

Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento

Pedro Pérez de Albéniz es una de las figuras claves de la historia del piano español. Como Primer Maestro de piano del Real Conservatorio de Música de Madrid fue el iniciador de la Escuela Moderna de Piano en España. Las bases de esta nueva escuela de piano fueron difundidas a través de su *Método Completo para piano del Conservatorio de Música*, publicado por Carrafa y Lodore en 1840, adoptado el 18 de mayo de 1840 como texto para la enseñanza de la clase de piano. Desde su plaza en el Conservatorio fue sistematizando la nueva escuela de piano, que recogía todos los avances producidos en el instrumento en los últimos tiempos, tanto en el campo de la técnica como de la interpretación musical. Compuesta entre 1830 y 1854, su obra pianística, al igual que su método, está en la línea de la producción europea. Entre los géneros que cultivó destacarán la fantasía y la variación, sin olvidar el género español. Su obra fue un modelo a seguir para la generación posterior, entre la que se encontraban sus mejores alumnos. Es, pues, junto a Santiago de Masarnau, el principal impulsor del piano romántico español.

1. Perfil biográfico

Pedro Pérez de Albéniz y Basanta nació en Logroño el 14 de abril de 1795, hijo de D. Mateo Albéniz,¹ y de D^a Clara Basanta natural de Tolosa. Inició sus estudios en su ciudad natal bajo la dirección de su padre. En 1805 la familia se traslada a San Sebastián, donde con sólo diez años, Pedro Albéniz es nombra-

¹ Mateo Albéniz (Logroño, 1755 - San Sebastián, 23-VI-1831) fue maestro de capilla y organista en la Colegiata de Santiago de Logroño y en Santa María la Redonda de San Sebastián. Como compositor destaca su producción sacra, formada por Misas, Vísperas, Villancicos y Oficios de difuntos. El segundo género que cultivó fue la música para teclado, destacando su *Sonata en Re M*, que todavía actualmente se mantiene en el repertorio. Su producción para teclado está dentro de la línea dieciochesca española caracterizada por un estilo clasicista con aire español. En 1802 publicó en San Sebastián su tratado *Instrucción metódica especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua*.

Pedro Pérez de Albéniz is one of the key figures in the history of the Spanish piano. As the first piano teacher of the Real Conservatorio de Música de Madrid he was the pioneer of the Modern Piano School in Spain. The bases of this new piano school were disseminated through his Método Completo para piano del Conservatorio de Música, published by Carrafa y Lodore in 1840, and adopted as the textbook for the teaching of the piano on 18 May 1840. From his position at the Conservatory he gradually systematized the new piano school, which included all of the instrument's latest advances, both in the areas of technique and musical performance. Like his method, his output for the piano, composed between 1830 and 1854, is within the line of the European trend. Among the genres he most frequently employed are the fantasia and the variation, without forgetting the Spanish genre. His work was a model for the next generation, which included some of his best pupils. Together with Santiago de Masarnau, he was thus the main instigator of the Spanish romantic piano.

do por el Ayuntamiento de San Sebastián organista de la parroquia de S. Vicente.² A los trece años se presenta a las oposiciones para ocupar el cargo de organista de la basílica de Santiago de Bilbao, entre los concurrentes se encontraban profesores tan notables como el famoso Sr. Aguirre, quien después de haber obtenido esta plaza sería el Primer organista de la catedral de Jaén. En consecuencia, Albéniz se vio relegado al segundo lugar por lo que continuó sus estudios de composición con el Maestro de Capilla de dicha Iglesia de Santiago de Bilbao.

² Según consta en la Hoja de Servicios de Pedro Albéniz y demás circunstancias que se espresan en el artículo 756 de la Ordenanza general de la Real Casa y Patrimonio: (Madrid, 18 de octubre de 1841). Archivo General de Palacio, Caja nº 31, exp. 12. Eslava en este punto comete un error cuando afirma que fue su padre el organista de la Parroquia de San Vicente. Vid, *Gaceta Musical de Madrid*, 22-IV-1855.

En 1826 se traslada a París con el objetivo de ampliar su formación musical con Herz y Kalbrenner, y conocer, además, la actividad musical contemporánea. Allí entra en contacto con los músicos más representativos del momento como Rossini, con quien entablaría una gran relación llegando incluso a convertirse en su cembalista en óperas como *El cisne de Pésaro*.³

En España la situación de la enseñanza musical en aquella época era muy adversa ya que ni disponía del apoyo institucional de la monarquía ni existía un Conservatorio Nacional. Además hay que tener en cuenta que París era uno de los principales centros europeos y el destino de los artistas exiliados, que bien por su afrancesamiento o por ser tachados de antiabsolutistas, se vieron obligados a huir. Es sorprendente el número de músicos españoles que integran las listas de proscritos, entre los que destacan Rodríguez de Ledesma y Melchor Gomis. En París también se encontraba en estos años Santiago de Masarnau,⁴ aunque no por razones políticas, como afirmaba equivocadamente Esperanza y Sola en su biografía.⁵

La estancia en París de Albéniz y Masarnau fue fundamental para el desarrollo del piano en España,

³ Sobre su llegada a París Eslava narra una curiosa anécdota sobre la inmejorable acogida de Pedro Albéniz en París, en la *Gaceta Musical*: "La misma noche de su llegada a París fue presentado a Rossini, quien quiso hacer varias pruebas para conocer la capacidad de nuestro compatriota, y al efecto le hizo tocar de repente varias piezas de piano, entre otras una partitura inédita. Sorprendido de la habilidad de Albéniz, le ofreció desde luego el célebre maestro su protección y amistad, y tan grande fue [sic] la confianza que tuvo en su mérito, que durante la estancia de nuestro paisano en París fue maestro al cembalo cuando ensayaban las grandes obras del Cisne di Pésaro". Vid, *Gaceta Musical de Madrid*, 22-IV-1855.

⁴ Masarnau llega el 20 de agosto de 1825 a París con recomendaciones para el duque de San Fernando y la condesa de Goyeneche, en cuya residencia se instalaría. Su objetivo era ir a clase con Monsigny lo que no llegaría a conseguir, si bien el contacto con los círculos musicales le permitió familiarizarse con un nuevo repertorio para piano, asistir a estrenos de óperas como *Il Crociato* de Meyerbeer y a los salones parisinos; además publicó su colección de valsos *El Parnaso*. Posteriormente se trasladaría a Londres alcanzando un gran éxito como pianista y compositor. Años más tarde volvería a París y Londres. Gran parte de su producción fue publicada allí.

⁵ ESPERANZA Y SOLA, J. *30 Años de Crítica Musical*. Madrid, 1906. III, 442. También Gómez Amat retoma las palabras de Esperanza y Sola, vid., *Historia de la música española. 5 Siglo. XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

ya que la obra pianística de estos compositores marca un corte en la evolución de la música de teclado en España. No hay más que ver lo que se editaba y componía a principios de siglo, en la línea dieciochesca del forte-piano y la producción romántica de un Albéniz o Masarnau, basada en el pianismo de corte romántico que estaba de moda en los salones parisinos del momento, y que contribuyó definitivamente a la formación de la moderna escuela de piano español.

Dos años después, en 1828 regresa a España donde se le reconoce el éxito obtenido en Francia y la Diputación Foral de Guipúzcoa le encarga la composición y dirección de la música para las funciones reales celebradas en la capital, los días 4 al 10 de junio, con motivo de recibir a SS. MM. a su vuelta de Cataluña. Para esta ocasión Albéniz compuso, en honor a SS. MM, un Himno para orquesta y coro, *Salve Fernando, venid buen hora*⁶, una Marcha *A los Reyes Nuestros Señores, Arcadiaco Arzayac*⁷ y un zortzico *Adorado Fernando*. Albéniz obtuvo un gran éxito y la felicitación personal de sus majestades en audiencia privada.

Albéniz volvió de nuevo a París, pues al igual que Masarnau se sentía atraído por el ambiente musical parisino, con el objeto de consultar con Fétis un plan de estudios de composición práctica; pero la edad avanzada de sus padres y el reclamo de un trabajo en España le obligaron a regresar en 1829, y seguir ocupando el cargo de Maestro de Capilla de la Iglesia Parroquial de Sta. M^a de San Sebastián. A principios de 1830 ofrece una gira de cuatro conciertos con el violinista Escudero en los Salones de Santa Catalina, logrando un gran éxito celebrado por la crítica⁸. Una

⁶ La interpretación del himno fue dirigida por Pedro Albéniz. En el Archivo General de Guipúzcoa está localizado el texto de este himno pero no la música, la cual podría encontrarse en la Biblioteca del Palacio Real, ya que allí aparece un Himno a grande orquesta militar y de concierto dedicado a los Reyes, que no hemos podido localizar por el momento ya que está extraviado dentro de la Biblioteca.

⁷ La Marcha y el Zortzico fueron interpretados por la comparsa de los Pastores de Arcadia vestidos con trajes análogos.

⁸ Uno de los conciertos fue otorgado a beneficio de la inclusa de la corte, por lo que la Presidenta de la institución, la Sra. Duquesa, Vda. de Sor, le premió con un oficio gratulatorio y honorífico por su desprendimiento y por el beneficio que constituyó para dichos salones.

vez conocidos en Madrid, fueron requeridos en Aranjuez por sus majestades para ofrecer un concierto ante su real presencia, recibiendo una retribución de seis mil reales cada uno, como muestra del aprecio y magnificencia de S. M.

En esta época, a comienzos de los años 30, el panorama musical se transforma como consecuencia de la situación socio-política que vive el país. La música española evoluciona hacia el romanticismo sin romper completamente con la tradición anterior. En estos momentos se configura el piano romántico español representado por la obra de la generación de los compositores nacidos en torno a finales del s. XVIII y principios del s. XIX.⁹ Dentro de esta generación se establecen dos claras líneas pianísticas. En primer lugar, la línea romántica que rompe con la tradición anterior al introducir el repertorio romántico europeo, representada por Pedro Albéniz y Santiago Masarnau; y en segundo lugar, se encuentran los compositores con formación religiosa que no han salido de España y por tanto, mantienen un estilo compositivo en la línea protorromántica del piano-forte, dentro de esta corriente podemos reunir a Nicolás Ledesma, Eugenio Gómez, José Sobejano Ayala y Román Jimeno; los cuatro son organistas y desde su formación pretenden crear un lenguaje para el piano, que sin embargo, sigue los presupuestos de la literatura transicional del piano-forte de finales del siglo XVIII.

También en 1830 comienza la relación de Pedro Albéniz con la Casa Real, con la consulta que la Reina M^a Cristina le hace acerca de la creación del futuro Real Conservatorio de Música de Madrid y su posterior nombramiento como Maestro de piano y acompañamiento de dicha institución, el 7 de junio de 1830. El Conservatorio se inaugura el 2 de abril de 1831 bajo la dirección del cantante italiano, Fran-

cesco Piermarini, lo que marca su clara inclinación italianizante hacia la ópera. La Reina quiso que el Conservatorio de Madrid se constituyera a imitación del Conservatorio de Nápoles.¹⁰

Pedro Albéniz como maestro de piano además de atender sus clases, disfrutaba junto al profesor de composición de una categoría especial, ya que ambos podían sustituir al director en caso de ausencia¹¹, y tenían la obligación de componer música instrumental o vocal¹²; al mismo tiempo formaba parte del claustro y la junta facultativa compuesta sólo por el maestro de composición, de piano y de violín. Por consiguiente, el director junto al claustro y la junta facultativa gobernaba el Conservatorio y decidían qué métodos se adoptaban para la enseñanza.¹³ A estas funciones, Albéniz unió la de ser el primer archivero de la Biblioteca del Conservatorio,¹⁴ y como tal, la Reina M^a Cristina, le envió a París para adquirir obras con destino a las Bibliotecas del Palacio Real y del Conservatorio.

A partir de 1834, Pedro Albéniz comienza a simultanear la actividad en el Conservatorio con la que va a desarrollar en la Casa Real, ya que el 15 de junio de 1834 es nombrado organista interino de la Real

¹⁰ Véase el *Reglamento Interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

¹¹ Como sucedió el 24 de julio de 1838, en que fue nombrado individuo más antiguo de la Junta facultativa del Real Conservatorio M^a Cristina por Real Orden comunicada por el Ministerio de la Gobernación de la Península, para encargarse de todas las pertenencias del Establecimiento, a consecuencia de haberse ausentado por el extranjero su director D. Francisco Piermarini.

¹² Es bastante paradójico que, en un Conservatorio tan dependiente de la ópera italiana, "musicalmente" tengan especial categoría esos dos profesores.

¹³ En el conservatorio se daban clases de: composición, piano y acompañamiento, violín y viola, solfeo, violonchelo, contrabajo, flauta, octavín y clarinete, oboe y corno inglés, fagot, trombón, trompa, clarín y clarín de llave, arpa, lengua castellana, lengua italiana y baile. La enseñanza musical estaba dirigida a las mujeres preferentemente como enseñanza de adorno. En el reglamento se diferencian dos fines en la enseñanza del centro: la clase de adorno y la formación estrictamente profesional. *Reglamento Interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

¹⁴ NAVARRO, Margarita: "La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid", *Revista de Musicología*, Vol XI, 1988, nº 1.

⁹ Salazar confirma la existencia de esta generación, denominándola *generación romántica*, formada por los músicos contemporáneos de los liberales repatriados; en ella se diferencian dos grupos: la de los que se dedicaron esencialmente a la ópera, Gomis, Carnicer y Saldoni, y la de los que se dedicaron a la música instrumental Rodríguez de Ledesma, Pedro Albéniz y Santiago de Masarnau. SALAZAR, Adolfo. *Los grandes compositores de la era romántica*. Madrid: Aguilar, 1958



Pedro Pérez de Albéniz

Capilla,¹⁵ tomando posesión del cargo el 22 del mismo mes.¹⁶ El 25 de septiembre de 1834 Albéniz solicita que se le conceda en propiedad la plaza de organista de la Real Capilla, justificándola con estas palabras: "[...] que servirá solo como hasta aquí con ahorro de 3 sueldos en este destino [...] ya que habiendo sido nombrado interinamente organista de la Real Capilla ha prestado por sí solo en estos tres meses el servicio que antes se repartía entre 4 organistas".¹⁷ Esta solicitud es aprobada por S. M. la Reina Gobernadora, que resuelve por Real Orden del 26 de octubre del mismo año, nombrarle Organista en propiedad con 18000 reales por la nueva plaza.

Pero al año siguiente, por Real Orden de 30 de noviembre de 1835, S. M. resuelve que se redujese el sueldo a D. Pedro Albéniz a 14000 reales, en lugar de los 18000 que percibía, para uniformar en lo posible los sueldos de los primeros profesores de la Capilla. Esta rebaja de sueldo fue rebatida por Albéniz incansablemente año tras año, arguyendo diferentes causas, hasta que once años después, el 7 de febrero de 1846 lograrse que la reina le repusiese su primer sueldo. Esta lucha se puede seguir a partir de la documentación conservada en su expediente en el Archivo General de Palacio.

Estas dificultades no afectan a su carrera profesional en la Casa Real. El 22 de mayo de 1837 solicita ser nombrado pianista de S. M. y para ello alega los siguientes méritos:

¹⁵ Al día siguiente, Pedro Albéniz envía una carta de aceptación al Excmo Srmo Sr. Patriarca de las Indias, que dice lo siguiente: "Excmo e Sermo Sr: Consagrado al servicio de la Reina N.S., me es muy satisfactoria la ocasión que me ofrece V.E.M. y que yo acepto gustosamente de servir por ahora la plaza de organista de la Real Capilla. En consecuencia me pondré de acuerdo con el jefe inmediato de la Real Capilla para prestar el servicio que se me exija y V.E.M. puede contar con todo lo que yo pueda ser útil al servicio de la Reina N.S. pues mis obligaciones son grandes, y mayor todavía mi inclinación". Madrid, 16 de junio de 1834.

¹⁶ Las funciones que realizaba como organista eran las siguientes: debía componer improvisar e interpretar cualquier tipo de obra, además de prestar una asistencia asidua al coro, asimismo era el Jefe y Director de la Capilla musical a falta del Maestro. Además participaba en cuantos exámenes y oposiciones de su facultad tenían lugar en la Real Capilla, en los que siempre merecía la distinción del Sr. Patriarca de ser nombrado examinador. En su labor siempre recibió tanto de la Real Casa como del público muestras inequívocas de aprecio. AGP, op. cit.

¹⁷ Expediente de Pedro Albéniz. Archivo General de Palacio (AGP), op. cit.

