y Barreto (1834-1886), Dámaso Zabalza from Navarre (1835-1894), Felipe Gorriti (1839-1896), Felipe Pedrell (1841-1922), the Gipuzkoan Antonio Peña y Goñi (1846-1896), Tomás Bretón (1850-1923), Antonio Lozano (1853-1908) and José Tragó (1857-1934).

In 1893, Louis E. Dotésio, responsible of a posthumous complete edition of Ledesma's works, took the trouble to ask for and publish a number of opinions of several musical celebrities of the time about Ledesma's oeuvre. These were, as expected, always very complimentary and were useful for Dotésio's innovative promotional and commercial campaign. D. Olleta from Saragossa, for instance, mentions "the precious and well-known compositions of the unforgettable friend D. Nicolás Ledesma". In his turn, D. Zabalza declares the publication of Ledesma's oeuvre "a very fortunate idea that all lovers of good music and those dedicated to piano teaching will appreciate. Not to mention the beautiful, incomparable religious music of Mr. Ledesma (...). In this letter, I shall limit myself to say how important the publication of his works will be, for those who are learning to play the piano from a fixed position, up to those who strive the highest level. Ledesma's *Estudios, Sonatas* and *Sonatinas*, in their admirable classical flavour, will show their importance and their benefit in the progress of every student. It was about time that the works of the eminent chapel master and great organist D. Nicolás Ledesma were known to all who wish to learn from the best sources. (...) Works as valuable as those by this immortal Spanish master." F. Gorriti also asserts, "During my last visit to my beloved and respected Maestro Eslava, who had already lost his voice at the time, we were

commenting on the merits of Spanish composers. Eslava said: there is no doubt Ledesma is one of the best Spanish composers." Even F. Pedrell referred to "the unforgettable Spanish maestro D. Nicolás Ledesma; a true and solid example of the nation's art." T. Bretón, more explicitly, points out the fact that Ledesma "was, in my humble opinion, one of the best composers of his time, in a straight line from Haydn to Mendelssohn, through Mozart, Beethoven and Schubert. I do not dare compare him with these first-magnitude stars, but if our country had been more self-conscious, Ledesma would not suffer the unfair oblivion that he is undergoing now but would be, at least, on the high place he deserves regarding piano teaching and would be known as an illustrious and prolific composer of religious music (...). The insults that have been committed against our illustrious men due to ignorance, jealousy and abandonment, although innate to our fellow countrymen, should be put right." Also J. Tragó expressed his praise for Ledesma, referring to him as the "famous Spanish Maestro" and the "enlightened Maestro". He spoke highly of the "merits and undisputed talents of the eminent Maestro" and would just "join his humble voice to those of the distinguished maestros who proclaimed the everlasting glory of the great Ledesma."

Some years later in 1895, Antonio Lozano asserts in his well-known Aragonese musicography that Ledesma "left numerous excellent works of the vocal genre, works for piano and organ, all of which ascribe him to a preferential position among the Maestros of the 19<sup>th</sup> century." The list of laudatory comments could go on and on. But, little by little, the light of Ledesma's music would slowly extinguish due to the new trends that, following the "Motu Proprio", would impose new preferences in the religious music genre.

Although it might sound arrogant considering the enormous extension of Ledesma's oeuvre, the present edition constitutes, as far as possible, the complete works for keyboard of the Basque-Aragonese maestro. An anecdote of the time says that even Ledesma was not always able to recognize his own compositions when presented with one. Different houses, most of them in Madrid – Pablo Martín, Bonifacio Sanmartín de Eslava, Antonio Romero, etc. have published his works. Posthumously, in Bilbao, Dotésio reprinted Ledesma's works with the assistance of the Ascuénaga lithography. The businessman Louis Ernest Dotésio Paynter (1855-1915), of English origins who was born in Paris, would take control in a few years of the music editorial business in practically the whole of Spain, creating a monopoly in this sector. By getting hold of the printing plates of the editorials that his firm absorbed, Dotésio could reproduce their plates, engraved in Madrid by José Lodre and in Leipzig by the lithography workshops of Carl Gottlieb

Röder. Moreover, being interested in the complete works of Ledesma, Dotésio did not hesitate to buy the unpublished works from Ledesma's heirs by means of a public deed. Although he could not get hold of everything, he certainly dug up an enormous amount of Ledesma's music in all genres, which then got widely distributed and would become renowned, especially in the ecclesiastical sector.

For the present edition, I have been able to locate some unpublished music, making this the most complete collection up until today. However, it should not be ruled out that more titles might still be waiting to be revealed and added to this collection. I sincerely encourage other researchers and friends to keep on searching and investigating. Ledesma's music is difficult to date with precision. Their first editions, published in Ledesma's time, were not always provided with a date. Approximate dates of printing, not of composition, can be sometimes deduced from editorial catalogues, indirect references or the numbers on the printing plates. It should be taken into account that Ledesma was already a fully trained musician in 1808, when he became the chapel master and organist at the collegiate church in Borja, Saragossa. Possibly, he already had composed various works for keyboard while studying in Saragossa with Ramón Ferreñac. The time lapse from 1808 until his death in 1883 is thus enormous. A sonata composed in the 1860s is not the same as one composed in the 1820s, or even at an earlier stage of Ledesma's life but, as far as we know now, it is difficult to determine when this or that work was written. However, although Ledesma remained an active composer until the beginnings of the 1880s, it is very likely that the majority of his production was composed before 1854, when he was considering retirement, or even earlier.

