

S E B A S T I Á N A L B E R O
RECERCATAS FUGAS Y SONATAS



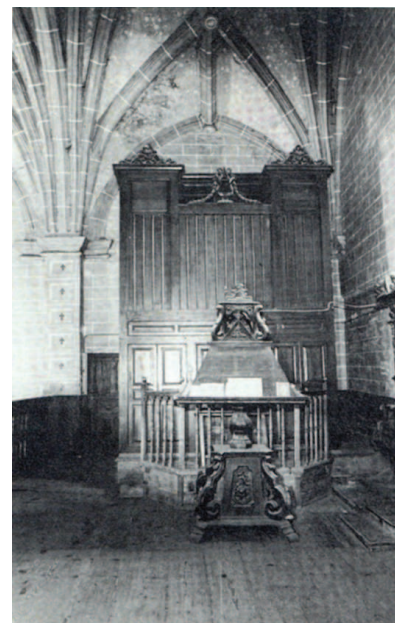
MARÍA TERESA CHENLO
Clavecínista

SEBASTIÁN ALBERO. SUS ORÍGENES Y EL VALLE DEL RONCAL

Sebastián Ramón Albero y Añanos nació el 10-VI-1722 en Roncal, Navarra, hijo de Juan Antonio Albero y Francisca Añanos. El 14 de junio de ese mismo año fue bautizado por el Presbítero D. Estevan de Arregui y fue su padrino D. Bartolomé Gayarre.

Así consta en la partida de bautismo firmada por el “*Abbad del Roncal y Navarzato D. Pedro Herrera*”. Este documento se encuentra en el Archivo Parroquial de San Esteban de Roncal en el libro segundo de Bautizados (1647-1775), fol.122r ¹. En la mencionada partida de bautismo el apellido aparece como Alvero, lo mismo que en la portada del manuscrito de “*Obras para clavicordio o pianoforte*”, aunque luego en las hojas de la dedicatoria al Rey Fernando VI firma “Sebastián de Albero”.

El maravilloso valle de Roncal, con una naturaleza rica y pujante atravesada por el río Esca, vivía por entonces un activo y creciente movimiento musical. Sus villas ven construir casi todos sus actuales órganos barrocos. Garde en 1729 cambia su órgano por otro nuevo, la ermita de Zuberoa construye otro. Posteriormente lo hacen Isaba y Urzainqui, etc. Estas organistías tenían sus bases bien definidas, entre ellas la obligación del titular de enseñar música y ciertos instrumentos a los niños del pueblo.²



Órgano de Garde

Hasta los doce años pasó en este su valle natal y aunque no tenemos certeza de su formación, entendemos que fue con estos maestros con quien adquirió sus primeros conocimientos musicales hasta su entrada como infante en la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona.



Valle del Roncal

El niño creció y se formó entre ganaderos y pastores de recia personalidad. Los paisajes que le envolvieron eran de una grandiosa belleza: una niebla azulada, a ratos violácea, cubría a menudo el fondo del valle; la media montaña estaba teñida del verde de los pinos, y las cimas roncalesas vestidas del blanco de la nieve. Si el entorno marca, es aquí donde hay que buscar las raíces de la dulce melancolía y el profundo estilo sentimental de sus composiciones

SU FORMACIÓN EN LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Cuando el adolescente Albero llega a Pamplona el 8 de noviembre de 1734, se encuentra con una ciudad consolidada, encerrada en un recinto amurallado que luego continuaría siendo mejorado y ampliado. No había alumbrado público y las calles no estaban en muy buenas condiciones.

El Ayuntamiento tenía un alcalde ordinario, que debía pertenecer a la nobleza, y diez regidores. La distribución social de estos cargos concejiles se limitaba a grupos sociales bien definidos: nobles, abogados, procuradores, escribanos reales, labradores propietarios y comerciantes.³



Muralla de Pamplona

Esta corporación municipal comenzaba a preocuparse por elevar la calidad de la sanidad de la población, creando normas sanitarias y construyendo varias obras públicas, entre ellas, la fuente de La Taconera, la renovación del caserío y la mejora del Hospital General creado en el s.XVI.

La ciudad tenía importantes edificios: la Catedral, varias parroquias como San Cernín, San Nicolás o San Juan; el Fuerte de San Bartolomé, el Palacio de los Marqueses de Aguayo, la Casa de Comedias, la Capilla Nueva de San Fermín y comenzaban a construirse el Palacio Episcopal y el Seminario de San Juan Bautista.

La sociedad pamplonesa se caracterizaba por tener unos profundos valores religiosos y poseía un clero numeroso de gran influencia.

En lo referente al ambiente cultural y musical estaba sustentado en dos pilares: la Catedral, con su Capilla de Música y Parroquias, y los Salones de la nobleza navarra. De estos dos pilares, en la primera parte del siglo, el más importante fue el primero ya que el contacto más habitual del pueblo con la música culta se llevaba a cabo en los templos.

La Capilla de Música poseía un alto nivel. Prueba de ello son las importantes composiciones polifónicas que interpretaba, de reconocidos compositores, como Michael Navarrus, Miguel Valls, Andrés Escaregui, etc.