"Fundado en los servicios que presta en las dos plazas con que Vd se ha servido agradecerle de Maestro de piano del Conservatorio y Organista único de la Real Capilla, contando en este último entre sus más honrosos deberes el de asistir a la Cámara cuando Vd se digna ordenar que la capilla celebre academias, y en que como Maestro del Conservatorio además de una asidua asistencia que no ha alterado la falta de paga que experimenta hace un año, puede hoy presentar las palmas que han recogido dos discípulos suyos en el extranjero: uno en Lyon donde goza una aceptación distinguida; y otro en Londres que acaba de obtener un triunfo eminente en el valon de Hanover, donde hacen su prueba los primeros artistas de Europa. [...]"¹⁸

Este nombramiento lo solicita para que en las obras que publicase pudiera añadir a sus títulos el de pianista de S.M., y alcanzase una mayor difusión. Apoyado tanto por el Sr. Patriarca como por el Sr. Mayordomo Mayor de S.M, el 31 de mayo de 1837 S.M. la Reina le concede dicho nombramiento.

En 1838 Pedro Albéniz modifica su estrategia para recuperar el sueldo, ya que recibe una nueva dotación de la plaza, que desde el 19 de noviembre pasa a ser de 16.000 reales. Aún así él se queja arguyendo que esta reparación sigue siendo injusta y hasta humillante para él, por que mientras se ha respetado el sueldo íntegro de los actuales profesores, conservando el mismo con el que juraron la plaza, a él no se le ha conservado aunque tenga mayores responsabilidades.¹⁹ A partir de 1840, debido a su mal estado de salud comienza a solicitar cada verano li-

¹⁸ AGP, op. cit.

¹⁹ La respuesta a esta petición es denegada por la Contaduría General de la Real Casa dada por Jose Antonio Muñoz, Intendente General interino de la Real Casa y Patrimonio, que no considera esta petición, al existir una Real Orden de 30-XI-1835, por la que "terminantemente se dignó S. M. señalar a la plaza de Organista 14000 que cobrase en lugar de 18000 de la antigua plaza, no parece queda duda ni derecho a reclamar la primitiva dotación; tanto menos cuanto en la plantilla, que actualmente rige se ha considerado la plaza en 16000 reales, con lo que parece estar atendido el mérito y trabajo que expone; ni tampoco le es aplicable la regla que alega de haber conservado S.M. a los que sirven plazas menos dotadas por la plaza actual, el sueldo mayor,...". AGP, op. cit.

cencias para tomar baños termales en Guipúzcoa, que son siempre concedidas con el sueldo íntegro y tienen una duración cada vez mayor, comenzando por cuarenta días hasta sobrepasar los tres meses en los últimos años.²⁰

Su actividad pedagógica se amplía notablemente desde que el 19 de enero de 1841, D. Manuel José Quintana Ayo, instructor de la Reina Isabel II y de su hermana María Luisa Fernanda²¹, manifestaba conveniente dar debida importancia a la enseñanza de música que recibían sus majestades, y por ello sería oportuno cesar de su cargo a D. Escolástico Facundo Calvo que se había encargado hasta ahora de su educación, y nombrar a D. Pedro Albéniz, primer Organista de la Capilla Real, Maestro de Piano de las augustas alumnas y D. Francisco Valdemossa, Maestro de canto, por este concepto Pedro Albéniz obtiene una gratificación de 6.000 reales anuales sobre la asignación de Organista de la Real Capilla y Valdemossa 12.000 reales anuales. Este nombramiento se aprueba por la Junta Consultiva el 19 de marzo de 1841 y la toma de posesión se realiza el 14 de abril para Pedro Albéniz, y el 12 de mayo para Valdemossa. Al mes siguiente, el 19 de febrero, también fue nombrado Distinguido Profesor y Maestro de Música, Socio de honor de la Academia Filarmónica Matritense.

Aprovechando el aumento de sueldo debido a su nombramiento como maestro de S.M. y A., el 14 de

noviembre de 1842 solicita que la gratificación que se le asigna como maestro de S. M. y A. se le aplique sobre el sueldo de 18.000 reales que legítimamente le corresponde. En esta ocasión acompaña su solicitud una certificación de los maestros compositores de esta capital D. Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni, Francisco Valdemossa, Angel Inzenga y Román Jimeno en la que demuestra que en las capillas de música de España han sido siempre considerados los organistas como los profesores de música que inmediatamente siguen al maestro, ya que es obligatorio para aquél y no para otros el conocimiento de la composición aplicable a todas las voces e instrumentos, como que en ausencia del Maestro tiene que regir la capilla; asimismo certifican que D. Pedro Albéniz era ventajosamente conocido como organista y ha acreditado del conocimiento así en la ciencia de la composición como en el arte de la ejecución.²²

El 17 de enero de 1843 pasó el informe a la contaduría y el 26 del mismo se afirma que son ciertas las vicisitudes que D. Pedro Albéniz ha sufrido en sus sueldos, y merecen tomarse en consideración, pero la dotación de su plaza desde 1838 se ha reducido, y además porque tanto en la Ordenanza vigente como en las disposiciones generales que antes regían, se prohíbe que alguien pueda disfrutar más sueldo que el que le corresponde por su plaza y por ello, cuando algún individuo, además de su destino, desempeña otro encargo, se le señala otra asignación, la cual no constituye un verdadero aumento de sueldo.²³ Finalmente la junta decide que se le abonen a Albéniz los 16.000 reales de sueldo que marca su plaza.

Su proyección personal no sólo se limita a su actividad en Palacio y en el Conservatorio, sino que es un miembro relevante de la comunidad musical, y como tal es nombrado el 3 de enero de 1838 Segun-

²⁰ En su expediente se recogen la mayor parte de estas licencias. La primera data del 30 de julio de 1840, según certifica el médico cirujano de la Real familia, Juan Pablo Manoto. Ininterrumpidamente continuó solicitando dicho permiso cada verano, que se extiende a partir de 1842 a tres meses, con todo el sueldo. Durante estos años pasó temporadas en Sta. Agueda, Cestona, Arechavaleta, Guetaria, Deva, Béjar, Bagueres de Luchon en Francia y en Trillos.

²¹ La infanta M^a Luisa Fernanda, Duquesa de Montpensier, creó una biblioteca en la que la obra de su maestro de piano, Pedro Albéniz, está profusamente representada. En esta biblioteca se recogen, en primer lugar, las obras impresas y manuscritas dedicadas tanto a la duquesa como a su hermana, la Reina Isabel II; y en segundo lugar, las obras dedicadas a los Duques a lo largo de los años, en el momento de su boda con el Duque de Montpensier, los natalicios de la familia, la muerte de Mercedes, las bodas de sus hijos con el rey Alfonso XII y la Infanta Eulalia, etc. (Véase SIEMENS HERNANDEZ, Lothar: "Los Fondos musicales españoles de los Duques de Montpensier". *Revista de Musicología*, Vol XIV n^o 1-2, Madrid, 1991).

²² AGP, *op. cit.*

²³ A esto añade que en estas circunstancias se encuentran varios individuos de la Real Capilla, el Receptor, el Juez, el fiscal y otros, y a ninguno se le considera más sueldo que el de Capellanes de Honor, lo cual se ve más claramente en el ejemplar ocurrido con el antecesor del exponente D. Escolástico Facundo Callao, el cual siendo tenor de la Real Capilla con 15000 reales fue nombrado Maestro de S. M., recibiendo 2000 reales más sobre el sueldo de tenor. Palacio 22-II-1843. AGP, *op. cit.*

do Vicepresidente de la Junta Directiva del Liceo Artístico y Literario de Madrid, y el 9 de febrero del mismo año fue uno de los comisionados para recibir a S.M. la Reina Gobernadora en el mismo Liceo y poner a sus pies los regalos que dispuso este establecimiento en su obsequio.²⁴

Durante las regencias de M^a Cristina y Espartero comienzan a aparecer las sociedades artístico-musicales que van a influir decisivamente en el cultivo de la música para piano del resto de siglo, siendo junto al salón, un centro de actividad musical de primer orden; aparecen sociedades como el Ateneo Científico y Literario (1835), el Museo Lírico, el Liceo Artístico y Literario (1837), el Instituto Español y la Academia Filarmónica Matritense. En el resto de España también se fundaron sociedades a imitación de las de Madrid. Los conciertos vocales-instrumentales tendrán lugar en los salones tanto palaciegos, residencias particulares y salones semi-privados de instituciones varias como el Conservatorio, las sociedades musicales o las casas editoriales.²⁵ Por otra parte, el Conservatorio no alcanzaba el nivel de enseñanza musical esperado, por este motivo las sociedades musicales eran el perfecto sustituto a la enseñanza oficial. Así había sociedades como la Academia Filarmónica que disponía de una sección de música destinada a la enseñanza, o el Liceo Artístico y Literario, fundado por José Fernández de la Vega, que era el principal sustituto de la labor que debía realizar el Conservatorio. Desde 1839 sus reuniones tienen lugar en el Palacio de los duques de Villahermosa, donde se realiza una importante labor

pedagógica bajo la dirección de Rodríguez de Ledesma, Carnicer, Basili y Espín; al mismo tiempo que se celebran actividades operísticas, fiestas, conciertos, conferencias, exposiciones de pintura y escultura. Los recitales del Liceo fueron recogidos en revistas filarmónicas como *El Artista*, *No me olvides*, *El Alba* o *el Semanario pintoresco*.

En palacio se organizaban conciertos regularmente desde los años 40.²⁶ Sin duda el clima de tranquilidad que reinaba en Madrid por aquel entonces, propició esta época de renacimiento para su sociedad animada por la corte, de donde partía todo el impulso y por los esfuerzos de aquella nueva generación aristocrática que se presentaba en la sociedad madrileña, sin más afán que divertirse. En los salones de Palacio solían celebrarse tres tipos de recitales, según lo determinase la situación: grandes conciertos, medianos y pequeños conciertos, también llamados academias o *soirées*, reuniones más íntimas en las que toda la familia real participaba, ya en calidad de solistas, ya como acompañamiento vocal.²⁷ En casi todos los conciertos, Pedro Albéniz era invitado junto con Francisco Valdemososa y Juan M^a Güelbenzu.

En los conciertos en los que participaba la familia real no solían acudir ni las autoridades ni el cuerpo diplomático que iba a los grandes conciertos.²⁸ Así por ejemplo el 16 de mayo de 1846 se celebra a las 9

²⁴ Para esta ocasión Pedro Albéniz compuso un himno en honor a la Reina que cantó toda la sección de música en la sala de sesiones ante su presencia. Después la Reina fue obsequiada con una corona artística, un monumento de escultura, y un álbum con algunas composiciones en verso, dibujos y pinturas y piezas de música. Por último, el Liceo ofreció un concierto vocal-instrumental en su honor en el que también participó Pedro Albéniz tocando el piano a cuatro manos con Doña María Martín. *Liceo Artístico y Literario. Protectora D^a M^a Cristina de Borbón*. Madrid, Imp. *el Sordo*, 1838.

²⁵ Espín y Guillén refleja irónicamente el ambiente que se respiraba en los salones, en la serie de artículos titulados: "Los músicos pintados por sí mismos, o sea la fisiología del músico"; publicados en *La Iberia Musical y Literaria* de 1843.

²⁶ SOPENA Federico, *Las Reinas de España y la Música*. Madrid, Fundación Banco de Bilbao, s.f.

²⁷ El periódico *La Nación*, del 9 de enero de 1851, comenta, a propósito de las aficiones melómanas de la familia regia, el programa coral del día anterior: "La fiesta tuvo dos partes, y en la inaugural se oyeron las siguientes obras: 1. Melodía de Alari, cantada por la reina D^a Isabel. 2. Dúo de la ópera *Alzira*, cantado por la misma reina Isabel y la reina Madre. 3. Quinteto de 1 capuletti, por la reina Isabel y la reina Madre, D^a M^a Cristina, un tenor, un barítono y un bajo de la Real Cámara. 4. Cuarteto de *La Cenerentola*, por la reina Madre, un tenor, un bufo y dos bajos. 5. Himno de El Profeta, admirablemente cantado por Su Majestad la reina Madre y coros. 6. Aria de Nabucco, por su Alteza el infante don Francisco de Paula y coro..."

²⁸ En *La Iberia Musical* se recogía la celebración de uno de estos conciertos: "Noches pasadas ha tenido lugar un lucido concierto de familia en el real palacio. Solo asistió la servidumbre y profesores de música que tomaron parte en él, pues ni los ministros concurrieron. Cantaron y tocaron SS. MM. y A. el serenísimo Sr. D. Francisco de Paula y su real familia, la Sra. D^a Joaquina Muñoz y los Sres. Albéniz, Valdemososa, Güelbenzu, Lidón, Reguer y Siguer. El concierto empezó a las diez y concluyó después a las doce". *La Iberia Musical*, 24-V-1845.

de la noche un pequeño concierto, en el que cantaron S.S.M.M. y A.A., por lo que la Reina ordena que se convide a las personas que tienen la honra de asistir a estas pequeñas reuniones.²⁹ En estas *soirées* celebradas en el Palacio Real se interpretaba y estrenaban las obras de piano del maestro Pedro Albéniz, la mayoría de las cuales estaban dedicadas a la Reina Isabel II o a su hermana la Duquesa de Montpensier. Entre ellas existe un buen número de obras compuestas para celebrar sus cumpleaños. En *La Iberia Musical* se recoge un concierto donde S. M. y A. tocan obras de Albéniz:

“El Lunes de Pascua ha tenido lugar en uno de los salones del Real Palacio un concierto de la familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. (...) Lucieron su habilidad S. M. y su augusta hermana en la ejecución al piano de dos Fantasías nuevas compuestas por su digno maestro D. Pedro Albéniz. Estas piezas agradaron extraordinariamente a la brillante concurrencia que había recibido la honra de asistir a esta digna función. Las augustas hijas del serenísimo señor infante D. Francisco y acompañadas por el señor Lidón, tuvieron ocasión de lucirse en la ejecución de una pieza a seis manos y por último produjo el mejor efecto y agradó extraordinariamente una pieza al órgano y piano que fue ejecutada por S. M. la Reina Madre y la Sta. Muñoz y los señores Albéniz y Güelbenzu”.³⁰

El 5 de noviembre de 1843 comienza a ser reconocida su trayectoria profesional. El gobierno provisional le concedió, en razón a sus méritos artísticos, la Cruz de Caballero de la orden de Isabel la Católica, libre de todo gasto, cuyo título nunca sacó.

²⁹ Estos eran los invitados seleccionados: los Sres. Duques de Híjar, Marqués de Malpica y Marqués de Taches o Faches, Sr. Patriarca, Mayordomo mayor, Sumier de Corps, Caballero mayor de S. M., Intendente general, Mayordomo mayor de S.M. la Reina Madre, Caballero mayor de S.M. la Reina Madre, Sres. gentiles hombres de guardia, Marqués de jaleas, Sr. Farancon, Se. Casan, José Antonio Muñoz con su hija. *Carta de Inés Balbe de Román al Conde de Sta. Coloma*. AGP, Op. cit.

³⁰ *La Iberia Musical*. Madrid, 19 de abril de 1846.

Al mes siguiente, por Real Orden de 13 de diciembre de 1843 se le concedió la Cruz Supernumeraria de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Además la Reina le comentó en varias ocasiones que le había dicho al Ministro de Estado le concediera la Cruz de Comendador de número, pero Pedro Albéniz no hizo ninguna gestión para que se pasaran las órdenes oportunas, lo que prueba su modestia. Una de sus últimas peticiones para que se repusiese su sueldo data del 27 de noviembre de 1843, en la que justifica su petición no ya por el perjuicio económico sino por atentar a su reputación artística tan reconocida sin embargo. Por fin sus peticiones son atendidas en 1846 y la Reina resuelve el 7 de febrero que Pedro Albéniz perciba su sueldo íntegro de 18.000 reales.