It is quite striking to observe the huge influence that the works of his teacher Ramón Ferreñac had on Ledesma's *Sonata Marcial*, considering the fact that Nicolás studied with the founder of the "Saragossa organ school", as H. Eslava used to say, prior to 1808<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> According to the music critic J. M<sup>o</sup> Esperanza y Sola, while Ledesma studied with Ferreñac "he studied preferently the organ and composition, practicing above all the improvisation, an art in which he would achieve an unrivalled perfection, and in which until today he has not been surpassed." (José M<sup>o</sup> ESPERANZA Y SOLA: "D. Nicolás Ledesma", in *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, vol. II, pp. 46 and 47. A copy of the original article appeared in *La Ilustración Española y Americana*, 30<sup>th</sup> of April and 8<sup>th</sup> of May 1884. In his turn, H. Eslava referred to the organistic aspect of the cathedral chapels in Saragossa, pointing to an "Aragonese Organ School" of the 19<sup>th</sup> century, characterized for its "most diverse imitative combinations on psalmodic motifs." Joining Eslava with the natural caution, we can assume that this "Aragonese organ school" of the 19<sup>th</sup> century might have enjoyed the best reputation in Spain, along

Comparing Ledesma's *Sonata Marcial* for organ or piano with Ferreñac's *Batalla. Ofertorio para el día de la aparición del apóstol Santiago* for organ, composed for *El Pilar* in Saragossa, it becomes clear how Ledesma noticeably glosses, rather than quotes, the martial spirit and the main melodic material of his teacher, sometimes for whole passages at a time, albeit keeping always a personal style<sup>11</sup>. Although Ledesma could have written his *Sonata Marcial* long after his stay in Saragossa, an early dating should not be discarded. In fact, Ledesma probably had to bring some of his own compositions to his first job as an organist in Borja, in 1808. Examples like this one seem to suggest the existence of an early musical production of the composer. This hypothesis would point to an active career of Ledesma starting around 1806, when Ledesma moved to Saragossa due to the change of his voice, up to 1883, the year of his decease. This means more than three quarters of a century of works that can rarely be dated and ascribed to a certain period of his professional career.

In any case, the extension of Ledesma's oeuvre seems to fully justify the present new edition. Only a few Spanish composers of the 19<sup>th</sup> century can offer such an amount of, e.g., sonatinas, sonatas and great sonatas as Ledesma. And among those who can, even fewer have their output published and available for interpretation. It is important that Ledesma's music resonates once again and that it is reincorporated in the programming of concerts and teaching methods, for other musicologists to be motivated and discover other cases similar to Ledesma's. The rediscovering of our musical heritage is a task of every one. If Ledesma's music was used as a method

with the one in Montserrat. As a centre of musical production and diffusion, a line would start from the main Organist at El Pilar, Ramón Ferreñac –appointed in 1785–, all through the 19<sup>th</sup> century, with Aragonese organists such as Joaquín Laseca, Mariano Rodríguez de Ledesma, our Nicolás Ledesma, Valentín Metón, Domingo Olleta, Valentín Faura, Francisco Anel or Pablo Hernández. (Miguel Hilarión ESLAVA Y ELIZONDO: "Breve Memoria Histórica de los Organistas Españoles", in *Museo Orgánico Español*, Madrid, Martín Salazar, 1856, p. 18).

<sup>11</sup> I would like to express my gratitude for the identification of these two works to my friend Javier Artigas, head of the organ department at the *Conservatorio Superior de Música* in Murcia, an expert in these matters. He handed to me his own edition of this work of Ferreñac. The work, in E-flat major, just as Ledesma's sonata, asks for a registration based in reedwork ("lenguateria"). The generative motif of the whole *batalla* appears in Ferreñac's work in mm. 5-8 and ff. and is quoted all along the piece. In Ledesma's piece, it appears in mm. 1-2, 76-77, etc. Cf. the codex at the *Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*: E-Zac, B-2, Ms. 29, fols. 38r-39v. The same work by Ferreñac is also preserved by a different copy in the Biblioteca de Catalunya, Barcelona. It has been edited in: Jesús M<sup>o</sup> MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN. *Música Aragonesa para tecla. Siglo XVIII*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", col. "Tecla Aragonesa, VIII", 2001, pp.3-8 and 124-134.

at the Conservatory of Madrid to train many of our pianists of the second half of the 19<sup>th</sup> century and the turning of the 20<sup>th</sup>, say from José Tragó to Manuel de Falla or Eduardo del Pueyo, it would not be such a strange idea to suggest its reintroduction at academies and conservatories, for a better knowledge of our musical past.

Ledesma's oeuvre gives testimony to the long period of time in which it came to life, reaching from the very basic stage of learning how to play the instrument, for example his sonatinas or some of his exercises, to the most complex and difficult levels for advanced players, like the grand sonatas and other virtuous pieces. It includes localisms such as the frequent use of *zorzikos* –the traditional Basque dance that started being used at that time in savant contexts–, or the extensive use of the Variations, in a Hispanic tradition that starts with the Renaissance *Diferencias* for keyboard. But there are also universal elements such an *Impromptu* (curiously entitled 'In pronto') in a late Romantic atmosphere, or sets of verses for psalms, a genre common to the whole Catholic sphere<sup>12</sup>. The music for keyboard of the 19<sup>th</sup> century generally follows the didactic criteria of J. J. Fux's famous work *Gradus ad Parnassum* – or, for that matter, the well-known model by Muzio Clementi, who gave the same name to some hundred studies for piano in a spirit that is so close to Ledesma's music<sup>13</sup>. The model consists of an ascending scale of technical difficulties one has to go up, progressively improving, until reaching the longed-for goal, that Parnassus where the Muses would dwell, a symbolic fatherland for poets and artists, exclusive to those who have been able to subject themselves to a technical discipline and, moreover, have infused it with a certain "divine" aura: the artistic genius. Thus an artistic culmination remained restrained to the few chosen, the most talented recipients of inspiration from the Muses.

Having read these pages, the reader should be able to consider and reflect on the limitations and virtues of an oeuvre like Ledesma's: works that have been a lead-

<sup>12</sup> About the genre of the set of verses, cf. Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época Ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza*. Barcelona, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, LIX", 2004, especially pp.85-89].

<sup>13</sup> Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*. Vienna, Johann Peter van Ghelen, 1725. Muzio CLEMENTI: *Gradus ad Parnassum, or The Art of Playing on the Piano Forte*. Op. 44. 3 vols. London, Clementi & Co, 1819 and 1826.

ing example for so many of our musicians of the past. If this edition can contribute to that goal, it has all been worth it.