El 13 de mayo de 1848 envía a la Reina una solicitud para que le impriman las obras que ha compuesto desde su cargo como Maestro de piano de S. M. con fines pedagógicos. La carta dirigida por Albéniz a la Reina decía lo siguiente:

“...El número de estas obras, Señora, pasa de 70 y la publicación de las que más han agradado a V.M., no lo dudo debe interesarla, tanto por que se tenga una exacta idea del profundo conocimiento que V.M. posee en tan difícil como encantador arte, así como por el trabajo material, que en medio de graves atenciones, ha sabido dedicarme V.M., con admirable solicitud y asiduidad. Otra ventaja no menos apreciable para V.M. será, la que pueda aprovechar la juventud el conjunto de estas producciones, que V.M. se ha dignado adoptar para su estudio particular, y que, sin ser fastidiosas, la reportarán grandes beneficios en el arte de tocar el piano, por reunir todos los pasos de escuela, que puede contener un método. Pero para llevar a cabo esta empresa, Sra, es preciso que yo eleve a la consideración de V.M., que carezco de medios, y que me hallo embarazado sin poder satisfacer el importe de las piezas, que se han empezado a grabar siendo el motivo el haberse frustrado más esperanzas de cobrar los sueldos atrasados, que me pertenecen por el Conservatorio, con lo cual deseaba presen-

tar a V.M., este pequeño obsequio, sin ser gravoso a los intereses de su Real Patrimonio. En tal estado a donde recurriré con más confianza que a la Augusta Señora, que no sólo se ha dignado dispensar su distinguido aprecio a las obras, que me ha cabido la honra de componer, sino que ha realizado su mérito con sus Reales manos, ejecutándolas en los Conciertos de familia con admiración de los concurrentes, y si a esto se agrega, señora, el efecto que han producido estas mismas piezas de piano en el Palacio de Tullerías, tocadas por S.A.R. la Serma. Sra. Infanta D^a M^a Luisa Fernanda, su Augusta Hermana, se deducirá que la predilección que V.M. les ha dispensado, ha merecido igualmente el aprecio de aquella Real Familia.

En Atención, pues, a lo expuesto y a fin de que en la Biblioteca de V.M. consten, de una manera auténtica, las piezas que han merecido su Real predilección, y que han sido ejecutadas por V.M.; y la posteridad sepa el amor que V.M. dispuso, en su glorioso reinado, a las bellas artes:

A. V.M. respetuosamente suplico; se digne mandar, que se graben por cuenta de su Real Patrimonio y con intervención de las oficinas del mismo, las piezas de piano de mi composición, que mayor predilección han merecido a V.M., y cuyo número ascenderá aproximadamente a 24; cediéndome la propiedad de las planchas...³¹

El palacio accede a esta solicitud el 20 de mayo, entendiendo el fundamento de ella y las obras a que se refiere, pero se aplaza su ejecución hasta cuando mejore el estado de la tesorería.

Las relaciones con la familia real son cada vez más personales. El 2 de diciembre de 1848 la Reina Isabel II accede a concederle por gracia especial ser madrina de su hija D^a Ángela en su matrimonio con D. José M^a Gorostidi,³² el lunes 4 del corriente a las 5

de la tarde en la habitación de la Camarera Mayor de Palacio. Al verano siguiente, mientras disfruta de su licencia en los baños de Trillo, solicita tomar aguas un mes más en el mar y teniendo en cuenta que la Reina está en San Sebastián y continúa desempeñando sus obligaciones de maestro de piano de S.M. y A. le conceden su solicitud. El 26 de febrero de 1850 jura su puesto de secretario honorario de su majestad.

Desde 1851 su enfermedad va degenerando poco a poco. El certificado médico del 31 de mayo afirma que padece un reuma crónico que afecta principalmente a los músculos y tejidos fibrosos de las regiones dorsal y lumbar, y no sólo dificulta los movimientos sino que también los órganos digestivos resultan dispersos y otros trastornos en las funciones de asimilación. En este año, tras pasar tres meses en las aguas termales de Cestona en Guipúzcoa, solicita tres meses de prórroga a la Real Licencia que está disfrutando, si bien puede reincorporarse el 9 de septiembre. La enfermedad se va complicando y las licencias se van ampliando. Así la reina, al ver su mal estado, le manda al Real Sitio de San Ildefonso a principios del mes de julio y después de tomar los baños en Arechevaleta y Alzola durante el verano, se le prescribe descansar por algún tiempo en San Sebastián.

A los pocos meses, fallece el 12 de abril de 1855 a las once y media según indica su yerno, José M^a de Gorostidi a la Casa Real. Los funerales se celebraron el lunes 23 de abril de 1854 en la Iglesia Parroquial de S. Ginés y su yerno solicita que asista la música de la Real Capilla, y así lo concede la reina.³³

2. La configuración de la nueva escuela de piano española: el Método para piano de Pedro Albéniz

La situación de la enseñanza pianística en España está profundamente influenciada por Europa. Desde comienzos de siglo se traducen y editan los principales métodos europeos,³⁴ entre los que destacan el método de Louis Adam, el método de Hummel traducido por Santiago Masarnau y anunciado en *El*

³¹ Albéniz, P. AGP, *op. cit.*

³² Pedro Albéniz estaba casado con D^a Ángela Amestoi y tenía tres hijos Ángela, Pedro y Casimiro, según consta en su testamento realizado el 29 de septiembre de 1833. Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid.

Artista,³⁵ el método de Dussek, el método Le Carpentier y el método Viguier³⁶ entre otros. Al mismo tiempo, se publicaban los estudios y ejercicios de los compositores extranjeros más importantes, grabados por Lodre. Estas publicaciones suponen el apoyo metodológico a la expansión de la escuela moderna del piano.

Por otra parte, existe una producción didáctica española que precede a la obra de Pedro Pérez de Albéniz. José Lidón, Maestro de la Real Capilla, edita dos obras didácticas: *Reglas útiles para organistas afi-*

cionados al piano y Escalas para aprender a tocar el órgano o piano, ambas obras están citadas en el catálogo de Mintegui de 1824. Federico Moreti, el artista italiano afincado en España compone *Demostración del piano forte*. López Remacha edita en Wirms en 1820 *Principios o lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas*. José Nonó publica su *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el Forte-piano, conforme al último que se sigue en París* en 1821 en la Librería y Almacén Ortega. En 1826 José Sobejano y Ayala publica su *El Adam Español. Lecciones Metódico-progresivas de forte-piano*,³⁷ fue reeditado hasta mediados de siglo.

Pedro Albéniz fue el fundador de la escuela moderna de piano en España. Desde su plaza como maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio de Música de M^a Cristina fue sistematizando la nueva escuela de piano, que recogía todos los avances producidos en el instrumento en los últimos tiempos, tanto en el campo de la técnica como de la interpretación musical. Las bases de esta nueva escuela de piano fueron difundidas a través de la publicación de su *Método Completo para piano del Conservatorio de Música*,³⁸ publicado por Carrafa y Lodre en 1840, el cual fue adoptado el 18 de mayo de 1840 como texto para la enseñanza de la clase de piano, tras superar el examen de la junta auxiliar facultativa del Conservatorio, de la que era miembro. Pedro Albéniz estaba al día de lo que estaba pasando en París y prueba de ello es que su método era el resultado del análisis de los mejores métodos de piano, lo que incluía los métodos de Herz, Clementi, Cramer, Dussek, Adam, Hummel, Kalbrenner y Moscheles; así como también la comparación de los

³³ "El entierro fue todo un homenaje póstumo a su memoria: A las 4 y media de la tarde del día 14 salió de la casa mortuoria el cortejo fúnebre, compuesto de todo lo más notable que hay en la corte respecto al arte musical. Abría la marcha la banda militar del Real Cuerpo de Alabarderos (que asistió por expreso mandato de S. M. la Reina (Q. D. G.), colocada inmediatamente después del carro fúnebre que conducía los restos mortales del ilustre pianista. En el duelo iban los parientes y amigos del difunto, acompañados de los Sres. D. Antonio Casaus, capellán de honor y cura del Palacio, el Rdo. P. Domingo Olazcoaga, provincial de los jesuitas, y D. Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla y profesor de contrapunto y fuga del Conservatorio y de todos los alumnos de piano del mismo, y de varias personas visibles en la corte. Sobre el féretro iban colocadas hermosas coronas de laurel y siemprevivas, homenaje tributado por sus discípulos, y de los cuales pendían seis cintas, que llevaron alternando los profesores D. Francisco Valdemossa, D. Manuel Mendizabal, D. Pascual Galiana, D. José Miró, D. Juan P. Hijosa, D. Rafael Hernando, D. Eduardo Compta. Llegado el cortejo fúnebre al cementerio de San Martín, y concluida la sagrada ceremonia, se leyeron tres discursos por los alumnos de piano del Conservatorio D. Eduardo Compta, D. Osvaldo Martínez y D. Juan Gruyer. D. Hilarión Eslava, que iba preparado para pronunciar también el suyo en honor de su difunto amigo y compañero, no lo pudo efectuar por un incidente imprevisto". *Gaceta Musical de Madrid*, 22-IV-1855.

³⁴ En el Fondo Güelbenzu de la Biblioteca Nacional se conservan varios métodos franceses, que sin duda eran conocidos en España a principios del s. XIX e influyeron en la pedagogía española. Gracias a la ayuda de José Gonsálvez hemos podido consultar los siguientes métodos: Steibel. *Méthode de piano ou l'art d'enseigner cet instrument*. Paris: Meysenberg, 1805; François Stoepl. *Nouveau Système d'Harmonie et d'Enseignement pour le piano ou l'Enseignement mutuel et concertant de L'harmonie et du Piano*. Paris: Laumier, 1829; Alexis Garude. *Méthode Complète ou Théorie pratique de cet instrument*. Paris: Galeria Colbert, 1827.

³⁵ *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-forte*. Empezando desde los principios elementales más sencillos e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento escrito por J. N. Hummel y traducido libremente al español de la edición inglesa por D. Santiago de Masarnau. Madrid, Hermoso. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real.

³⁶ Traducido como *Método Elemental de Piano Viguier*. Revisada, corregida y nuevamente ordenada por J. B. Duvernoy y F. Hunten. Contiene ejercicios, escalas, arpeggios, sonatas y preludios. Fue publicado por Carrafa y Sanz.

³⁷ Esta obra fue publicada por Hermoso y dedicada a su alumna D^a Joaquina de Sojo y Limbrelo.

³⁸ Por oficio del Viceprotector del Conservatorio expresado el 8 de septiembre de 1840 se le acusa el recibo del primer cuaderno del Método de Piano adoptado para la enseñanza de dicho establecimiento, obra elemental y fruto de sus trabajos que se conserva en el Archivo. Otro oficio de igual fecha del Viceprotector, manifiesta haber remitido a manos de S.M. como protectora del Establecimiento, el anunciado primer cuaderno del método y en ambos oficios se le hacen gratulaciones que con justicia le envanecen.

diferentes sistemas de ejecución pianística más importantes de Europa.

Por consiguiente la labor realizada por Pedro Albéniz en la configuración y difusión de la nueva pedagogía, fue básica para el desarrollo de la escuela pianística española, como indicaba la *Gaceta Musical de Madrid* años más tarde:

"La mayor parte de los pianistas que hay en el día en la corte han sido discípulos suyos, y otros muchos ocupan un lugar distinguido en el resto de España, en América y en el extranjero. No hay más que examinar el estado en que se halla este ramo antes de la fundación de dicha escuela, y compararlo con el que hoy tiene, para convencerse inmediatamente de lo mucho que debe el arte a este distinguido y laborioso profesor".³⁹

Realmente pianistas tan significativos para la escuela pianística española como Florencio Lahoz, Pedro Tintorer, José Juan Santesteban, Joaquín Espín y Guillén, Manuel Mendizábal, Rafael Hernando y Eduardo Compta, aunque tuvieran otros profesores fueron alumnos de Pedro Albéniz. Además muchos de ellos fueron profesores, en el Conservatorio de Madrid y en el Liceo de Barcelona, por lo que sus enseñanzas tuvieron, sin duda, una mayor trascendencia.

Sobre su gran labor decía Hilarión Eslava en su biografía:

"El artista, como todos los seres humanos, desaparece en breve; pero el arte permanece y se perpetúa. El que, como D. Pedro Albéniz, ha sabido distinguirse como fundador de una escuela acreditada y formar de sus discípulos tantos y tan buenos profesores, existirá por mucho tiempo en la memoria de ellos, y vivir para el arte".

Su método marca un cambio radical en la peda-

gogía del instrumento en España. Mientras que durante el primer tercio de siglo, los métodos existentes en España estaban destinados a trabajar la técnica para el piano-forte, él introduce la técnica del piano. Su principal objetivo era formar una sólida base para la enseñanza pianística basada en las reglas teóricas que se establecían en la obra más los estudios prácticos que contenía el método, única vía para lograr una enseñanza pianística completa. "Ya que además de la parte teórica, sin previos ejercicios que preparen la fuerza y flexibilidad de los dedos del discípulo, sería inútil emprender el estudio del Piano, que ya no admite medianía ni aún en las clases más elevadas de la sociedad."⁴⁰

El método fue avalado por los principales pianistas de la época, así como por los miembros de la Junta Facultativa, los cuales llegaron a la conclusión de que el método del profesor D. Pedro Albéniz "es bajo todos aspectos, sumamente interesante, así por la novedad del sistema, desconocido hasta el presente en España, como por el buen orden y acertada distribución de todas las divisiones, que sin omitir nada de cuanto puede ser útil y sin dejar ir al desaliento, viene a hacer familiares al discípulo las más atrevidas dificultades del arte, así como sus más delicadas bellezas; y por último, Excmo Sr., que el adoptarle como texto para la enseñanza en la clase de Piano de este Conservatorio, será una verdadera adquisición. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 14 de Mayo de 1840. Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni, Juan Diéz, Sr. Conde de Vigo, Vice Protector del Conservatorio de Música".⁴¹ En el inicio del prólogo Albéniz explica su intención ecléctica basada en su larga experiencia pedagógica, en este momento ya llevaba treinta años dando clase de piano; su método es fruto de un exhaustivo análisis de la producción didáctica eliminando todo lo que él considera perjudicial o innecesario y recogiendo sólo lo importante y útil. Así crea un método completo que abarcaba por un orden gradual y progresivo todos los elementos generales, que conforman la ejecución de cuantas dificultades se conocía en su época del instrumento.

³⁹ *Gaceta Musical de Madrid*, 22-IV-1855.

⁴⁰ *Dictamen de la Junta Facultativa del Conservatorio de Música*. Albéniz, P.: *El Método Completo de piano del Conservatorio de Música*, Madrid: Lodre y Carrafa, 1840.

⁴¹ Albéniz, Pedro. *op. cit.*

El método va precedido de la introducción que el maestro Herz dispuso ante su método, publicado en París en 1840. Este método es el que más influirá en la obra de Albéniz, ya que él siempre consideró a Herz su maestro, además coloca su introducción en su obra y persigue unos objetivos similares. El método fue publicado por cuadernos, por decisión del autor para que "estuviera al alcance de todas las fortunas", consta de tres partes.⁴² En el primer cuaderno, antes de comenzar con el estudio técnico pianístico, Albéniz explica en una instrucción preliminar los principales elementos de la música que todo pianista debe de conocer antes de ponerse a tocar el piano. En ella estudia todos los aspectos relacionados con el piano, por lo que a través de esta parte es posible llegar a un mayor conocimiento de su escuela, ya que se detiene en cuestiones como la edad a la que se debe comenzar a estudiar el piano, la elección del piano y su descripción,⁴³ la posición del cuerpo y el movimiento de las manos, las diferentes maneras de tocar, la digitación, los diferentes tipos de toque: el picado suave, el ligado, el staccato y el cantabile y el uso de pedales,⁴⁴ elementos definitorios de su escuela.

La intención pedagógica de esta obra se concreta más cuando, tras explicar las indicaciones dinámicas y de movimiento más frecuentes, se centra en los aspectos puramente pianísticos: cómo y cuánto estudiar, el fraseo, la elección de las obras que se han de tocar, cómo tocar en público y da consejos a los jóvenes pianistas que componen e improvisan. Este último apartado revela una preocupación del autor

por sistematizar todos los aspectos pedagógicos de la nueva escuela de piano, convirtiendo así al método en una obra completa de referencia para el estudio del piano y para las publicaciones posteriores. Pedro Albéniz considera que la elección de las obras ejerce una influencia directa en el desarrollo del pianista, por lo que se detiene en dar una serie de directrices atendiendo a los siguientes aspectos principales: el intérprete, el auditorio y la sala de conciertos.

La obra elegida debe adecuarse a las características personales del intérprete. En este sentido diferencia dos tipos de pianistas: los de bravura y los de expresividad, indicando las obras más adecuadas a cada uno, dentro del repertorio del momento. Así, el primero elegirá fantasías brillantes, variaciones, en general obras brillantes que permitan el lucimiento del artista,⁴⁵ mientras el segundo preferirá obras de un carácter más expresivo, donde sea más importante la expresión musical, es decir más en la línea de Chopin, donde la composición tenga interés musical no virtuosístico.⁴⁶ Finalmente, estarían los artistas de

⁴⁴ Explica cuáles son los dos pedales existentes en los pianos modernos: el pedal fuerte y el pedal de una corda o celeste, y cómo utilizarlos. Según Pedro Albéniz, el pedal fuerte se utiliza "cuando el canto o los pasos no cambian de armonía, en las cadencias y en la parte alta del piano, a fin de dar alguna suavidad a las cuerdas de los sonidos agudos, cuya vibración es más corta y el sonido es más duro" y, sobre todo, lo recomienda para los acordes tenidos y arpeggios. El pedal de una corda no se suele utilizar solo sino al mismo tiempo que el pedal fuerte, "produce sonidos de una expresión que arrebatada". Realmente Albéniz deja en un segundo plano cuáles son las posibilidades reales a la hora de utilizar los pedales, quizás porque el desarrollo de la técnica de los pedales en este momento no estaba configurada.

⁴⁵ Para este tipo de pianismo Albéniz recomienda las siguientes obras: *Variaciones sobre la 'Marcha de Alejandro'* de Mocheles; *Le petit tambour* y *la Ob. 14* de Czerny; *la Fantasia sobre el 'Pirata'* de Kalbrenner; *la Fantasia sobre el 'Barbero de Sevilla'* de Pixis; *el Rondó brillante en Si b* de J. Herz; las fantasías de Herz sobre *el Romane de José*, *Ma Fanchetta est charmante*; *la Famille Suisse*, *le Siège de Corinthe* y *la Dernière valse* de Weber; el *Concierto en Si m*, *el Septuor* de Hummel; las fantasías de Thalberg, las de Henselt, el segundo trío de Mayseder, *la Polonaise en Mi* de Herz, *la Fête pastorale* y *Les souvenirs de voyages* del mismo. Esta indicación es fundamental para ayudarnos a conocer cuál era el repertorio en voga en esa época.

⁴⁶ En este caso Albéniz recomienda las siguientes obras: el *Concierto en Do m* de Beethoven, sus tríos y sonatas para violín y piano; el *Concierto en La m* de Hummel y su sonata a cuatro manos; el *Concierto en Do # m* de Ries; el *Nonnetto* de Spohr; el *Concierto Strück* de Weber; el *Quinteto* de Herz; los trozos concertantes de Onslow y Bertini; los *Concertos* de Moscheles y de Chopin; las fantasías sobre *Eurianthe*, *Ländler Viennois* y sobre el *Comte Ory* de J. Herz y su tercer concierto.

⁴² El método fue editado varias veces: la primera edición, a cargo de la casa editorial Carrafa y Lodre; la segunda, a cargo de Martín Salazar; la tercera por Antonio Romero y Marzo que reeditó la edición de Carrafa, al igual que Casimiro Martín reeditó la edición de Carrafa y Lodre. Estas ediciones se conservan hoy en día en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁴³ Respecto a la elección del piano, Albéniz recomienda un piano de cola, "preferibles por su construcción y calidad de sonido"; y si no es posible adquirirlo recomienda elegir un piano cuadrado, "cuyos sonidos sean más suaves y blandos que agrios y chillones, y de un mecanismo igual". Por el contrario nunca recomendará los pianos rectos para el estudio, siendo sólo aptos para el acompañamiento. Los pianos franceses son los preferidos en este momento en España. Estos suelen tener una extensión de seis octavas y media a siete octavas. Pedro Albéniz tenía acceso a ellos en el Palacio Real.

primer orden, que dominan todos los estilos, así como aquellos pianistas que tras formarse con un buen método hayan desarrollado tanto el mecanismo como su expresividad, siendo capaces de tocar obras en las que concurren pasajes de bravura con otros melódicos y expresivos, reuniendo así todas las características de la escritura pianística⁴⁷; estas obras, según la opinión de Albéniz "son las más propias para deleitar generalmente, porque ofrecen más variedad y más contrastes; pero por lo mismo su perfecta ejecución supone un talento más completo y maduro"⁴⁸. Por último, concluye esta instrucción preliminar con un apartado dedicado a los jóvenes pianistas que componen e improvisan, desde el cual se puede entrever cuál es el principio que sigue su composición.

El primer cuaderno se dedica a la instrucción técnica. En primer lugar, se detiene en dar a conocer el teclado, siguiendo el sistema generalmente empleado por todos los métodos, y explicar cuál debe ser la posición de la mano al teclado. Éste es uno de los aspectos que caracteriza a cada uno de los maestros, base para el buen desarrollo de la ejecución pianística. Pedro Albéniz explica en estos términos cómo debe ser:

"La mano debe colocarse naturalmente sobre el teclado en una situación recta, esto es, sin inclinarse más a un lado que a otro, equilibrando igualmente sobre los dedos pulgar y meñique, que son los dos puntos de apoyo de una buena posición. Su altura se debe calcular de manera que la parte inferior de la muñeca quede, aunque poco, algo más elevada que el teclado, mientras que la superior está perfectamente al nivel de las primeras falanges de los dedos, que han de formar una línea recta con todo el antebrazo,

viniendo a guardar el codo un poco más alto que las teclas blancas y algo más abajo que las teclas negras. Los dedos 2º, 3º, 4º y 5º, introducidos suficientemente sobre las teclas blancas para poder servirse de las negras sin descompensar su natural posición, deben estar ligeramente arqueados de modo que vengan a herir las teclas con el medio precisamente de sus yemas; pero evitando con el mayor cuidado, así el dejarlos demasiado extendidos, como el recogerlos a punto de dar en el teclado con las uñas; pues ambos extremos son igualmente viciosos, la 2ª falange de los dedos es la que ha de sobresalir un poco más que las otras, pero ninguna de ellas debe formar un ángulo saliente".

La explicación de Albéniz responde a las normas generales adoptadas para la posición de la mano. El único punto en el que difiere es cuando indica que se introduzcan los dedos lo suficientemente en las teclas blancas para poder tocar fácilmente las negras, y si además examinamos la lámina donde se ejemplifica cuál es la posición de la mano, nos damos cuenta que esta prescripción provoca que se introduzcan los dedos entre las teclas negras, lo que dificulta la ejecución correcta de los pasajes escalísticos y arpegiados.⁴⁹

Este primer cuaderno se divide en tres partes: la primera parte está formada por los ejercicios nos. 1 al 490, dirigidos a adquirir una correcta y segura posición, flexibilidad e independencia en los movimientos e igualdad en la fuerza de los dedos; la segunda parte, nos. 461 a 490 son para adquirir un conocimiento práctico de todas las tonalidades, y la tercera y última parte, nos. 491 a 500 inicia al alumno desde el comienzo a atender todas las cuestiones relacionadas con la expresión e interpretación musical, que desarrollará más adelante. Además el autor se preocupa por que los ejercicios del método faciliten al alumno el conocimiento del repertorio contemporáneo: "la ventaja del método por el que el

⁴⁷A este tipo corresponden las siguientes obras: El segundo y tercer concierto de Field; el primer trio de Mayseder; el trio en Mi de Hummel; *Non più andrai* de Ries; la *Dame Blanche* de J. Herz; la *Norma* y *Les Airs russes* de Thalberg; *Le Souvenir d'Irlanda* por Moscheles; *Le Rêve* de Kalbrenner; el primero y segundo concierto de H. Herz, el *Rondó brillante* Op. 11 y sus *Fantasías sobre Otello, Guillermo Tell, Lucia di Lammermoor, el Crociato, le Philtre, la Norma, Zampa, L'ambassadrice, la Sonnambula*.

⁴⁸ALBÉNIZ, Pedro. Op. cit, p. XV.

⁴⁹ALBÉNIZ, Pedro. Op. cit, p. 5

alumno adquiere con estos ejercicios de primera instrucción el conocimiento de piezas de ópera y otras de gusto del momento; para que así las familias disfruten rápidamente de su talento". En el segundo cuaderno del método finaliza con doce piezas, de las cuales algunas basadas en temas de ópera como una *Cavatina de Bellini* o la *Marcha de la Norma*. Esto enlaza directamente con el gusto por la ópera italiana imperante a principios del s. XIX en nuestro país, repertorio que invadía completamente la literatura pianística de concierto, de salón e incluso didáctica, como estamos apreciando.

En el segundo cuaderno, el autor recuerda al lector la necesidad que había en ese momento de fijar un nuevo rumbo a la enseñanza del piano acorde con los progresos en el instrumento. Y por ello, Albéniz dedica este cuaderno a desarrollar todas las facultades físicas para conseguir un completo dominio del instrumento. A este efecto, presenta en ella el autor un curso progresivo escrupuloso y completo de mecanismo, en el que se practican los siguientes ejercicios: el paso del pulgar, las escalas,⁵⁰ los arpeggios, para Albéniz: "el arpeggio adquiere importancia en razón de la progresiva decadencia del pensamiento melódico en la música de piano, del esfuerzo en presentar efectos brillantes y del adelanto en la destreza y habilidad de los ejecutores, Thalberg y Liszt han logrado en nuestros días sacar un gran partido del uso del arpeggio y especialmente el primero, combinando con ello una parte melódica con diferentes formas de acompañamiento"; notas repetidas⁵¹ y las escalas glisadas. Tras el estudio del mecanismo, se dedica a las cuestiones relacionadas con la interpretación, como son las notas de

⁵⁰ Se practican las escalas pasando por todas las tonalidades y se ejecutan en octavas, terceras, sextas, décimas, movimiento contrario. Después practica las escalas cromáticas, las escalas metronomizadas, las escalas de extensión y recomienda para finalizar el estudio de las escalas, lo que él llama, *Ejercicio de oro*, que recorriendo todo el círculo de los tonos mayores y poniendo en juego formas excepcionales de notación y *doaté*, sirve de complemento a este tratado. Otro tipo de escalas, tratadas posteriormente, son las glisadas o resbaladas, que se ejecutan por las teclas blancas a gran velocidad.

⁵¹ El efecto que se quiere conseguir con este recurso en la escuela moderna, "consiste en formar la ilusión... de oír en la rápida sucesión de sus notas el efecto de un sonido vocal prolongado".

adorno y las maneras de tocar. Complementa la educación del alumno, expone una serie de indicaciones, en las que tiene en cuenta todos los principios técnicos del profesor de piano Ignaz Moscheles.⁵²

Este cuaderno concluye con unas piezas cortas de recreo, números 280 al 291, una breve explicación del metrónomo de Maelzel y su utilización, y con un cuadro sinóptico en el que se recogen las abreviaciones que se utilizan en la expresión musical. Las piezas cortas recogen temas operísticos y españoles principalmente, representando a dos de los géneros más importantes en este momento. Su objeto principal es practicar cada uno de los recursos técnicos aprendidos hasta el momento, así como iniciar al alumno en la utilización de signos de expresión, y para ello se vale de un repertorio fácil pero en la línea de lo que se estaba tocando en los salones. Las piezas son las siguientes: *La Violeta*,⁵³ *El Estiriano*, *El amor filial*, *Recuerdos de la Suiza*, *El Postillón*, *La joven veneciana*, *Cavatina de Bellini*, *Balada de la Suecia*, *¡O dulce concerto!* (Mozart), *La Aldeana de los Alpes*, *Marcha de la Norma*, *El Baile de Triana*.

El objetivo del tercer cuaderno es "el estudio de los pasos a muchas notas y diversos movimientos con cada una de las manos, y las grandes extensiones", según expone el propio autor. Los ejercicios se centran en los siguientes elementos y recursos pianísticos: notas dobles, pasos de salto, grandes extensiones, acordes normales y arpegiados, enlace y cruce de manos.

Tras los ejercicios dedica un capítulo de este tercer cuaderno a la digitación, el *doaté*, donde revisa las teorías existentes al respecto y muestra cuál es el estado de la cuestión admitiendo la posibilidad de varias *doaté* para un mismo paso según proponen distintas escuelas, como demuestran los métodos de piano publicados por Adam, Kalbrenner, Müller, Hummel, y los estudios de Cramer, Moscheles, Bertini y de Herz, donde se encuentran frecuentemente pasos de igual naturaleza con diferente *doaté*.⁵⁴ Por

⁵² Véase el 2º Cuaderno del Método, p. 108.

⁵³ Dentro de su producción también aparece una pequeña fantasía para piano sobre motivos de *La Violeta*. Mss. 3 págs.

⁵⁴ Albéniz, Pedro. *op. cit.*, p. 148.

consiguiente, Pedro Albéniz después de revisar todos los métodos, haciendo un repaso por la historia de la digitación y siguiendo su experiencia docente, llega a la conclusión de que es imposible formular un sistema de *doaté* general, que tenga en cuenta todos los casos que puedan ocurrir. Pero aún así da una lista de 20 reglas, siguiendo el sistema moderno, que se deben observar.

Al final del método, en el apartado titulado *Reca-pitulación* el autor explica las razones sobre las que ha fundado la nueva escuela de piano, "una escuela que creemos absolutamente indispensable para llegar a vencer las dificultades que hoy presenta el arte de tocar el piano". Repasa todos los recursos y aspectos técnicos tratados en los tres cuadernos, en los que persigue un objetivo principal: llegar a poseer una ejecución correcta, y a que el discípulo se haya familiarizado con las grandes dificultades que hoy puede presentarle la escuela moderna, uniendo después la correcta ejecución a la expresión.

Para llevar a cabo su propósito además de los ejercicios del método propone 18 estudios. Con su ejecución se complementa la formación y el pianista puede elevarse al grado de Grande Artista. Estos estudios recorren la mayor parte de los recursos técnicos y expresivos vistos en el método: la velocidad, las octavas, el mordente, los arpeggios, la realización del canto y acompañamiento en una misma mano, la soltura de la muñeca a través de acordes y notas dobles, el estudio del toque staccato, el estudio para la mano izquierda, las notas dobles, la independencia del 4º y 5º dedo, los pasos de salto, los acordes, el trino, las notas repetidas, las escalas cromáticas, la igualdad en la ejecución, el cambio de dedos en distintas situaciones y la expresión. Después de los estudios propone una fuga, la *Fuga del Gato* de Scarlatti.

Además elabora un programa de estudio a seguir tras la práctica del método, en el que se reúnen obras de distintos géneros compuestas por pianistas importantes en la producción del piano. El orden propuesto por Pedro Albéniz es el siguiente:

- 1º El método.
- 2º Los estudios fáciles de Bertini.
- 3º Los de Cramer.
- 4º Los de Clementi (*Gradus ad Parnassum*) y los de Kalbrenner.
- 5º Los de Moscheles y H. Herz.
- 6º Los característicos de Bertini; los de Smith, Kessler, Hummel, John Field, Czerny, Alkan, Prudent y Ravina.
- 7º Los de Thalberg y Liszt.
- 8º Las Fugas de J. S. Bach, Haendel, Albrechtsberger y Cherubini.
- 9º Las obras de Weber y Beethoven.
- 10º La partitura.

También recomienda que se toquen al piano los ejercicios compuestos para otros instrumentos, como flauta y violonchelo y especialmente los del célebre Paganini. En la edición de Antonio Romero y Marzo, Pedro Albéniz añade una nueva sección denominada *Complemento*, cuyo objetivo era reunir en pocas páginas los ejercicios más importantes del mecanismo y facilitar, aún más, el estudio del piano.⁵⁵

Este método fue un modelo a seguir por la literatura didáctica española a lo largo todo el siglo XIX, en la que destacan los métodos de José Miró,⁵⁶ de la Unión Artístico Musical,⁵⁷ de José Aranguren,⁵⁸ de Román Jimeno,⁵⁹ de Pedro Tintorer,⁶⁰ de

⁵⁵ ALBÉNIZ, Pedro: op. cit., p. 132. Ed de Antonio Romero y Marzo.

⁵⁶ *Método de piano* publicado por Martín Salazar en 1856, fue adoptado como texto para las clases del Conservatorio.

⁵⁷ *Método completo de piano de la Unión Artístico-Musical*, sólo hemos podido localizar la 4ª edición de Martín Salazar, depositada en la Biblioteca Nacional.

⁵⁸ *El Método completo de piano* compuesto por José Aranguren, fue publicado bajo el nombre de una Sociedad de distinguidos pianistas en 1857 por Antonio Romero, y reeditado por UME en una de sus varias ediciones (*La Zarzuela*, nº 60 año II, 23-III-1857). En 1864 fue adoptado por el Real Conservatorio de Madrid así como por la Escolanía de Monserrat (*Orfeo Español*, 1864).