The repertoire for keyboard included in this edition corresponds to 19<sup>th</sup> century Spain's reality and context. It was a time when grand pianos or concert pianos were scarce and most of the professional pianists came from ecclesiastical backgrounds – as mentioned before, the first Spanish conservatory was founded in 1831. These musicians often had to make do with the instruments available in every occasion and these were usually not the better ones, constructional nor technically. Instead of a good piano, one habitually had to get by with an organ, from a cathedral or parish, that was usually not in good condition, generally with, at the most, one octave pedal keys or no pedalboard at all, or had a halved keyboard, one with the so-called "short octave" or other particular features requiring specific performance practices.

Furthermore, an organist of that time had to be able to display his skills on all kinds of keyboard instruments, not only organs and fortepianos – the latter still often as square pianos (Tafelklaviere) and only increasingly upright, modern pianos. Older instruments as harpsichords, spinets and clavichords were also still present in Ledesma's time and, later on, the first harmoniums began to appear. Thus the music written in Spain at that moment had to be versatile enough to fit any kind of instrument available at that moment, be it a small parish organ, a harmonium or an upright piano.

This is probably the reason why there are so many works "for organ and piano" dating from those days, a fact that seems surprising nowadays. The compositions could not be too demanding regarding the register, the keyboards of the Spanish historic organs being generally more reduced than the pianos'. The organistic specificities had to be restricted too, (e.g. registration, pedalboard), so as to making it possible to use any other keyboard instrument. This is the reality that Ledesma's works was facing.

On the other hand, it should not be forgotten that up to 1831 –the opening of the new conservatory in Madrid, a symptomatic date– and even much later, practically all Hispanic keyboard instrumentalists came from ecclesiastic circles, this being the only place where they could receive a technical training. As a consequence, the repertoire available for keyboard instruments was strongly limited to its practical purposes, i.e., mainly religious. Strangely enough, however, Ledesma was not a clergyman. He was a layman with a wife and children, a supporter of the liberal ideology, maybe even politically active. That makes him novel and even more valuable in his context. The time in which Ledesma lived,

many years indeed, were difficult, marked by fast and constant changes. He was educated in a religious context, as there existed no other option, yet he knew how to adapt to the shifting circumstances of his time. Ledesma joined the newly founded conservatory in Madrid, where his music was used, already from the very beginning. He also joined some of the civil philharmonic societies that were beginning to acknowledge new ways of understanding music, in a more private way and in which women were to become more present. The best proof of this new presence of female musicians in the musical sphere and of Ledesma's willingness to promote this was his daughter Celestina, who would become one of the first female Spanish piano composers of the 19<sup>th</sup> century.

To instruct these upcoming social groups: women, members of the wealthy new bourgeoisie etc., improvising, a natural activity for organ playing, was not enough. New didactical works were needed, works that could be used methodically as handbooks: exercises, studies, sonatinas and even sets of verses, systematic and elementary, to accompany the psalmody in any church. It is in these works that one can clearly hear the inspiring echoes of Mozart and Clementi. In the more "mechanical" compositions, evocations resound of the didactic works, exercises and mechanical studies by Carl Czerny, Cramer or Bertini. The *cantabile* pieces show signs of the most renowned operatic works of that moment, by Bellini or Donizetti. That is why Ledesma's work was considered a model of classicism and pureness of style. Some of his most artistically ambitious works, finally, remind of Mendelssohn's music or, rather, the piano "virtuosos" whose music was spreading successfully across Europe like Herz, Thalberg, Kalkbrenner and especially Franz Liszt. Altogether, it is certainly a matter of scholastic repertoire<sup>14</sup>, but a very useful one, to help other musi-

<sup>14</sup> Examples of this could be the division of all of his *Sonatinas*—one of the first steps in the learning process—in three movements: the choosing of moderate tempi and of simple meters and keys: **Sonatina Nº 1:** *Allegro moderato* C G-Major - *Andante* 3/4 D-Major - *Allegro* 6/8 E-minor. **Sonatina Nº 2:** *Allegro moderato* C G-Major - *Andante* 3/4 E-minor - Rondó *Allegretto* 2/4 G-Major. **Sonatina Nº 3:** *Allegro* C B-flat Major - *Andante* 4/4 F-Major - Rondó *Allegretto* 6/8 B-flat Major. **Sonatina Nº 4:** *Allegro risoluto* C B-flat Major - *Andante non tanto* 2/4 E-flat Major - *Tema con* [2] *Variaciones* C B-flat Major. **Sonatina Nº 5:** *Allegro molto* 3/4 F-Major - *Andantino grazioso* 3/8 B-flat Major - *Tema con* [4] *Variaciones* 2/4 F-Major. **Sonatina Nº 6:** *Allegro molto* 3/4 F-Major - *Andante* 2/4 B-flat Major - *Tiempo di Marcia* 2/4 D-Minor. Similarly, his *Pequeñas Sonatas* are based on a single movement, but their tempi, meters and keys are chosen accordingly to the criteria used for the sonatinas. **Sonata Nº 1:** *Allegro con brio* C A-Major. **Sonata Nº 2:** *Adagio* C G-Major - *Presto* 3/8 G-Major. [The *Adagio* consists of nine initial measures]. **Sonata Nº 3:** *Allegro con fuoco* C C-Major. **Sonata Nº 4:** *Andante non tanto* C C-Major - *Allegro non molto* 6/8 C-Major. [The *Andante* only takes up the first ten measures]. **Sonata Nº 5:** *Allegro moderato* C G-Major. **Sonata Nº 6:** *Presto* 3/8 B-minor.

cians progress technically, helping them to master the secrets of the keyboard<sup>15</sup>. On the other hand, Ledesma's music has always a personal, imaginative hallmark, characterized by an individual style, built upon short, simple and inspired motivic cells, interspersed with some melodic leaps.