⁵⁹ *Método práctico elemental de piano*, publicado por Romero y Marzo en la década de los 50.

⁶⁰ F. Bernareggi publica su *Curso completo de piano*. 20 Estudios de la velocidad para piano, Ob. 103 y *Método teórico-práctico* dividido en dos partes, Ob. 104. Además de estos métodos sus 25 *Estudios*, Op. 100; 12 *Grandes estudios*, Op. 101; 25 *Estudios de mecanismo y de estilo*, Op. 102 son obras fundamentales en la pedagogía del piano español.

Manuel de la Mata⁶¹ o el posterior de Eduardo Compta.⁶² Todos siguen un programa de ejercicios inspirado en el método de Albéniz en mayor o menor medida ya que siguen trabajando los mismos aspectos técnicos.

La labor pedagógica de Albéniz no sólo está presente en su producción didáctica: el Método y los Estudios,⁶³ sino que también el resto de sus obras desde las fantasías a los vales persiguen este objetivo, ya que, bien por su puesto en el Conservatorio o en el Palacio, siempre dedicó la mayor parte de su tiempo a la enseñanza y su producción refleja esa dedicación. Él mismo lo confirma cuando en la petición que hace a la reina Isabel II, el 13 de mayo de 1848 para que se graben 24 de sus obras por cuenta de la Casa Real, confirma su intención pedagógica: "*Maestro de piano de S.M. expone que desde que desempeña este cargo, no se ha limitado a la simple enseñanza, sino que para facilitar agradablemente las dificultades del arte ha compuesto más de setenta piezas de piano, a dos y a cuatro manos, con acompañamiento de orquesta y también a dos pianos*".⁶⁴

3. La obra pianística

El repertorio romántico español para piano se configura en la primera mitad del siglo XIX, con la obra de Pedro Albéniz y Santiago de Masarnau. Ambos pianistas ampliaron su formación en París y eso influyó directamente sobre su producción pianística, notablemente diferente a la de sus contemporáneos Nicolás Ledesma, Sobejano y Ayala o Eugenio Gó-

mez. En el caso de Albéniz fueron Herz y Kalbrenner los que más influyeron en su obra, tanto compositiva como pedagógicamente. Si a comienzos de siglo la sonata para teclado, junto con los rigodones, vales y reducciones de óperas son los géneros que más aparecen en el repertorio para forte-piano⁶⁵, éstos son sustituidos por las fantasías y las variaciones, obras ya elaboradas sobre motivos de óperas. Hay un cambio radical en el lenguaje idiomático que evoluciona rápidamente del piano-forte al piano, configurándose así la técnica pianística romántica.

Este desarrollo viene apoyado por una incipiente industria nacional y la adquisición de los mejores pianos del momento. A partir de los años 30 son los pianos franceses los más solicitados, los Erard y Pleyel. Pedro Albéniz seguramente tuvo a su disposición los pianos Erard y Pleyel, adquiridos por la reina, como demuestra su obra pianística. Al igual que sucede en otros géneros como el vocal o el sinfónico, el repertorio español está influido tanto por la música italiana como por la francesa. La sociedad española durante las Regencias era en muchos aspectos una "*sociedad contemporánea abierta como nunca a las ideas europeas*".⁶⁶

La influencia italiana se afianza en España desde la década ominosa y absolutista, como refleja la producción para piano-forte recogida en *La lira de Apolo*, consolidándose definitivamente en las regencias de M^a Cristina y Espartero. Como muestra de esta situación es interesante la opinión que Mesonero Romanos aporta en este tema. Afirmaba que la afición de la sociedad madrileña por la música italiana respondía a una forma de expansión de "*esta sociedad, cohibida y contrariada por el Gobierno en sus aspiraciones políticas, en su expansión y progreso intelectual*", que se había volcado a la vida social y en especial a la música; "*la filarmonía era un verdadero culto, una devoción entusiasta hacia el arte que de un Rossini, un Donizetti, un Bellini*", y gracias a esta afi-

⁶¹ A principios de los años 70 aparece el *Método completo de piano* de Manuel Mata, Secretario de la Escuela Nacional de Música. No pretende ser una obra novedosa ya que recoge de las obras didácticas españolas y europeas, todo lo que resulta más útil para su propósito. El método, publicado por Nicolás Toledo, fue aprobado por la comisión de profesores dirigida por Emilio Arrieta el 17 de enero de 1871.

⁶² El *Método de piano* de Eduardo Compta fue publicado el 15 de noviembre de 1873 por la Unión Musical Española, dedicado a Emilio Arrieta y reconocido por el Conservatorio.

⁶³ 12 *Estudios melódicos para piano a cuatro manos*, Op. 56. Compuestos expresamente para S.M. la reina D^a Isabel II, publicados por M. Salazar y localizados actualmente en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

⁶⁴ Albéniz, P. AGP, op. cit.

⁶⁵ Véanse los catálogos de Wirms o de Lodre, conservados en la Biblioteca Nacional.

⁶⁶ JANKE. P. *Mendizábal y la instauración de la monarquía constitucional en España*. Madrid, 1976.

ción, el público recibió una educación musical que "produjo una pléyade de excelentes artistas, más bien que aficionados, de ambos sexos, que formaron por entonces el encanto de nuestros salones".⁶⁷

Con la visita de Rossini a España, en 1831, se consolida el asentamiento de la influencia de la ópera italiana en España,⁶⁸ la cual se transfiere al repertorio pianístico a través de las fantasías y variaciones principalmente, que se hacen eco del repertorio italiano en boga en aquel momento.

La invasión de lo italiano se completa en el piano español con la invasión del gusto y costumbres francesas. El afrancesamiento de los salones, principal medio de difusión de la música en este momento, será tan importante como el italianismo de los teatros. Poco a poco se van introduciendo formas pianísticas centro-europeas, valsos, baladas, nocturnos, scherzos, redowas, rigodones y polonesas, dirigidas a los salones; más tarde en los años 40 los principales virtuosos Liszt, Thalberg o Herz realizan giras por España, obteniendo un gran éxito. Sin embargo, el repertorio propiamente español nunca se abandona sino que sigue vigente. Muestra de ello es la serie de *Música característica española* de Pedro Albéniz, la *Jota aragonesa*, el *Polo y Zapateado*, las *Boleras*, *Tiranías*, *Manchegas*. Op. 17, 3 *airs caractéristiques de danses nationales espagnoles* de Santiago Masarnau, o el zortzico *Iruñari* de Nicolás Ledesma. Posteriormente este género se desarrollará a lo largo del siglo hasta convertirse en el más importante y uno de los principales repertorios del nacionalismo musical español.

Pedro Albéniz fue por antonomasia un compositor para piano, aunque, por las obligaciones de sus cargos, también compuso música sacra vocal y orgánica. La mayor parte de su obra pianística fue

realizada entre 1830 a 1854, siendo los años 40 donde se concentra el grueso de su producción, relacionada directamente con su cargo como Maestro de piano de S. M. la Reina Isabel II y su hermana la Infanta D^a Luisa Fernanda. Los géneros representados en su obra son un fiel reflejo de la producción europea y marcarán claramente la producción de los siguientes compositores para piano. Albéniz cultiva principalmente la fantasía, la variación, el capricho, el vals, el rondino más acompañamiento de cuarteto o quinteto, el nocturno, y las danzas centro-europeas, como veremos a continuación.

3.1 Las Fantasías sobre motivos de óperas

La Fantasía se convierte en el romanticismo en uno de los géneros más cultivados por los pianistas. Ya no se trata de la pieza para teclado basada en la improvisación o en un material improvisado con un diseño formal definido, como sucedía en el barroco o en el clasicismo. Para los románticos, la fantasía ofrecía un amplio campo para experimentar libremente el uso del material temático y la escritura virtuosística, y además contenía todos los medios para una expansión de las formas. Como resultado, crece en tamaño y se transforma en una pieza instrumental de grandes dimensiones, llegando a convertirse en una obra de un gran virtuosismo basada en temas de óperas en su mayor parte, o temas compuestos por los compositores en menor número. La mayoría de los compositores virtuosos pianistas escribieron fantasías sobre temas de ópera. Thalberg jugó un papel importante en el desarrollo de esta forma,⁶⁹ pero fueron las fantasías de Liszt los ejemplos más representativos e

⁶⁷ MESONERO ROMANOS, R. *Memorias de un sesentón*. Madrid: Tebas, 1975 (p. 317).

⁶⁸ Carlos Gómez Amat confirma esta situación añadiendo que en los salones españoles tanto aristocráticos como burgueses se produjo una avalancha de música vocal italiana, lo que marca la diferencia con los salones centroeuropeos, donde se desarrollaría un repertorio de música sinfónica y de cámara, como claro precedente de los conciertos públicos. Gómez Amat, Carlos. "Apuntes sobre el sinfonismo español en el s. XIX", *El Romanticismo musical español*. Cuadernos de Música, Año 1, N^o 2, Ritmo, Madrid, 1982.

⁶⁹ Para Rattalino, las fantasías fueron su mejor arma, con ellas logró triunfar ante el público de todo el mundo. El secreto de sus fantasías residía en la disposición pianística, ya que situaba el tema en el registro central, más sonoro, sostenido por un bajo y ornamentado en el registro superior, en un lenguaje virtuosístico. Las fantasías más destacadas fueron las basadas sobre motivos de *La Dama del Lago* y el *Barbero de Sevilla* de Rossini; la *Sonambula*, *I Capuletti* y la *Norma* de Bellini; el *D. Juan* de Mozart o *D. Pascuale* de Donizetti, pero la más celebrada fue la basada en el *Moisés* de Rossini. Rattalino, P. *Historia del Piano. El instrumento, la música y los intérpretes* Barcelona: Labor, 1988.

importantes del género; Liszt compuso fantasías basadas en temas operísticos desde los 18 años, componiendo grandes series que escribió durante un periodo superior a 50 años⁷⁰.

Los antecedentes españoles de las fantasías se encuentran en la producción para piano que aparece a principios del s. XIX. Ésta estaba basada en su mayor parte en reducciones de óperas para piano. En estos años los autores más conocidos eran sin duda Rossini, Bellini y Donizetti junto a una pléyade de autores hoy poco conocidos como Portogallo, Paccini, Generali, Mayer, Morlacchi o Generali entre otros.⁷¹ Estas obras se limitaban a transcribir arias, cavatinas o partes instrumentales más conocidas de las óperas, y no existía en ellas un afán por crear una nueva obra, como sucederá más tarde en las fantasías. Sin embargo, pueden considerarse como el preámbulo a la producción posterior, ya que reflejan la importancia de la ópera italiana en el gusto musical, y un posible campo de producción.

Fue Pedro Albéniz el compositor español que situó al género en el lugar en que se encontraba en Europa, convirtiéndola en el primer género desde 1840. Las fantasías fueron compuestas después de que fuera nombrado Maestro de la Reina y de su hermana la Infanta M^a Luisa Fernanda en 1841. En su mayor parte se trata de fantasías basadas en temas de óperas siendo el autor más cultivado Verdi con siete fantasías,⁷² seguido por Bellini⁷³ y Donizetti.⁷⁴ Sorprendentemente no aparece ninguna fantasía basada en óperas de Rossini, y por el contrario Verdi es el compositor más representado. Sin duda esto se corresponde con las funciones operísticas ofrecidas en el Teatro del Circo, donde se representaban las primeras óperas de Verdi desde 1842 con gran aceptación.⁷⁵

⁷⁰ Liszt las llamaba indiferentemente *Grande Fantasie*, *Grande Paraphrase*, *Paraphrase de concert* y *Reminiscences*. Lógicamente estas fantasías dependían casi completamente de la familiaridad que sostenían con la ópera que parafraseaban. Por ejemplo la *Reminiscences de Mozart Don Giovanni* (1841) mantiene la impresión del carácter del mismo drama. Solían ser generalmente politemáticas, son la síntesis de dos momentos, el momento virtuoso-tímbrico y el momento lingüístico-formal.

⁷¹ Véanse los catálogos de Wirms y Lodre.

El tipo de fantasías de Pedro Albéniz suelen ser obras a cuatro manos en su mayor parte. En segundo lugar se encuentran las pequeñas fantasías sobre un solo tema. En general son obras inéditas y basadas en óperas de Bellini como la *Sonámbula*, sobre la que realiza una fantasía sobre una cavatina a cuatro manos; o *Norma*, sobre esta ópera realiza fantasías sobre la introducción, el aria final, el terzetto, el final o un dúo. También compone una fantasía sobre la *Violeta* de Carrafa al igual que su maestro Herz. En tercer lugar se encuentran las fantasías con acompañamiento de cuarteto o quinteto como la *Sonámbula*, *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini o la *Parisina del Este* y la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti; estas fantasías también se pueden volver a adaptar a otra disposición, tanto a cuatro manos como a dos manos. Por último, se encuentran las fantasías para dos manos como es el caso de la fantasía sobre *Ill Edo Garaitú*, sobre un motivo vasco, la fantasía sobre la *Lucia di Lammermoor* o la pequeña fantasía *Rosa-Luisa*. En estas obras Albéniz tiene mayor libertad para crear una obra más personal.

Sus fantasías tienen varias funciones: en primer lugar, sirven para difundir la ópera de moda, reelaborando los temas más conocidos al piano en una nueva obra. En segundo lugar, son un modelo para

⁷² *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de Nabucodonosor* Op. 35; *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de Nabucodonosor* Op. 36; *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de Attila* Op. 43; *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de Ernani* Op. 46 en Sol M; *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de Ernani* en Re M (inédita); *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de I Lombardi* Op. 47 y *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de Macbeth* Op. 57.

⁷³ *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de I Puritani* Op. 44; *Fantasia para piano con acompañamiento de cuarteto sobre motivos de I Capuletti e I Montecchi* Op. 59 (también realizó una versión para órgano expresivo o piano); *Fantasia para piano con acompañamiento de cuarteto sobre motivos de Il Pirata* Op. 52; *Fantasia para piano con acompañamiento de quinteto sobre motivos de la Sonámbula* y realizó pequeñas fantasías o arreglos a cuatro manos sobre *Norma*.

⁷⁴ *Fantasia para piano-forte sobre motivos de la Lucia di Lammermoor* Op. 34; *Fantasia para piano y flauta sobre motivos de la Lucrecia Borgia* (inédita) y *Fantasia para piano con acompañamiento de quinteto sobre motivos de la Parisina d'Este* Op. 55.

⁷⁵ En estos años una compañía extranjera, contratada por el banquero José Salamanca, representaba en el Teatro del Circo *Nabuco*, *Ernani*, *I Lombardi*, *Attila*, *I due Foscari*, *Attila*, *Giovanna d'Arco* y *Macbeth*. SUBIRA, José. *Historia y Anecdótico del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra.

ampliar y configurar el lenguaje idiomático del piano, por ejemplo: Albéniz retoma el lenguaje utilizado en las arias y lo adapta para sus nocturnos. En realidad, muchas de las obras románticas para piano están inspiradas en las óperas, el mismo pianismo de Chopin está profundamente influido por las óperas de Bellini. Además, las fantasías se convierten en un marco ideal para el lucimiento del pianista donde se introducen las mayores dificultades técnicas del momento, recursos técnicos inspirados en su mayor parte en las óperas, como pasajes en octava, trémolos constantes en la mano izquierda, saltos e intervalos con difíciles extensiones, la disposición pianística según el modelo de Thalberg. Además junto a la variación es el género que más licencias permite a la imaginación del compositor y responde a lo que el público de aquel momento quiere oír, asombrándolo con gran despliegue de *tour de force* y destreza técnica. Por último hay que destacar la función pedagógica, que adoptan sobre todo las fantasías de Albéniz, en un momento en el que se está configurando la nueva escuela de piano. Éstas son el mejor medio para ir integrando a través de los temas conocidos, las diferentes dificultades técnicas.

El propio Albéniz, en su método, da una serie de consejos para la composición de las fantasías a los jóvenes compositores: "*Respecto a las fantasías y aires variados sobre temas conocidos, no basta imitar en sus variaciones las maneras de cualquier compositor de fama; es tanto más indispensable en las obras de este género el ser original en las formas y en los accesorios, cuanto que en el fondo no nos pertenece. Con efecto, el compositor en este caso no puede llegar a apropiarse hasta cierto punto el tema que ha adoptado sino a fuerza de variedad en los recursos armónicos, de fecundidad y de originalidad en los golpes y desarrollos, en las combinaciones y los efectos del ritmo*".⁷⁶ Estas premisas son las que él mismo pone en práctica en sus obras.

Podemos distinguir dos tipos de procedimientos compositivos en las fantasías de Albéniz: las que simplemente son transcripciones directas de la ópera

para piano a cuatro manos y las que siguen un procedimiento de variación en el tratamiento de los temas, que suelen ser las fantasías para dos manos y las que van acompañadas por un cuarteto o quinteto, mucho más elaboradas. Así, las fantasías a cuatro manos son obras multiseccionales, generalmente con cinco secciones, las cuales son transcripciones directas de la ópera, sin reelaborar apenas el material temático. Albéniz dispone cada una de las secciones alternando formas y tonalidades diferentes así como movimientos lentos y rápidos para mantener el interés del oyente. Generalmente la segunda parte lleva todo el peso de la fantasía, siempre es más difícil y Albéniz era el encargado de tocarla, mientras la parte prima estaba destinada a la Reina. Esta primera parte canta los temas principales, generalmente doblados en octavas en las repeticiones, o bien realiza diseños para ornamentar todo lo que realiza la mano izquierda. En otras ocasiones ambas partes comparten el material temático, pero el acompañamiento siempre lo realiza la segunda, el cual está inspirado directamente en el material de la ópera, adaptándose perfectamente al piano.

Un claro ejemplo de este tipo es la fantasía sobre motivos del *Nabucodonosor* Op. 36 a cuatro manos, publicada por Carrafa y Lodre y después reeditada en 1872 por Antonio Romero. Su estructura es la siguiente:

1. Sección en Re M, maestoso, basada en la obra-tura.
2. Sección en Re m, allegro moderato, basada en el coro "Il maledetto non na fratelli" de la segunda escena de la segunda parte. Que reaparecerá en la introducción de la primera escena de la tercera parte, "E l'Assiria una regina".
3. Sección en Sol M, andante, basada en el aria que canta Abigaille, "Anch'io dischinso un giorno" en la escena primera de la segunda parte.
4. Sección en Mib M comienza con una introducción en Do M, allegro moderato, basada en el terzettino "Io vedeste" de la primera parte, que conduce al tema, *Tempo di marcia*, basado en el finale de la primera parte, cuando el coro, Abigaille, Zaccaria, Ismaele y Nabuco cantan "Viva Nabucco". Este tema

⁷⁶ ALBENIZ, Pedro. *Op. cit.*, p. XVI.

también está presente en la obertura. Albéniz lo reproduce tal cual, aprovechando al máximo todos los recursos del piano.

5. Sección en Re M, *Listeso tempo*, basada en la cavatina "come notte a sol fulgente" de la primera parte, con tempo marziale. La fantasía concluye con una coda final, que puede estar basada en el final del primer acto, pero que será típica en los finales apoteósicos de todas las fantasías.

Albéniz demuestra su maestría en la unificación de los distintos temas logrando una obra nueva, sin perder nunca el interés. Él pretende, aún haciendo una reducción exacta a cuatro manos, crear una obra completa y cerrada en sí misma con un sentido claro.

Las fantasías del segundo tipo también son multiseccionales. Albéniz elabora cada uno de los temas en cada sección, por medio de la variación, al igual que Herz o Thalberg. En estas obras introduce un mayor número de figuraciones virtuosísticas que en las fantasías a cuatro manos. Destacan dos obras: las fantasías basadas en la *Lucía de Lammermoor* y en *Ill Edo Garaitú*, ambas tienen una orientación diferente que las anteriores. La fantasía para piano sobre motivos de la *Lucía de Lammermoor* Op. 34, publicada en torno a 1842 por Carrafa y Lodre y después reeditada por Antonio Romero, se divide en tres secciones principales:

1. Introducción, basada en la Marcha Fúnebre tomada de la escena final del Acto II.

2. Un motivo de caza del comienzo del Acto I,

3. La famosa aria de Edgardo "Tu che a Dio spiegasti lali" de la conclusión de la ópera. La melodía de Edgardo es adornada con rápidos arpeggios en la mano izquierda.

En la tercera sección, el tema no es sino una simple reducción fiel de orquesta, que más tarde ornamentará. Su estructura es ternaria, ya que presenta el tema del aria dos veces unido por una sección con figuraciones cuya misión es el enlace entre la primera versión sencilla y la segunda ornamentada pianísticamente. Esta sección de enlace abrirá por último la coda final. La ornamentación del tema se realiza a base de figuraciones escalísticas en la mano izquierda que recorren la mitad del teclado,

desde el registro grave al medio, pasando por tres octavas; esta disposición unida a las octavas de la mano derecha y la utilización del pedal logra hacer sonar simultáneamente tres registros del piano, con un efecto de verdadero ilusionismo sonoro. Además de que incorpora a la fantasía un nuevo recurso, la variación tímbrica.

El objeto de esta fantasía es hacer recordar al oyente la ópera, cuidando ante todo la síntesis de los caracteres dramáticos más sobresalientes. Se trata de una obra bastante difícil, caracterizada por largos pasajes de trémolos en la mano izquierda, saltos difíciles, pasajes escalísticos rápidos, notas dobles y arpeggios repetidos a gran velocidad, arpeggios que cubren grandes extensiones en la mano izquierda a través de grandes intervalos. Hay una intención clara de lucimiento del pianista a través de estos pasajes virtuosistas.

La Fantasía brillante *Ill Edo Garaitú* Op. 42 sobre un motivo vasco antiguo,⁷⁷ se publicaba hacia 1844 por Lodre, dedicada a S.M. la Reina D^a Isabel II.⁷⁸ Pedro Albéniz siempre estuvo interesado en la música popular vasca, como refleja su transcripción de la colección de canciones vascas, *Euscaldun Anciña Ancinaco*, recogidas por Juan Ignacio de Izueta, publicadas en 1826. Se trata de una fantasía compuesta con mayor libertad, ya que está basada en un único tema, lo que posibilita una mayor creatividad en la composición. Albéniz opta por un esquema de tema y variaciones con un final extenso, precedido de una introducción; se trata, por tanto, de una estructura multiseccional con cinco secciones contrastantes: el tema y cuatro variaciones sobre él. Por consiguiente el tratamiento del tema es el mismo

⁷⁷ Esta obra está basada en un motivo vasco, *Ill edo garaitú* (morir o vencer), tomado de un zortzico muy antiguo que no aparece en ninguna de las colecciones de zortzicos y aires vascongados de la época. El motivo vasco está perfectamente adaptado al gusto de la época, siendo considerada por la crítica una de las mejores producciones del autor. *La Zarzuela*, 20-VII-1857.

⁷⁸ Esta fue una de las obras que se interpretaron en los salones de palacio, como dice la portada: "Esta pieza la ejecutó con admirable perfección en la Real Cámara á presencia de S.S. M.M. la Sta. D^a Concha Ymbert, de edad de 10 años y medio, discípula del Sr. Albéniz". Partitura conservada en el Fondo Orleans y en la Biblioteca Nacional.

que realiza en las variaciones, una vez presentado el tema lo adorna con diferentes acompañamientos caracterizados por su alto grado de virtuosismo. En esta obra es evidente la influencia de Herz, quien utiliza también este procedimiento para las fantasías. Éste es el caso de la *Gran Fantasía militar sobre la Hija del Regimiento* Op. 163 o la *Grande Fantaisie pour piano sur des motifs de l'opera L'Africana* de Meyerbeer.

Albéniz sentó las bases de un género que seguiría cultivándose a lo largo del siglo, aunque irá decayendo en la segunda mitad y será sustituido por el género español. Junto a las fantasías basadas en temas de óperas, aparecerán las fantasías basadas en las principales zarzuelas, temas populares, o temas propuestos por el compositor.⁷⁹ Después irán apareciendo otros tipos como: fantasías de concierto, fantasías-vals, fantasías-elegiacas, fantasía-mazurka que nos indican el grado de desarrollo que había adquirido el género en nuestro país. Si bien el fin pedagógico de las fantasías de Albéniz se conserva en las fantasías facilitadas de Manuel Martí publicadas dentro de la colección de piezas progresivas e instructivas, *Escuela recreativa de los pianistas*.

3.2 Las variaciones

La variación en esta época se relaciona directamente con la fantasía, también está basada en temas operísticos, ambas proporcionan al compositor el marco más sencillo para desarrollar todo un lenguaje grandilocuente y virtuosístico ya que ni la forma ni el contenido temático crean dificultad alguna, y la atención del oyente puede dirigirse al tratamiento del material musical ya reconocido. Albéniz compuso cinco variaciones, anteriores a las fantasías, por lo que éstas fueron influenciadas por sus procedimientos compositivos, como él mismo afirma al explicar cómo componer una fantasía. Estas son las obras:

⁷⁹ Como pueden ser la *Gran Fantasía Brillante* sobre motivos de aires populares españoles de Dámaso Zabalza Op. 7 y la *Fantasía muy fácil sobre el Barberillo de Lavapiés* de Manuel Fernández Grajal, quien no sólo yuxtapone los temas más conocidos de la zarzuela sino que los elabora construyendo su propia versión.

–*Variaciones brillantes para piano-forte* Op. 33, sobre el tema "Mira, Oh Norma, ai tuoi ginocchi" de Bellini.⁸⁰

–*Variaciones brillantes para forte-piano sobre el Himno de Riego*. Op. 28.⁸¹

–*Variaciones para piano sobre un tema de la ópera de Meyerbeer, Il Crociato in Egitto*.⁸²

–*Variaciones brillantes para piano sobre el Tu vedrai la sventurata de Il Pirata*.⁸³

–*Variaciones brillantes para piano con acompañamiento de cuarteto, sobre el Ultimo pensamiento de Bellini*, Op. 58.

Todas las variaciones siguen la misma estructura multiseccional. Comienzan por una introducción, después presentan el tema sobre el que realizan tres variaciones y el finale muy desarrollado. Generalmente no respeta el tema en las variaciones, sino que realiza improvisaciones sobre él, mientras que la progresión armónica apenas se modifica. Cada una de las secciones se contraponen en tempo y figuraciones. Hay un claro afán virtuosista en esta producción que enlaza con las fantasías a dos manos. Como afirma Masarnau, estas variaciones pertenecen al género herziano, lo cual es completamente cierto, y prueba de ello son sus *Variations Brillantes avec Introduction et Final alla militare sur la Cavatine favorite La Violette* de Carrafa, Op. 48 también estructurado en cinco secciones, en las que alternan tipos de variaciones, después utilizadas por Albéniz.

⁸⁰ Publicadas por Carrafa y Lodre y dedicadas a su hija D^a Ángela Albéniz. Santiago de Masarnau comenta la publicación de dos variaciones sobre un coro de la *Norma* y sobre el *Himno de Riego* por Pedro Albéniz. Dice que "son del género herziano pero con mucho conocimiento del instrumento, con novedad, y buscando el efecto de la sociedad. Así que las dos obras anunciadas nos parecen sumamente recomendables y dignas del mejor éxito". *El Artista*, 1837.

⁸¹ Publicadas por Lodre y dedicadas al Excmo Sr. D. Juan Álvarez y Mendizabal. Pertenecen a los años en los que Albéniz fue nombrado Guardia Nacional del Primer Batallón de la corte, segunda mitad de la década de los 20. En el Conservatorio fueron presentadas en un concierto por el Sr. Lahoz. *La Iberia Musical*, 10-IV-1842.

⁸² Inédita, destinada a la enseñanza de S. M. y S. A.

⁸³ Inédita, dedicada a la reina Isabel II.

3.3 El vals

El vals es la danza más representada en la obra de Pedro Albéniz. Esto corresponde con su situación contemporánea en Europa, siendo la forma de danza de salón más popular del s.XIX. No sólo ha sido la danza más popular y permanente de las formas de danza, sino que la influencia que ha ejercido en la historia de la música ha sido probablemente mayor que cualquier otra, exceptuando posiblemente el minuet.

En la obra de Albéniz destacan sobre el resto tres vals: *El Clásico*, *El Romántico* y *El Anfitrión Matritense*.⁸⁴ Los tres responden al tipo de vals de concierto típico de este periodo, naturalmente para dos manos. Albéniz los tituló para darles más importancia, individualidad y memorabilidad, según la costumbre vigente en la época. Además fueron junto a los *Huit Valses pour le piano-forte*, los únicos que llegó a publicar.⁸⁵ El resto de su producción permanece inédita, se trata de 15 vals, en su mayor parte a cuatro manos compuestos para la reina y su hermana, reunidos en uno de los álbumes de S.M.

Todos los vals tienen una estructura multisecional, que en el caso de los vals de concierto se puede extender a seis secciones, siendo siempre la última una recapitulación. En el resto de los vals la estructura más corriente es la ternaria A-B-A, a la que a veces añaden una coda. Cada una de las secciones modula a tonos cercanos. Generalmente adoptan una disposición tripartita extendiéndose en toda la extensión del teclado, pero dejando el registro medio vacío, ya que sitúan la melodía siempre en el registro agudo.

⁸⁴ Este vals fue publicado por y para el Periódico *Filarmónico-Poético* pintoresco de la Asociación Musical, *El Anfitrión Matritense*, por lo que fue compuesto en torno a 1843. Posteriormente fue readaptado para cuatro manos, pero esta versión no llegó a publicarse, se conserva manuscrita en un cuaderno de vals de la Reina, vals nº 17 dedicado a la Reina. Albéniz suele reaprovechar muchos vals de esta forma, como los vals números 13 a cuatro manos y 16 a dos manos dedicados a la infanta D^a M^a Luisa Fernanda; o los vals números 15 a cuatro manos y 18 a dos manos dedicados a S.M.

⁸⁵ Fueron publicados por Carrafa, en la segunda mitad de los años 30, ya que el autor, por aquel entonces, además de Maestro de piano del Conservatorio de Música de M^a Cristina era organista único de la Real Capilla de S.M.

Los vals de concierto pretenden ser virtuosistas, aunque no alcanzan el nivel de las fantasías, buscan explotar más la sonoridad del piano a través de las octavas, recorriendo así toda la extensión del piano, seis octavas en aquel entonces. En general, estos vals responden al prototipo romántico, con un fraseo regular, que suele repetir el tema ornamentándolo en octavas o por medio de apoyaturas. El tema suele estar formado por dos frases, siendo la segunda la repetición de la primera en la región de la dominante. El acompañamiento de la mano izquierda mantiene siempre el esquema del vals, sin participar en el canto melódico, con una armonía muy sencilla. No hay transformación temática, sino que utiliza la variación o el contraste con temas diferentes, que nunca llega a desarrollar. Se utiliza el pedal sólo para remarcar la cadencia y sobre todo los registros agudos, como recomienda en el método.

Al igual que en el resto de sus obras, hay una intención didáctica en cada uno de estos vals, que a modo de recreo le sirven para recorrer las diferentes dificultades técnicas, a través de una forma sencilla y estilizada, propia del salón.

3.4 Los géneros intimistas: el nocturno

Este género no está muy representado en su producción, ya que sólo aparece una romanza para dos pianos inédita⁸⁶, dos lieder para piano y dos nocturnos. Esta característica lo acerca aún más a su maestro Herz, y lo separa de la producción más intimista de Masarnau, más en la línea de Chopin. Estas obras suelen tener una estructura tripartita, A-B-A', con introducción y coda. Los nocturnos siguen el modelo establecido por John Field, caracterizado por una disposición a tres partes con una melodía expresiva en notas largas en el registro medio agudo, acompañada de una figuración fraccionada en dos registros que se unifican por medio del pedal, si bien las figuraciones utilizadas por Albéniz son diferentes.

⁸⁶ Obra muy sencilla. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.

Por ejemplo, en el nocturno *La isla de la cascada de Aranjuez* utiliza una figuración compartida entre las dos manos, indicada por el autor para pianos con pequeña extensión, donde el pedal tiene una gran importancia para unificar todo el acompañamiento y dar la base del canto, produciendo a la vez un efecto de ensueño propio de este género. Además, gracias a este tipo de figuración el registro medio no queda vacío, el canto se concentra en el registro medio, quizás por ese carácter cantábil y romántico, que no pretende asombrar con un piano sinfónico que abarca toda su extensión. El tema principal consiste en una progresión ascendente, en la que la nota superior de cada acorde ejecutada por la mano derecha es ornamentada con floreos realizados por la mano izquierda. Después cambia la figuración, las manos se cruzan llevando la izquierda el canto ayudado por la derecha, que, con la voz superior del acorde, realiza parte del canto al mismo tiempo que el acompañamiento en acordes. Ésta es la principal dificultad del movimiento, ya que la mano izquierda suele ser la más débil y ahora debe de sobreponerse sobre la derecha. Además, con este tipo de figuraciones y con lo que dice en la portada, Albéniz, no deja ni en esta pieza de continuar su labor pedagógica, tratando así varios aspectos técnicos reunidos en este tipo de figuración. La armonía en estas obras es más interesante que en el resto de su producción, si bien muchas veces el movimiento armónico es estático.