Ledesma's musical palette includes a great deal of the most coloristic and characteristic resources of his time. In his compositions that are not specifically for beginners, e.g., it is frequent to find key signatures with many sharps or flats<sup>16</sup>, originating double sharp or double flat accidentals<sup>17</sup>. It is equally frequent the use of shorter values, such as hemidemisemi-quavers (64<sup>d</sup> notes)<sup>18</sup>, or even semihemidemisemi-quavers or quasi-hemidemisemi-quavers (128<sup>th</sup> notes)<sup>19</sup>. Rare tuplets, such

<sup>15</sup> The complexity is concentrated in his *Grandes Sonatas*, more difficult in all aspects, not only technically. Any one of the movements, always three, can become subdivided by including variations, or minuets and trios. The keys present more alterations, and they frequently change throughout the piece. Finally, three-part meters begin to appear. **Gran Sonata Nº 1:** *Allegro* C C-Major - *Adagio* 2/4 C-minor - *Variaciones* [theme & seven variations] *Andantino* 3/4 F-Major. [the variations, all in F-Major, are noted: 1st, in 9/8; 2nd, 3/4; 3rd, 3/4; 4th, 3/4; 5th, 3/4; 6th, *Larghetto espressivo*, 3/4; and 7th, *Allegro pomposo*, 3/4]. **Gran Sonata Nº 2:** *Allegro* 3/8 G-Major - *Andantino* 2/4 G-Major - *Variaciones* [theme & 8 variations] *Andante mosso* 2/4 F-Major. [All variations in F-Major except the forelast, noted: 1st, 2/4; 2nd, 2/4; 3rd, 2/4; 4th, 2/4; 5th, 2/4; 6th, 2/4; 7th, 2/4 F-minor; and 8th, *Allegro* 6/8]. **Gran Sonata Nº 3:** 4/4 C A-Major - *Andante* 2/4 F-Major - *Variaciones* [theme & 9 variations] *Andante* 2/4 A-Major. [All variations in A-Major except nº 4, noted: 1st, 2/4; 2nd, 2/4; 3rd, 2/4; 4th, *Larghetto* 2/4 A-minor; 5th, *Allegro brillante* 2/4; 6th, 2/4; 7th, *Allegro enérgico* 2/4; 8th, *Marcha Pomposo* 2/4; and 9th, *Allegretto Gracioso* 3/8]. **Gran Sonata Nº 4:** *Allegro* C G-Major - *Andante* 3/4 D-Major - *Variaciones* [theme, 7 variations & coda] *Moderato* C B-flat Major. [All variations in B-flat Major except nº 6, noted: 1st, C; 2nd, C; 3rd, C; 4th, C; 5th, 12/8; 6th, C B-flat minor; and 7th, C; Coda, C]. **Gran Sonata Nº 5:** *Adagio* C B-flat Major - *Allegro* C B-flat Major - *Andantino* 3/8 B-flat Major - *Variaciones* [theme & 8 variations] 4/4 A-flat Major. [All variations in A-flat Major except the forelast, noted: 1st, 2/4; 2nd, 2/4; 3rd, 2/4; 4th, 2/4; 5th, 2/4; 6th, 2/4; 7th, *Adagio* 2/4 A-flat minor; and 8th, *Allegretto vivo* 2/4]. **Gran Sonata Nº 6:** *Introducción Adagio* C D-minor - *Allegro Risoluto* C D-Major - *Andantino gracioso quasi Allegretto* 3/8 A-Major - *Minueto* 4/4 D-Major - *Trio* 4/4 D-Major.

<sup>16</sup> An example of this is the *Gran Sonata Nº 5*, 7<sup>th</sup> variation (with 7 flats); the *Gran Estudio Nº 8* (4 flats - 7 flats - 5 sharps...), the *Gran Estudio Nº 9* (3 flats - 6 flats...), the *Gran Estudio Nº 12* (4 flats - 7 flats), or the *Vals Estudio Nº 1* (5 flats - 4 sharps).

<sup>17</sup> As in the *Gran Sonata Nº 5*, 7<sup>th</sup> variation, m. 141; *Gran Estudio Nº 7*, mm. 3, 6, 7, 13...; *Gran Estudio Nº 8*, m. 49; *Gran Estudio Nº 9*, mm. 41, 46, 53...; *Gran Estudio Nº 12*, m. 30; *Vals Estudio Nº 1*, mm. 6, 13, 39-40, 47, 54, 61, 65... Etc.

<sup>18</sup> As in the *Gran Sonata Nº 1* (*Adagio*), mm. 17-19 and 43-45, the *Gran Sonata Nº 4*, 6<sup>th</sup> variation mm. 101, 103-104, 111-112, or in the *Gran Sonata Nº 5* (*Adagio*), mm. 7 and 10 (6<sup>th</sup> variation), mm. 113-116, 119-124 and 126, and (7<sup>th</sup> variation), mm. 127, 129, 132, 139-140 and 143.

<sup>19</sup> As in the *Gran Sonata Nº 5*, 7<sup>th</sup> variation, m. 128. The semihemidemisemi-quavers (128<sup>th</sup> notes) had been already written in some



as septuplets<sup>20</sup>, tentuplets<sup>21</sup>, twelvetuplets<sup>22</sup>, fourteentuplets<sup>23</sup>, or even seventeentuplets<sup>24</sup> (!). The instrumental register demanded by the pieces that do not have a purely educational function, i.e. with more artistic ambitions, is quite extreme. Thus for instance, a **D-flat<sub>1</sub>** in the *Vals Estudio N° 1* (m. 88), several E-flat<sub>1</sub> in the *Preludio N° 24*, 3<sup>rd</sup> Series, mm. 31-36) and a F<sub>1</sub> in the *Gran Fantasía con variaciones sobre "Las Cuerdas de Oro"* (mm. 207-213) and in the *Preludio N° 18*, 3<sup>rd</sup> Series (m. 16)<sup>25</sup>. On the treble, a single **G-flat<sub>7</sub>** is reached in the *Vals Estudio N° 1*, m. 87, one F<sub>7</sub> in the *Gran Estudio N° 11*, m. 23, one C<sub>7</sub> (*Preludio N° 14*, 3<sup>rd</sup> series, mm. 3 and 24) and, more often, A<sub>6</sub> (e.g. *Gran Estudio N° 6*, m. 50; *Gran Estudio N° 11*, m. 22), B-flat<sub>6</sub> (*Gran Estudio N° 9*, mm. 86-89; *Vals Estudio N° 1*, mm. 8, 26, 35, 56, 74, 79, 83 and 85-86; and in the 21<sup>st</sup> of the *24 Variaciones*, m. 346) and a B<sub>6</sub> (in the zorziko *Iruñari*, m. 44).