3.5 Los caprichos para piano

Pedro Albéniz dedicó una parte de su producción a cultivar el género español a través de varias obras: la serie titulada *Música característica española*, el Rondo Brillante a la tirana para piano sobre temas del *Tripili* y la *Cachucha*, Op. 25 y el capricho-vals *Los jardines de Aranjuez*.⁸⁸ La colección *Música característica española* está formada por los caprichos a cuatro

manos sobre motivos populares⁸⁹: *El chiste de Málaga* Op. 37, *La Gracia de Córdoba* Op. 38, *La barquilla gaditana* Op. 39, *La Sal de Sevilla* Op. 40 y *El polo nuevo* Op. 41. En estas obras, de claro sabor español, estiliza varios temas populares españoles utilizando todos los recursos propios de la música española de este momento, presentes en las tiranas, polos, fandangos, jotas y rondeñas. Son obras sencillas en las que el peso de la ejecución recae en la segunda parte, al igual que en las fantasías, de las que también adoptan distintos recursos estilísticos.

Si bien este género no es lo más representativo de su producción es un hecho significativo la existencia dentro del repertorio español de una línea dedicada a la música española en estos años, que después será cultivada en mayor medida durante la segunda parte del s. XIX, llegando a su máximo desarrollo con la obra de Albéniz y Granados.

El resto de su producción pianística está formada por obras de corte centro-europeo como mazurkas, polkas o rigodones y álbumes como las *Recreaciones útiles*,⁹⁰ inspiradas en la obra de Herz, donde recoge piezas facilitadas.

La música de cámara está representada en su producción, si bien se trata de obras donde el piano sigue siendo el protagonista y las agrupaciones de cuerda están a su servicio. Esta producción está formada por fantasías con acompañamiento de cuarteto o quinteto sobre motivos de óperas y rondinos con acompañamiento de cuarteto. Las fantasías siguen el modelo de las fantasías a dos manos, multiseccionales y elaboradas a partir de la variación al igual que los rondinos. Estas obras fueron compuestas para las *soirées* que se celebraban en los salones del Palacio Real en las que intervenían la Familia Real.

Pedro Albéniz impulsó con su actividad pedagó-

⁸⁸ Obra inédita realizada durante su estancia en Aranjuez, 20-X-1848 y dedicada a S. A. R. la Serma Sra. Duquesa de Montpensier. Actualmente conservada en el Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo de las Palmas de Gran Canaria.

⁸⁹ Publicados por Carrafa y reeditados por Antonio Romero. Fueron compuestos expresamente para S. M. la reina D^a Isabel 2^a y su hermana la Infanta M^a Luisa Fernanda, quienes las ejecutaron en los conciertos celebrados por la familia real.

⁹⁰ Según Albéniz, se trata de piezas escogidas de autores alemanes y españoles, que pueden destinarse con ventaja a los discípulos que hayan estudiado el 1^o y 2^o cuaderno del método de piano del Mtro de piano. Fueron publicadas por Lodre, Carrafa y Hermoso en torno a 1843?

gica y compositiva la creación de la nueva escuela pianística española, configurando con su producción las bases del piano romántico que se desarrollaría a lo largo del siglo y se convertiría en el repertorio musical más cultivado de la época.

4. Catálogo de la obra de Pedro Albéniz

La obra de Albéniz está depositada en el Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo,⁹¹ en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional, en el Archivo ERESBIL,⁹² en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid y en la Biblioteca del Palacio Real. Gran parte de la obra fue editada por Carrafa y Lodre, Martín Sala-

zar o Carrafa, Lodre y Hermoso, y reeditada por Antonio Romero; si bien aún se conservan un gran número de obras inéditas y los manuscritos de las obras ya editadas, los cuales se encuentran recogidas en los cuadernos personales de la reina Isabel II o de la Duquesa de Montpensier, D^a M^a Luisa Fernanda.

Abreviaturas

- A.E. Archivo ERESBIL de Rentería
- A.M.P. Archivo Musical de Palacio
- B.C.(F.O.) Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo de las Palmas de Gran Canaria.
- B.C.M. Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid.
- B.N. Biblioteca Nacional, Madrid.
- B.P.R. Biblioteca del Palacio Real
- S.G.A.E. Sociedad General de Autores

⁹¹ Este legado recoge todas las obras propiedad de la Infanta, por lo que junto al legado del Palacio Real, donde se recogen las obras de la Reina, son los dos fondos más importantes, con mayor número de manuscritos.

⁹² Donde se recogen todas las obras datadas en la etapa compositiva anterior desarrollada en San Sebastián.



Catálogo

1. Música para piano

1. Polaca Brillante para piano-forte sobre un tema de Tancredi del Mtro. Rossini

Lodre. 14 págs. Fuente: A. E.
Dedicatoria: A la Sta. D. Irene de Burgos.
Manuscrito, 7 págs. Fuente: A.E.

2. Huit Valses pour le piano-forte.

Ca. 1828. 12 págs. Fuente: B.C.M. (1/16597). Dedicatoria: 1. á Mlle. Gibbings; 2. á Mlle. Navarro; 3. á Mlle. Arritzaga; 4. á Mlle. Echagüe; 5. á Mlle. Olazaval; 6. á Mlle. Larrea; 7. á Mme. Merlin; 8. á Mlle. Schiachetin.

3. Variaciones sobre un Andante de Haydn.

Manuscrito. 4 págs. Fuente: A. E.

4. Marcha triunfal. Himno y Contradanza.

1833. 9 págs. Fuente: B.N. (F. R. Mª Cristina F). Dedicatoria: A los Reyes.
Himno y contradanzas de la comparsa alegórica al restablecimiento del Rey N. S. y Administración Benéfica de S.M. la Reina.

5. Contradanzas. 1. La Tortolilla; 2. La paloma mensajera.

Manuscrito. 3 págs. Fuente: B.N.(Mp 9/1292).

6. Método Completo de piano.

Carrafa, Salazar y Romero. Madrid 18-V-1840. Fuente: B.C.M (1/210-211, 1/424 y 1/40).

7. Marcha e himno para la Jura de la Princesa.

Fuente: BN. M 1565.

8. Recreaciones útiles.

Carrafa, Lodre y Hermoso. P. (10067) A., Ca. 1842. 4 págs. Fuente: B.C.(F.O)
Consta de: 1. Pastoral, 2. Rondino, 3. Tema y variaciones, 4. Vals a cuatro manos, 5. Galop, 6 Marcha a 6 manos, 7 La Melancolía, 8. Rondo-Vals.

9. La Krakoviana.

Baile polaco arreglado para piano-forte.
Manuscrito. 2 págs. Fuente: B.C. (F.O)
Dedicatoria: A S.M. y A.

10. Rondo Brillante a la tirana para piano sobre temas del Tripili y la Cachucha, Op. 25.

Manuscrito. 18 págs. Fuente: B.N (F. R. Mª Cristina) Dedicatoria: A S.M. la Reina S. Dª Mª Cristina de Borbón.

11. Variaciones brillantes para forte-piano sobre el "himno de Riego" Op. 28.

Lodre, ca. 1825. 20 págs. Fuente: B.N. (F. R. Mª Cristina). Dedicatoria: Excmo Sr. D. Juan Álvarez y Mendizábal.

12. Variaciones para piano sobre un tema de la ópera de Meyerbeer, "Il Crociato in Egitto".

Manuscrito. 13 págs. Fuente: B.C. (F.O).

13. Il Pirata. Variaciones brillantes para piano sobre el "Tu vedrai la sventurata".

Manuscrito. 12 págs. Fuente: B.C. (F.O).
Dedicatoria: A S. M
Maestro de piano de S.M y S.A.R.

14. El clásico.

Gran vals para piano-forte.
Carrafa. 5 págs. Dedicatoria:
A la Sta. Dª. Carmen Valverde.

15. El romántico.

Gran vals para piano-forte.
Carrafa. 5 págs. Dedicatoria: A la Sta Dª. Concepción Rabé.

16. Variaciones Brillantes para piano forte. Op. 33, sobre el tema "Mira, Oh Norma, ai tuoi ginocchi" de Bellini.

Carrafa y Lodre, ca. 1842. 11 págs. Fuente: B.C.M.(s/1316) y B.C.(Fondo Orleans).
Dedicatoria: A la Sta. Dª Ángela Albeniz, su querida hija y discípula.
Manuscrito, 6 págs. Fuente: A. E.

17. Rondino para piano

Manuscrito, Cestona, julio 1842. Fuente B.P.R. (Mús Ms. 1216).

18. Lucia di Lammermoor. Fantasía para pianoforte, Op.34

Antonio Romero, 1635, ca. 1842.
12 págs. Fuente: B.N (Mp-111292).
Dedicatoria: A la Sta Dª Casimira Echagüe.
Manuscrito, 9 págs. Fuente: A. E. Maestro de piano de S.M. y A.

19. Aria de la ópera "Lucia di Lammermoor".

Arreglada para piano a cuatro manos.
Manuscrito, 8 págs. Fuente: B. C(F. O.)
Dedicatoria: A. S. M. y S. A.

20. "In mia man al fin te sei". Dúo en la ópera Norma del Mtro. Bellini.

Manuscrito, 12 págs. Fuente: B. C (F. O.) Dedicatoria: A. S. M. y A.

21. Introducción de la ópera Norma para piano a cuatro manos.

Manuscrito, 8 págs. Fuente: B.C. (F. O)
Dedicatoria: Para S.M. y A.

22. "Qual con tradisti". Aria final en la ópera Norma del Mtro. Bellini. Manuscrito, 4 págs. Fuente: B. C. (F. O.) Dedicatoria: A. S. M. y S. A.
23. "Deh non voler li vittime". Final de la ópera Norma del Mtro. Bellini. Arreglado para piano a cuatro manos. Manuscrito, 5 págs. Dedicatoria: Para S. M. y A.
24. "Norma di tuoi rimproveri". Terzetto de la ópera Norma del Mtro Bellini. Manuscrito, 6 págs. Fuente: B.C. (F. O.) Dedicatoria: A.S.M. y S.A.
25. Fantasía para piano a cuatro manos sobre motivos del "Nabucodonosor", Op. 35. Lodre, 35, ca. 1843. 17 págs. Publicada en la Colección "Instrucción y Recreo". Colección de piezas para piano escritas expresamente para S. M. y A. R. por Pedro Albéniz. Fuente: B.N (F.G y (Mp 13/1292) y B.C (F.O). Dedicatoria: Compuesta expresamente para S.M. la reina D^a Isabel II y la Serma. Sra. infanta M^a Luisa Fernanda. Manuscrito, 24 págs. Fuente: B.C.F.O. Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo de los días de S.M. la Reyna Madre.
26. Fantasía para piano a cuatro manos. Sobre motivos de Nabucodonosor, Op 36. Lodre, 36 y Antonio Romero, 1637. 18 págs. Fuente: B.C.M (1/2764) y B.C (F.O) Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a. Isabel II y la Serma Sra. Infanta D^a. M^a Luisa Fernanda. Pedro Albéniz, maestro de piano de S. Alteza la Reyna. Esta obra ha sido ejecutada en los conciertos de familia por S. AL. la Reyna Ntra. Sra.
27. La Rosa-Luisa. Pequeña Fantasía para piano. Manuscrito, 1843. 6 págs. Fuente: B.C (F.O). Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo de la declaración de la Mayoria.
28. El anfión matritense. Vals para piano forte, N^o 4 a cuatro manos. El anfión matritense. 4, ca. 1843. 5 págs. Fuente: B.C.M (1/2901) Dedicatoria: Compuesto expresamente para S.M. y A.
29. Vals N^o 7 para piano Manuscrito, 2 págs. Fuente: B.C (F.O). Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
30. Vals N^o 11 para piano. Manuscrito, 2 págs. Fuente: B.C. (F.O). Recogida por el autor en un libro de S. A. R..
31. Vals N^o 12 para piano. Manuscrito, 2 págs. Fuente: B.C. (F.O). Recogida por el autor en un libro de S. A. R..
32. Vals N^o 13 a 4 manos. Manuscrito. 10 págs. Fuente: B.C (F.O).Dedicatoria: A S. A. R. La Serma Sra. Infanta Luisa Fernanda. Recogida por el autor en un libro de S. A. R..
33. Capricho Vals N^o 14 a 4 manos para piano. Manuscrito. 6 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: A S.A.R. la Serenísima Señora Infanta D^a M^a Luisa Fernanda. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
34. Vals N^o 16 para piano. Manuscrito. 7 págs. Fuente: B.C. F.O. Dedicatoria: A S.A.R. La Serma. Sra. Infanta D^a Maria Luisa Fernanda. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
35. Vals N^o 17 para piano. Manuscrito. 6 págs. Fuente: B.C. (F.O) Dedicatoria: Para S. A. R. la Serma. Sra. Infanta D^a Maria Luisa Fernanda. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
36. Vals N^o 18 para piano Manuscrito. 4 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: Para S. M. Recogida por el autor en un libro de S. A. R..
37. Vals N^o 19 para piano-forte. Manuscrito. 1843. 6 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: Compuesto expresamente y dedicado a S. A. R. la Serma. Sra. Infanta D^a M^a Luisa Fernanda con motivo del cumpleaños de la Señora en el año 1843. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
38. Vals N^o 20 para piano-forte. Manuscrito. 1845. 7 págs. Fuente: B.C (F.O) Dedicatoria: Compuesto expresamente con motivo del cumpleaños de la Señora en el año 1845. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
39. Vals a 4 manos. N^o 15. Manuscrito. 6 págs. Fuente: B.C.(F.O.). Dedicatoria: A S.M. Recogida por el autor en un libro de S. A. R.
40. Bonheur de mère. Capricho para piano N^o 23. Manuscrito. 1844. 4 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: Compuesto expresamente para S. A. R. la Serma. Sra. Infanta D^a Luisa Fernanda con motivo del cumpleaños de la Sra. año 1844.
41. Cavatina de la Sonnambula. Arreglada expresamente para piano a 4 manos. Manuscrito, 10 págs. Fuente: B.C. (F. O). Dedicatoria: Para S.M. y A.
42. El Chiste de Málaga. Capricho para piano a 4 manos, Op. 37. Música característica española. Carrafa, 37, 1845. 9 págs. Fuente: B.N. y B.C. F. Gue F. y F.O. Dedicatoria: Compuesto expresamente para S. M. la Reyna D^a Isabel II y la Serma S^a Infanta D^a M^a Luisa Fernanda. Manuscrito, 1845. 14 págs. Fuente: B.C.(F.O). Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo de los días de la Señora en el año 1845.
43. La Gracia de Córdoba, Op. 38. Capricho para piano a 4 manos. Música característica española. Antonio Romero, 1645. 9 págs. Fuente: B.N.(Mp 1/1292). Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a Isabel II y la Serma D^a Infanta D^a M^a Luisa Fernanda. Manuscrito, 1846. 10 págs. Fuente: B.C.(F.O). Dedicatoria: A S.A.R. la Serma Sra Infanta D^a M^a Luisa Fernanda con el plausible motivo del cumpleaños de la Sra., en 1846.
44. La Barquilla Gaditana, Op. 39. Capricho para piano a 4 manos. Música característica española. Antonio Romero, 1647. 19 págs. Manuscrito. 24 págs. Fuente: B.N. y B.C. Mp 8/1292 F. y Fondo Orleans. Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a Isabel II.
45. La Sal de Sevilla. Op. 40. Capricho para piano a 4 manos. Música característica española. Lodre y Carrafa, 40. 14 págs. Fuente: B.C. (F.O) Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a Isabel 2^a.

Manuscrito. 1846. 18 págs. Fuente: B.C. (F.O).

Dedicatoria: A la Serenísima Señora Infanta D^a María Luisa Fernanda con el plausible motivo del cumpleaños de S.A.R. en el año 1846. Maestro de piano de S.M. y S. A. R.

46. El Polo Nuevo, Op.41. Capricho para piano a cuatro manos. Música característica Española.

Lodre y Carrafa, 41 y Antonio Romero, 1578 Fuente: SGAE (UME A-12) y B.C. (F. O.). Dedicatoria: Compuesta expresamente para S.M. la Reyna D^a Isabel II
Manuscrito, 10-X-1844. 13 págs. Fuente: B.P.R. Dedicatoria: Al regio enlace de S.S. M.M.