Chromatic passages are also common in Ledesma's writing for the keyboard<sup>26</sup>, as well as Alberti basses, and even the sporadic use of a "murky" bass (an accompanying bass in broken octaves)<sup>27</sup>, as in the 3<sup>rd</sup> series of the *72 Preludios para piano*. See also a variant of it in the *Preludio N° 4* (mm. 18-22), at the beginning of the *Impromptu* (mm. 1-3 and 30-32) and, more clearly, in the *Preludio N° 14* (mm. 28-32) and in the *Preludio N° 24* (mm. 29-36). This certifies Ledesma as familiar with the repertoire of his time and with the most efficient technical resources on the keyboard. In this case, as an interesting rhythmic pattern, or as a useful fill-in, replacing a continuous accompaniment, concerning texture and sonority.

Other typical resources of keyboard writing that can be found in the works of Ledesma are a certain pro-

works by W. A. Mozart (e.g., in the 11<sup>th</sup> variation, slow, of the *12 Variations in E-flat on "Je suis Lindor", from the comedy "Il barbiere di Siviglia"*, K.354/299a, year 1778), or by Ludwig van Beethoven (in the last group of notes –a ninetuplet–, right hand, bar number 4, in the first movement of the *Sonata N° 8, c minor, "Pathétique"*, Op.13, year 1798-1799).

<sup>20</sup> In the *Gran Sonata N° 6* (Introduction), mm. 1, 3, 9.

<sup>21</sup> *Estudio N° 15*, 3<sup>rd</sup> series, mm. 11-13.

<sup>22</sup> *Gran Sonata N° 5*, 7<sup>th</sup> variation, m. 143.

<sup>23</sup> *Gran Sonata N° 6 (Allegro risoluto)*, m. 108, m. 302.

<sup>24</sup> *Gran Estudio N° 6*, m. 84.

<sup>25</sup> In Spain, the acoustic French-Belgian pitch index is normally used. In this translation, we adapt to the American system.

<sup>26</sup> *Sonata N° 3* (mm. 49-51 and 54-56...); *Gran Sonata N° 4* (Coda to the variations, mm. 138-142); *Gran Sonata N° 5 (Allegro)*, mm. 45-49); *Gran Sonata N° 6 (Allegro risoluto)*, mm. 41, 56-58, 92...).

<sup>27</sup> The "murky" bass is a widely used resource in the harpsichord and fortepiano literature of the 18<sup>th</sup> century, in several variations. It became well-known thanks to the beginning of the *Allegro molto e con brio* following the initial *Grave* in the first movement of Ludwig van Beethoven's *Sonata N° 8, Pathétique*, Op. 13.

liferation of octaves<sup>28</sup>, a certain superabundance of triplets<sup>29</sup>, the use of scales, as well as passages in parallel thirds and sixths –whether together or in arpeggio, as in the *Gran Sonata N° 3*, 7<sup>th</sup> variation, or in the *Gran Sonata N° 4*, 3<sup>rd</sup> variation; the notation of arpeggios in different ways –sometimes, as accompanying chords<sup>30</sup>, or the inclusion of certain accompanying patterns, often in semiquavers (16<sup>th</sup>-notes), with some interspersed pedal tones. Hand-crossing also occurs, albeit generally briefly and with no acrobatic character<sup>31</sup>. Among the virtuosos features stand out the simultaneous trills on both hands (*Gran Sonata N° 2*, 8<sup>th</sup> variation, m. 157; *Gran Estudio N° 6*, m. 85; and *Preludio N° 8*, 2<sup>nd</sup> series, mm. 10-13 and 17; *Preludio N° 17*, 3<sup>rd</sup> series, mm. 21-22), a written-out glissando (in the *Gran Estudio N° 6*, m. 84), or extremely precise dynamics, up until *pianississimo*, "ppp", as in the 3<sup>rd</sup> series of the *72 Preludios (Preludio N° 12*, m. 85, and in the last Prelude, m. 32), in the *Gran Estudio N° 8* (m. 67), or in the *Gran Fantasía con variaciones sobre "Las Cuerdas de Oro"* (*Rondó final*, m. 353.)

The notational resources concerning ornamentation (apoggiature, acciaccature, mordents...) are variegated, as well as the dynamic, agogic indications, comprising frequent hairpins, staccato, martellato, etc., and a wide range, from the common *pp*, *p*, *mp*, *sf*, *mf*, *f*, *ff*, to such as *ff e duro*<sup>32</sup>, *dol.*, *dim.*, *rall*, *ritard.*, *cresc.*, *accelerando*, *tenuto*, *pesante*<sup>33</sup>, *leggiero*, *espressivo*,

<sup>28</sup> As much as both hands in unison, i.e., at the distance of an octave, as e.g. in the *Sonatina N° 5* (1<sup>st</sup> movement, mm. 1-4) or in the *Gran Sonata N° 4 (Allegro)*, mm. 54-55; or in broken octaves (l.h., *Sonatina N° 2*, mm. 22-24 and 63-65); and also, only for the r.h. (*Sonata N° 1*, 1<sup>st</sup> movement, mm. 20-24, 52-57; or *Gran Sonata N° 1, Allegro*, mm. 31-33), or only for the l.h. (*Gran Sonata N° 1, Variations*, mm. 1-6, 9-14; or *Gran Sonata N° 4, Allegro*, mm. 46-48). Moreover, simultaneous octaves on both hands: *Gran Sonata N° 1, Allegro*, mm. 1-2, 9-10, 64-66, 90-91; *Gran Sonata N° 2*, 4<sup>th</sup> variation; *Estudio N° 10*, 3<sup>rd</sup> series, mm. 37-40; and *Ejercicio N° 3*, mm. 117-119.

<sup>29</sup> Often as an accompanying pattern (cfr. *Sonatina N° 1*, mm. 31-38, 48-65...).

<sup>30</sup> Although not very typical of Ledesma, it can be found in his *Sonata N° 3* (l.h., mm. 1-3), in the *Estudio N° 14* (3<sup>rd</sup> series, mm. 4, 7 and 32) and in his *Fantasía* (mm. 5, 9-10 and 13).

<sup>31</sup> One can find examples of these in the *Sonatina N° 1*, m. 8; *Sonatina N° 4*, 2<sup>nd</sup> variation, mm. 54-55; *Sonatina N° 5* 2<sup>nd</sup> variation, m. 42; *Pequeña Sonata N° 1*, mm. 37-47, 72-75 and 124-133; *Pequeña Sonata N° 4*, mm. 18-21 and 34-35; *Gran Sonata N° 5*, 8<sup>th</sup> variation, mm. 163-167; *Impromptu*, mm. 58-59; *Gran Fantasía con variaciones sobre "Las Cuerdas de Oro"*, mm. 250-251 and 252-253; *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 1*, (6<sup>th</sup> Tone 2<sup>nd</sup> Verse), mm. 39-41; *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 3*, (2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> Tone 4<sup>th</sup> Verse), mm. 75-78; and *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 3*, (4<sup>th</sup> Tone 4<sup>th</sup> Verse), mm. 87-88, 89-90 and 91-92.

<sup>32</sup> In the *Preludio N°19*, 3<sup>rd</sup> series, m. 25.

<sup>33</sup> In the *Preludio N°16*, 3<sup>rd</sup> series, m.18.

*legato, legatissimo, lusingando*<sup>34</sup>, *con delicatezza, murmurando*<sup>35</sup>, *cantando, scherzando, smorzando, risoluto, martellato, dolente, morendo, calando, marcato, agitato, a tempo/a tiempo...* In more than one occasion, even rests are used to achieve a more emphatic character<sup>36</sup>.

Sometimes, there also is an idiomatic treatment of the instruments in Ledesma's work, e.g. some scarce indications for pedalling on the piano in the short *Introducción al Vals, Estudio N°1* (mm. 1-4), or in the *Impromptu* (mm. 24-29, 33 and 54-59).

As for a specifically organistic writing, there are only very few indications as to registration: only in the *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N°1*, 6<sup>th</sup> Tone (1<sup>st</sup> Verse: "*Trompa Real* on the left, and cornet on the right"), does Ledesma suggest a registration in the middle of one of his works, together with his *Ofertorio N° 12*, where it is prescribed in a heading: "Equal reed stops, among them battle trumpet and battle bugle, and flute 13 on both hands" (*Registros iguales de lengüetería, entre ellos la trompeta de batalla y clarín de batalla, y flautado de 13 en ambas manos*)<sup>37</sup>. For the rest, the possibility of an organistic interpretation of this works "for piano or organ" is practically never explicitly alluded. If the writing generally seems to suggest a pianistic style, two of his *Grandes Sonatas* (*Gran Sonata N°1- Allegro*, mm. 1, 8, 10; and *Gran Sonata N° 6- Introducción*, m. 12 & *Allegro Risoluto*, m. 1) a scarce participation of some 16' register is insinuated, as a harmonic support, and to heighten the overall sound. These sporadic cases, however, testify to the possibility of an organ execution, and not only "manualiter", although a first quick look would associate them to a piano piece.

Interestingly, in all of his *Set of short verses for Vesper psalms (Juegos de Versos cortos para salmos de vísperas)*, Ledesma composes together the second and the third modes<sup>38</sup>, which points to a modern treatment

<sup>34</sup> Ledesma uses this very romantic term (flattering, in a tender, loving way) to denote a character, although it is not very frequent. See his *Preludio N° 10*, 3<sup>rd</sup> series (m. 33) and his *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N°3*, 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> Tone (4<sup>th</sup> Verse). Interestingly, the term had been used by Carl Maria von Weber in his *Sonata para piano*, op. 4 (first movement *Tranquillo e lusingando*) and also by Frederic Chopin in his *Rondo in F*, in a 3/4 meter.

<sup>35</sup> In his *Estudio N°12*, 3<sup>rd</sup> series.

<sup>36</sup> In this case, see e.g. the *Estudio N° 9* (m. 81), mentioning a "long rest"; the *Impromptu*, where such a "long rest" is also mentioned; or the *Ofertorio N°7* (m. 76 and m. 98, last beat) where a "long rest, holding the bass pedal" has to be observed.

<sup>37</sup> *Flute 13* means here 13 Castilian spans (about 9 inches each), the usual measure for organ pipes back then.

<sup>38</sup> In the *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 2* and also in *N° 3*, the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> modes are composed unitarily. In the *Juego de Versos cortos para salmos de vísperas N° 1*, instead, both tones are composed independently, although being noted, just as in *N° 2°* and *3°*, with one sharp as a key signature, ending in *Mi*.

of psalmody, conceived in terms of major/minor rather than from the ecclesiastic modal system with a medieval origin. This is the way Nicolás Ledesma distinguishes and notes his eight ecclesiastic modes: First mode (transposed one point down, or *punto bajo*): 3 flats in the signature, *finalis* in *Do* (= C-minor). Second and third modes: 1 sharp in the signature, *finalis* in *Mi* (= E-minor). Fourth mode (transposed one point down): 2 flats, *finalis* in *Sol* (= G-minor). Fifth mode: notated with no accidentals, C-major. Sixth mode (one point down): 3 flats, E-flat major. Seventh mode (one point down): 2 flats, G-minor. Eighth mode: 1 sharp, G-major<sup>39</sup>.