47. Ill Edo Garaitú. Fantasía brillante para piano sobre un motivo vasco antiguo, Op.42.

Litografía Nueva Cab. Gracia 22. 15 págs. Fuente: B.N. (Mp 7/1292) y B.C. (F.O). Dedicatoria: A S.M. la Reina D^a Isabel II.

48. Fantasía para piano a cuatro manos sobre motivos de la Opera "Attila", Op. 43.

Carrafa, 43. 16 págs. Fuente: B.N. Mp-15/1292. Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a Isabel 2^a.
Colección "Instrucción y recreo: Colección de piezas de piano escritas expresamente para S.M. y A.R. por D. Pedro Albéniz"

49. Fantasía para piano a cuatro manos. sobre motivos de la ópera "I Puritani", Op.44.

A. Romero, 1641. 23 págs. Fuente: B.C.M. 1/2763. Dedicatoria: Compuesto expresamente para S.M. la Reyna D^a Isabel 2^a.
Manuscrito, 1846. 24 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo del cumpleaños de S.M. la Reyna Madre.

50. Fantasía para piano a cuatro manos sobre motivos de la ópera Ernani, Op.46 en Sol M.

A. Romero, 1642. 18 págs. Fuente: B.C.M. 1/2762. Dedicatoria: Compuesta expresamente para S.M. la Reyna D^a Isabel 2^a.
Manuscrito, 1846, 13 págs. Fuente B.C. (F.O.). Dedicatoria: Con el plausible motivo de los días de S.M. la Reyna Madre en el año 1846.

51. Fantasía para piano a cuatro manos sobre motivos de la ópera Ernani. Fantasía para piano a cuatro manos, en Re M.

Manuscrito, 1846. 18 págs. Fuente: B.C.(F.O). Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo de los días de S.M. la Reyna Madre .

52. Fantasía para piano a cuatro manos sobre motivos de la ópera Ernani.

Manuscrito, 1846. 22 págs. Fuente: B.C.F.O. Dedicatoria: A S. M. la Reyna Madre.

53. Fantasía para piano a cuatro manos sobre motivos de la ópera "I Lombardi", Op. 47.

Carrafa, 47, 7 págs. Fuente: B.N. (Mp 14/1292). Dedicatoria: Compuesta expresamente para S.M. la Reyna D^a Isabel II. Obra ejecutada por la familia real.
Manuscrito, 1846. 16 págs. Fuente: B.C (F.O) Dedicatoria: A S. A. R. la Serma Sra Infanta D^a M^a Luisa Fernanda con el plausible motivo del cumpleaños de S.M. la Reyna Madre en el 1846.

54. Polo expresivo

Manuscrito 19-XI-1846, 5 págs. Fuente: B.P.R.

55. Roberto il Diavolo. Fantasía para piano a 4 manos

Manuscrito 55 págs. Fuente: B.P.R.(Mús 941)

56. Marino Faliero. Fantasía para órgano expresivo y piano.

Manuscrito 10-X-1846, 27 págs. B.P.R (8034)

57. Fantasía para órgano expresivo y piano sobre motivos de Capuletti i Montecchi

Manuscrito, 10-X-1846, 23 págs. B.P.R.(8034). Existe también una versión para cuatro manos.

58. Gran Galop de la Pandereta, arreglado para piano.

Fuente: B.P.R. (Mús 1215). Dedicatoria: A S.M. y A.

59. El Jaleo de Jerez: Capricho a 8 manos para órgano expresivo y piano

Manuscrito, Fuente: B.P.R.(Mús Ms. 945)

60. Ana Bolena. Pieza característica para piano.

Manuscrito, Fuente B.P.R. (Mús Ms. 745 en carp 136)

61. Lied para piano. Op. 53.

Carrafa, Lodre y Salazar, 4 págs. Fuente: B.C. (F. O). Dedicatoria: A. S.M. El Rey, nuestro señor.

62. El pensamiento fijo. Lied para piano nº 2, Op. 54.

Carrafa, Lodre y Salazar, 7 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: A. S. El Rey, nuestro señor. Manuscrito S. Ildefonso, 11-X-1849. Fuente: B.P.R. (Mus 1123)

63. 12 Estudios melódicos para piano a cuatro manos, Op.56.

M. Salazar, 56. 72 págs. Fuente: B.C.M. 1/5580. Dedicatoria: Compuestos expresamente para S.M. la Reina D^a Isabel 2^a.
Manuscrito en B.P.R. (Mús Ms. 1276)

64. Fantasía sobre motivos de Macbeth de Verdi para piano a 4 manos, Op. 57.

M. Salazar, P.A. 57.1847. 18 págs. Fuente: B.C.M (Roda- C^a 27/1138) y B.C (F.O.) Dedicatoria: A S.M. la Reina D^a Isabel II.

65. Los Jardines de Aranjuez.

Capricho-vals para piano a 4 manos. Manuscrito, Aranjuez, 20-X-1848. 18 págs. Fuente: B.C. (F.O).Dedicatoria: A S. A. R. la Serma Sra. Duquesa de Montpensier.

66. Flores Melódicas para piano a cuatro manos. Op. 60

Carrafa, 30 págs. Fuente: B.C.(F.O). Dedicatoria: A S.S. M.M. con el plausible motivo del natalicio S. A. R. la Serma Sra. Princesa de Asturias y la salvación de la preciosa existencia de S.M. La Reina D^a Isabel II. Consta de: 1. Rosa, 2. Jazmin, 3. Adelfa, 4. Artemisa, 5. Azucena y 6. Siempre viva.

67. Mi delicia, Op. 61 Notturmo para piano a 4 manos.

Carraf, 14 págs. Fuente: B.C. F.O. Dedicatoria: A S.M. la Reina D^a Isabel II.

68. La Isla de la Cascada de Aranjuez, Op. 66 . Nocturno para piano precedido de una introducción.

Carrafa, 10 págs. Fuente: B.C (F.O).
Dedicatoria: A S.M. la Reyna Dª Isabel II (Q. D. G.).

69. Mazurka, N° 6.

Manuscrito, 6 págs. Fuente: B.C.(F.O).
Recogida por el autor en un libro de S. A. R.

70. La Poste. Quadrille pour le piano, arrange a 4 mains.

Manuscrito, 17 págs. Fuente: B.C.(F.O).
Consta de: 1. Pantalón; 2. L'eté; 3. Poule;
4. Pastourelle; 5. Finale.

71. Rondino para piano solo.

Manuscrito, 5 págs. Fuente: B.C(F.O)
Dedicatoria: A la Serma Sra. Infanta Dª María Luisa Fernanda con el plausible motivo de los días de S.A.R.

72. Rondino para piano solo.

Manuscrito, 4 págs. Fuente: B.C(F. O)
Dedicatoria: Compuesto expresamente con el plausible motivo de los días de S.M.

2. Música de cámara

2.1. Obras para dos instrumentos.

73. Rondos a dos pianos para piano.

Manuscrito 11 págs.
Fuente: B.C (F. O) y B.C.M (4/165 F).
Dedicatoria: a S. M. y S. A. R. con el plausible motivo de los días de la Serma Sra. Infanta Dª M. L. Fernanda.

74. Vals N° 9 para dos pianos

Manuscrito. 1 pág. Fuente: B.C. (F.O).
Recogida por el autor en un libro de S. A. R..

75. Romance pour dos pianos

Manuscrito. 1 págs. Fuente: B.C. (F.O).
Recogida por el autor en un libro de S. A. R..

76. 1ª Tanda de Rigodones sobre motivos de la ópera "La Reyna de Chipre", arreglado para 2 pianos.

Manuscrito. 5 págs. Fuente: B.C (F.O).
Dedicatoria: Para el uso de S. M. y S. A.
Consta de: 1. Pantalón; 2. L'Eté; 3. La Poste;
4. La Pastourelle; 5. Finale.

77. La tarantela. Capricho para dos arpas y piano ad libitum.

Manuscrito. Fuente B.P.R. (Mús Ms. 1216 (bis). Dedicatoria: compuesto expresamente para la Reyna Dª Isabel II.

78. Parisina d'Este. Fantasía para piano y flauta.

Manuscrito, 1846, 13 págs
Fuente: B.C.F.O. Dedicatoria: A S. A. R. con el plausible motivo de los días de la Señora en el año 1846.

79. Lucrecia Borgia. Fantasía para piano y flauta.

Manuscrito, 1846. 15 págs. Fuente: B.C (F.O). Dedicatoria: Con el plausible motivo del cumpleaños de la Señora en el de 1846.

80. La Esperanza. Valse para arpa y piano.

Manuscrito, 1848, 5 págs. Fuente: B.C (F.O).
Dedicatoria: A S.M. la Reyna Ntra. Sra.

81. La Constancia. Vals para arpa y piano.

Manuscrito 1848, 9 págs. Fuente: B.C (F. O).
Dedicatoria: A S. M. la Reyna Ntra Sra

82. Ricordanza de I Puritani para 2 arpas

Manuscrito. Fuente B.P.R. (Mús Ms 1431).

2.2 Obras para tres instrumentos

83. Vals para dos pianos. N° 10.

Manuscrito, Fuente: B.C (F.O).
Recogida por el autor en un libro de S. A. R.

84. Nocturno para dos arpas y piano (facilitado).

Unión artístico-musical (B. Sta. Cruz), 1850.
6 págs. Fuente: B.N. F. Gue F. Dedicatoria: A S.M. la Reyna Ntra Sra.
Pedro Albéniz, Mtro. de piano de S.M. la Reyna

2.2 Obras para cinco instrumentos

85. Lucia di Lammermoor

Fantasía para piano con acompañamiento de cuarteto.
Manuscrito. 4 págs. Fuente: B.C. F.O.
Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo de su fausto día.

86. Il Pirata. Fantasía para piano con acompañamiento de cuarteto, Op. 52.

Carrafa y Lodre, 26 págs. Fuente: B.C. (F. O.).
Dedicatoria: A S.M. La Reyna Dª Isabel II.

87. I Capuletti ed I Montecchi.

Fantasía para piano con acompañamiento de dos violines, viola y violonchelo, Op. 59.

Lodre, Carrafa y Salazar, 26 págs.
Fuente: B.C. (F. O.). Dedicatoria: A S.M. La Reyna Dª Isabel II.
Manuscrito, 8 págs. Fuente: B. C. (F. O.)

88. Rondino con acompañamiento de cuarteto de cuerda, Op. 62.

Carrafa, 62. Fuente: B.C.M. (Ronda-Cª 21-883) y B.C.(F.O). Dedicatoria: A. S.M. la Reyna Dª Isabel II.
Manuscrito, 4 págs. Fuente: B.C. (F.O).

89. Rondino con acompañamiento de cuarteto de cuerda, Op. 63.

Carrafa, 8 págs. Fuente: B.C.(F.O).
Dedicatoria: A. S.M. la Reyna Dª Isabel II.
Manuscrito, 6 págs. Fuente: B.C. (F.O.)
Dedicatoria: A La Serma Sra. Infanta Dª Mª Luisa Fernanda. Titulado Rondino alla polacca.

90. Rondino con acompañamiento de cuarteto de cuerda, Op. 64.

Carrafa, 12 págs. Fuente: B.C.(F.O.).
Dedicatoria: A. S.M. la Reyna Dª Isabel II.

91. Rondino-Capricho para piano con acompañamiento de cuarteto sobre motivos de la Violeta, Op. 65.

Carrafa, 11 págs. Fuente: B.C.M (Ronda-Cª 21-884) y B.C.(F.O). Dedicatoria: A. S.M. La Reyna Dª Isabel II.

92. Fantasía sobre motivos de la Opera "Lucia" para piano con acompañamiento de Cuarteto.

Manuscrito, 1844. 18 págs. Fuente: B.C. (F.O.) Dedicatoria: S. A. R. la Serma. Sra. Infanta Dª María Luisa Fernanda.

93. Solo para S.M.

Manuscrito, 4 págs. Fuente B.P.R (Mús 1182)

2.3 Obras para seis instrumentos

94. Parisina d'Este. Fantasía para piano con acompañamiento de quinteto, Op. 55.
Carrafa y Lodre, 1845. 29 págs.
Fuente: A. E. Dedicatoria: A S.M. La Reyna D^a Isabel II. Mtro. de la Reyna
Manuscrito, 1845. 11 págs. Fuente: B.C. (F.O) y AMP. Leg. 1611 Cat. 1418.
Dedicatoria: A S.M. con el plausible motivo de su cumpleaños en 1845.

95. Fantasía para piano con acompañamiento de quinteto sobre motivos de la Sonámbula.
Manuscrito. 1845. 13 págs. Fuente: B.C.(F.O). Dedicatoria: A S.A.R. con el plausible motivo de sus días en el año 1845.

2.4. Obras para ocho instrumentos.

96. Mazurka de Gloria.
Arreglada expresamente para S.M. la Reyna, para piano a 8 manos.
Manuscrito. 16 págs. Fuente: B.C.(F.O). Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a Isabel II.

3. Música Sinfónica

97. Obertura sobre aires españoles para orquesta.
Manuscrito. 1832. Fuente: B.C.M. 1/8275.

98. Himno a grande orquesta militar y de concierto:
Fuente: B.P.R.(mus 1458). Dedicatoria: A los Reyes.

4. Canción

99. Iztueta, Juan Ignacio/ Albéniz, P. Euscaldun Anciña Ancinaco Versoaquin.
Colección de canciones vascongadas. Transcripción de Pedro Albéniz Ignacio Ramón Barojaren, 1826. 35 págs. Fuente: A. E.

100. Marcha Triunfal.
Ackermann & Co. (London). 1838, 3 págs Fuente: A. E.

101. Zorzico.
Lodre, 6 págs.
Fuente: A. E.
Dedicatoria: Al célebre español Azara. Poesía del Sr. Echegarai.

102. Canción vascongada conocida con el nombre de "Laú, laú..."
Manuscrito, 1 pág. Fuente: A. E.

103. Canción vascongada, conocida con el nombre de "Yzú Dámacho Donostíyaco"
Manuscrito, Fuente: A. E.

5. Música religiosa

5.1. Obras para voces e instrumentos.

104. Lamentación 1^a del 2^o día.
Manuscrito, partitura y partes sueltas: 2 tiples y bajo (org)
Fuente: A. E. 2^o Organista de S. Vicente.

105. Lamentación a 3 del jueves Cristus fastus y Miserere a cuatro.
Manuscrito, 1815. Fuente: A. E.
2^o Organista de S. Vicente
Salve para tres tenores, con acompañamiento de piano.
Manuscrito, 7 págs. Fuente: A.E.

106 Tres Lamentaciones a 3 para el Miércoles Santo
Manuscrito, 1815. Fuente: A. E.

107. Ave mari stella.
Manuscrito, 2 págs. Fuente: A. E.

108. Villancico de Ntro S. J. con acompañamiento de piano.
Villancico de navidad.
Manuscrito, 1841. 8 págs. Fuente: B.C. (F.O). Dedicatoria: A S.M. la Reyna D^a Isabel II.

109. Villancico a Ntro S. J.
Manuscrito. 1842. 9 págs. Fuente: B.C. (F.O)
Dedicatoria: Compuesto expresamente para el nacimiento de S.M.

110. Villancico Real.
Manuscrito. 1844. 20 págs. Fuente: B.C. (F.O) Dedicatoria: Compuesto expresamente para S. M. y A. R.

111. Villancico Real. Al Nacimiento de N. S. Jesucristo.
Manuscrito. 1845. 14 págs. Fuente: B.C. (F.O)

112. Villancico Real.
Manuscrito, ca.1851. 8 págs. Fuente: B.C.(F.O) Dedicatoria: Compuesto y dedicado respetuosamente a S. A. R. la Serma. Sra. Infanta D^a Luisa Fernanda de Borbón, Duquesa de Montpensier.

5.2. Obras para órgano.

113. Ofertorio n^o 6
Editado, 7 págs. Fuente: A. E.
Organista primero de la Real Capilla.

114. Cantiga 14^a del Rey D. Alfonso el Sabio/parafraseada con coros y orquesta por el Mtro Eslava y reducida a solo órgano por P. Albéniz
Manuscrito, 7 hojas 12 x 10. Fuente: B.P.R. (Mús Ms. 1488)

5.3. Obras para piano.

115. Plegaria a la Reyna de los Angeles María Santísima.
Manuscrito, 1844. 3 págs. Fuente: A. E.
Dedicatoria: Compuesta expresamente con el plausible motivo del cumpleaños de S.M. en el año 1844.