Another striking feature is the inclusion of metronomic marks, for the first time, in the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> series of the 72 *Preludios para piano*, a sign of modernity with a positive pedagogic value (I am following the 1872 edition). The metronome is attributed to the Viennese mechanic and inventor Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), who patented it in 1815. This means Ledesma, whose *Preludios para piano* were adopted as a textbook at the Madrid Conservatory, might have had a relatively early access to the advantages of that device for teaching and practicing purposes indicating the exact tempo in which an interpretation was intended<sup>40</sup>. However, his understanding of the metronomic marks is somehow peculiar, focussing on the central zone of the device, and conceiving the *Allegro* and its different variants in quite a flexible way<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> The use of transposed modes is striking, under the title "*punto bajo*", i.e., one tone lower than its natural pitch. Thus the 1<sup>st</sup> mode Ledesma notes, *Do*, would correspond to the 1<sup>st</sup> natural mode, in *Re*. Ledesma's 4<sup>th</sup> mode, *Sol*, would match the 4<sup>th</sup> natural mode, in *La*. The 6<sup>th</sup> according to Ledesma, E-flat, would equal the 6<sup>th</sup> natural mode, in *Fa*. And what Ledesma notes as a 7<sup>th</sup> mode, *Sol*, would be the 7<sup>th</sup> natural mode, *La*. A traditional, old-fashioned terminology in a modern context, already practically tonal (Major/minor).

<sup>40</sup> Allegedly, Mälzel would have taken the idea from the Dutchman Dietrik Nikolaus Winkel (1780-1826), to start commercializing the new invention, as a tool for musicians, in 1816. Beethoven would have been the first one to assign metronomic marks to his compositions. The device started being produced in Germany, Switzerland, France and in the USA. The first mechanical and portable metronomes located in Spain were made abroad, or in quite a later date.

<sup>41</sup> Ledesma's marks take from our current *Andantino* (66-69) to *Vivace* (121-140), through *Moderato* (70-95), *Allegretto* (96-112) and *Allegro* (113-120). However, some of his tempo indications do not match the current way of understanding *tempi* (I underscore the cases which do not match): **2<sup>nd</sup> series:** *Estudio N° 1:* 6/8, dotted crotchet (quarter note) = 72, *Allegro moderato*; *Estudio N° 2:* C, crotchet = 120, *Allegro*; *Estudio N° 3:* C, crotchet = 92, *Allegro*; *Estudio N° 4:* 2/4, crotchet = 116, *Poco Allegro*; *Estudio N° 5:* C, crotchet = 116, *Allegro*; *Estudio N° 6:* C, crotchet = 88, *Moderato*; *Estudio N° 7:* C, crotchet = 88, *Allegro*; *Estudio N° 8:* C, crotchet = 88, *Allegro*; *Estudio N° 9:* C, crotchet = 72, *Poco Allegro*; *Estudio N° 10:* 6/8, dotted crotchet = 144, *Allegretto*; *Estudio N° 11:* C, crotchet = 120, *Allegro con brio*; *Estudio N° 12:* C, crotchet = 84, Ø [*¿Moderato?*]; *Estudio N° 13:* C, crotchet = 104, Ø [*¿Allegretto?*]; *Estudio N° 14:* C, crotchet = 80, Ø [*¿Moderato?*];

Something similar happens with his series of 12 *Estudios para piano*, that bare some metronomic marks as well<sup>42</sup>, where Ledesma's characteristic style can be felt, melodic, fresh and spontaneous.

#### EDITING CRITERIA

As usual nowadays in critical editions, the first intention has been to respect, as much as possible, the primary sources that have been left to us. However, due to the heterogeneity of the material, its nature (type of composition) and even its transmission (hand-written copies and prints), some decisions, more than expected, had to be made for the publication of this new edition. As a main criterion, I have tried to offer the simplest and clearest solution possible to the practical musician.

The present edition contains the entire output of Nicolás Ledesma's works for keyboard, as far as we know. The various sources were printed as well as hand-written. Where both sources were available, preference

was given to the print. If there was more than one printed edition at hand, the oldest version was chosen. The priority was to offer the interpret the most reliable version possible, combining the utmost respect for the original contents with a critical approach towards the material.

The original fingering and (in the works for organ) registration have been respected. Even the distribution of measures on every page is arranged to make page turning as easy and comfortable as possible. Measures are numbered at the beginning of every system, unless it initiates a work or movement. As usual, possible repetitions have not been taken into account in measure numbering. In the 72 *Estudios para piano*, the measure count starts at the beginning of every new study, to respect the independent character of every piece, thus allowing an individual interpretation. As for the three *Juegos de Versos cortos* for organ, the numbering starts at every new mode of each of the three sets, whereas between the different verses beneath the same mode, a continuous numbering should provide both every single mode's independence, and the unity of every piece, in an individual interpretation.

In spite of the firm intention to respect the original sources, their heterogeneity led to quite a few errors in harmony, counterpoint and even layout, probably due to the rush or carelessness while printing. This is why, given their amount, I have chosen not to indicate possible modifications in articulation and phrasing, in order to avoid an excessively meticulous analysis. These indications have often been "forgotten" in the originals as well, although they can be deduced by analogy, as they often reappear in similar, sometimes identical passages in the same movement. In the same way, I will not point out some modifications that were introduced concerning the beaming, uniting or separating stems by analogy in quavers or shorter values, although it has been manipulated the least possible, to save any information regarding articulation. Following the same criteria, possible changes referring to ornaments (*acciature*, *appoggiature*), as well as *martellato*, *staccato* or other obvious indications, have also been left out, due to a not always minutious, if not inaccurate notation.

Quite often, due to a close position of both hands, some noteheads were noted mid-way between staves, which originated too long stems, far away from their respective clefs. In such cases, to facilitate the reading of the scores, the notes have been transported to a nearby staff. A clef change has sometimes been used to avoid the appearance of too many ledger lines that complicated the reading. On the other hand, it should be mentioned that in the 24 *Variaciones para piano*, a composition that only exists in a handwritten version, the Varia-

*Estudio N° 15: 12/8, dotted crotchet = 100, Allegretto; Estudio N° 16: C, crotchet = 88, Allegro moderato; Estudio N° 17: 3/8, dotted crotchet = 132, Allegro; Estudio N° 18: C, crotchet = 109, Allegro; Estudio N° 19: C, crotchet = 116, Moderato; Estudio N° 20: 2/4, crotchet = 84, Allegro moderato; Estudio N° 21: 12/8, dotted crotchet = 112, Allegro; Estudio N° 22: C, crotchet = 116, Allegro; Estudio N° 23: 6/8, [dotted] crotchet = 108, Allegro; Estudio N° 24: 2/4, crotchet = 108, Allegro. 3<sup>rd</sup> series: Estudio N° 1: C, crotchet = 112, Allegro; Estudio N° 2: 2/4, crotchet = 112, Allegro; Estudio N° 3: C, crotchet = 66, Poco Allegro; Estudio N° 4: 2/4, crotchet = 96, Moderato; Estudio N° 5: 6/8, dotted crotchet = 76, Allegro Moderato; Estudio N° 6: 6/8, dotted crotchet = 76, Ø [¿Moderato?]; Estudio N° 7: C, crotchet = 112, Allegramente; Estudio N° 8: 2/4, [no metronomic mark], Allegro; Estudio N° 9: C, crotchet = 118, Ø [Allegro]; Estudio N° 10: 2/4, [no metronomic mark], Ø; Estudio N° 11: 2/4, crotchet = 92, Ø [¿Moderato?]; Estudio N° 12: C, crotchet = 108, Ø [¿Allegretto?]; Estudio N° 13: C, crotchet = 108, Allegro non molto; Estudio N° 14: C, crotchet = 112, Ø [¿Allegretto?]; Estudio N° 15: C, crotchet = 88, Moderato; Estudio N° 16: 12/16, dotted quaver (eighth note) = 88, Ø [¿Moderato?]; Estudio N° 17: C, crotchet = 88, Moderato; Estudio N° 18: C, crotchet = 88, Allegro moderato; Estudio N° 19: C, crotchet = 88, Poco Allegro; Estudio N° 20: C, crotchet = 92, Poco Allegro; Estudio N° 21: C, crotchet = 88, Poco Allegro; Estudio N° 22: C, crotchet = 108, Allegro con fuoco; Estudio N° 23: C, crotchet = 92, Maestoso; Estudio N° 24: C, negra = 108, Allegro con brio.*

<sup>42</sup> In this case, none of the markings match the current criteria. Ledesma's studies are noted: *Estudio N° 1: 2/4, crotchet = 126, Presto; Estudio N° 2: C, minim (half note) = 80, Allegro; Estudio N° 3: 2/4, crotchet = 80, Allegro moderato; Estudio N° 4: 3/4, crotchet = 100, Allegro moderato; Estudio N° 5: 12/8, [dotted] crotchet = 144, Allegro agitato; Estudio N° 6: C, crotchet = 132, Scherzando; Estudio N° 7: 3/4, crotchet = 96, Allegro Piacevole [sic]; Estudio N° 8: 6/8, [dotted] crotchet = 66, Allegretto; Estudio N° 9: 3/8, dotted crotchet = 80, Presto; Estudio N° 10: 3/8, dotted crotchet = 92, Presto; Estudio N° 11: C, crotchet = 108, Allegro cómodo; Estudio N° 12: C, crotchet = 108, Allegro moderato.*

tion n° 3 is notated for the left hand, i.e. in the lower staff, in an Alto-clef, nowadays unusual for keyboard writing. I have simply transcribed it to the today common treble-clef.

The constant, often unnecessary courtesy accidentals in the sources have been instead maintained, as they may offer some clues to the tonal atmosphere from which the piece is coming from, or leading to. They might clarify certain passages that would otherwise remain ambiguous. Similarly, I have also maintained or added without further notice some courtesy accidentals, with no brackets.

The fingerings that appear in the originals have also been left unaltered, except for some rare cases in which they were clearly wrong and impossible to play. In these cases a possible solution has been proposed, without further notice. As a general rule, however, no new fingerings have been added.

The part corresponding to the pedalboard in the works for organ (*Contras*) has been printed in a smaller size, in order to be identified in a quick, easy glance<sup>43</sup>. Similarly, Ledesma some times made alternative versions for students with small hands: See e.g. the *Gran Estudio* N°4. Such versions “for the small hand” (*para mano pequeña*) have been notated underneath the corresponding staff, and in a slightly smaller size.<sup>44</sup> And once

more, as a sign of idiomatic piano writing, the 12<sup>th</sup> of his 24 *Variaciones* asks for “the right hand, always in octaves”, referring to the melody in the upper part of the keyboard.

In general, indications in brackets are an addition of the editor.

Finally, it should be kept in mind that Ledesma’s organization of his compositions, revealing a true mastery of the keyboard, follows a didactic, progressive intention, leading from the most rudimentary and easy technical mechanisms up to the utmost complexities, i.e., starting with a fixed position, some exercises and studies devoted to scales and arpeggios, up to the most virtuous and dramatic effects. The present edition has tried to respect this order as much as possible. However, due to page ordering, the reader will first find Ledesma’s composition for “piano or organ”, followed by the pieces solely for piano and, at last, the works exclusively written for the organ.

#### CRITICAL NOTES

cf. the Spanish version (p. 27).

English translation: Gloria Habes & Joan Grimalt ©

<sup>43</sup> Pedal indications, ranging from C<sub>2</sub> to B-flat<sub>3</sub>, appear only in both pieces written specifically for organ: *Ofertorio N°7*, and *Ofertorio N°12*.

<sup>44</sup> An exception is the *Gran Estudio* N° 11, in which we respected the source’s three staves per system, keeping the same size for the “big hand” and for the “small hand”, in the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> lower staves (cf. m. 36 and ff.).