Otro dato que corrobora este nivel es el número de instrumentistas que la componían. En 1729 se pagó en la octava de la Asunción entre otros músicos a “*cuatro biolines, contrabajo, figle, dos trompas y arpa*” y solamente en el año 1732 salieron a oposición las siguientes plazas: “*corneta, chirimía, violín, bajoncillo y oboe...*”⁴

Por otro lado, las familias de la nobleza organizaban en sus palacios manifestaciones musicales y teatrales. La aristocracia local estaba al tanto de la música y de los movimientos estéticos del momento y por supuesto rivalizaban entre ellos. Pero será en torno al año 1758 (ya Albergo había fallecido en Madrid) cuando se intensificará la influencia de este foco de difusión musical. En estas fechas aparece en Pamplona el compositor italiano Girolamo Sertori, “*Signor Abbate*” y “*Maestro di Capella Parmiggiano*” que estuvo al servicio de los marqueses de Castelfuerte.⁵ Su obra “*Divertymenty musicali per camera*”, una recopilación de música de la época escrita y recogida en Pamplona, nos muestra la variedad de música y compositores del momento en los que predominan los italianos, fiel reflejo de lo que sucedía en la corte española desde la llegada de Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, que impuso el gusto italiano y que fue continuado en el reinado de Fernando VI.

Palacio de los Marqueses de San Miguel de Aguayo
hoy Palacio de Ezepeleta

El pueblo también tenía sus momentos de esparcimiento, que muchas veces terminaban en riñas o alborotos. Como era costumbre el baile y el canto acompañado con guitarra o violín y muchas veces el juego, eran las expresiones más características de estas reuniones.

Pamplona recibió al joven Albergo con este ambiente, que indudablemente significaría para él una gran novedad y cambio de vida.

Basándonos en la investigación de María Gembero, podemos conocer los primeros años de su formación.



Catedral de Pamplona. S.XIV-XV

En la Capilla de la Catedral de Pamplona recibió la preparación propia de un infante de coro. Los dos maestros directos que tuvo en ella fueron: Francisco de Alba, instrumentista que tocaba el bajón, el oboe y la chirimía y Andrés de Escaregui arpista y ayudante y suplente del organista Andrés Gil. Residió en casa del primero hasta 1738 y luego pasó a la del segundo, junto con los demás infantes, hasta su salida del coro en 1739. Escaregui músico de sólida formación fue nombrado Maestro de Capilla en 1738, justamente el año en que el joven Sebastián pasó a residir en su casa.

No hay documentación de que recibiera enseñanza del citado Andrés Gil, pero es fácil suponer que tuviera una especial participación y gran influencia en su formación, ya que fue un gran organista y muy buen compositor.

El Cabildo no sólo se preocupaba de dar a los infantes una buena educación musical, sino que también atendía a su formación humana, así como cuidaba de su alimentación y salud.

La Capilla, además de las funciones catedralicias propias de sus obligaciones, también intervenía en funciones especiales, como fueron: las exequias del obispo de la diócesis Don Melchor Ángel Gutiérrez Vallejo y toma de posesión de su sucesor Don Francisco de Añoa y Busto; la canonización de San Juan Francisco Regis, donde la Compañía de Jesús organizó solemnes celebraciones acompañadas de danzas y refrescos y el recibimiento catedralicio a la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo, que pasó una temporada en la ciudad.

Acudía también a celebraciones y actividades fuera del templo. Fue a Puente la Reina a cantar en las solemnes celebraciones de sus fiestas patronales de Santiago y en las Navidades de 1738, dado que la reina Mariana no puede acudir al templo por su delicada salud, la Capilla fue a su casa a cantar los villancicos y lo hizo nuevamente la noche de fin de año.⁶

Esta actividad muestra que el joven Albero se desenvuelve en un ambiente social importante, tanto religioso como principesco y cortesano, lo que sin duda le dará una natural desenvoltura que le será muy útil para cuando llegue a la Capilla Real de Madrid.

Desde que abandona la de Pamplona en 1739 con 17 años, hasta que en 1746 con 24, ingresa en la Capilla Real de Madrid al servicio del rey Fernando VI, se desconoce su trayectoria personal y musical.

Hay constancia de que estudió un breve tiempo con uno de los más importantes organistas de la época José Elías. Lo atestigua el hecho de que, en la aprobación de la importante obra de Elías, *“Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno Estilo”*, publicada en 1749, firmaron José de Nebra, Sebastián Albero y Joaquín Oxinaga, los tres organistas de la Capilla Real.



Mariana de Neoburgo
Luca Giordano

Todos tratan a Elías con gran admiración y Albero lo llama “*oráculo de nuestra profesión*” y “*dice haber sido un corto tiempo participante de su escuela*”.⁷ Por lo tanto vemos que, si el compositor dice “haber sido” alumno y lo declara en 1749, lo fue antes de su entrada en la Capilla. La mencionada obra de Elías se encuentra en la Biblioteca de Cataluña.⁸

Si, como detallaré más adelante, sus Recercatas tienen una estrecha relación con los preludios libres “non mesuré” de los compositores franceses, otra fuente de su preparación, como expone con acertado criterio Aurelio Sagaseta, serían los organistas franceses, que pasaban continuamente por el valle del Roncal. Esto consta en los libros parroquiales de cuentas de las distintas villas.⁹

Salvo que apareciera nueva documentación y aportara más datos que cubrieran esta laguna de seis años, es lógico pensar y aseverar que su formación musical fue adquirida en su tierra natal, antes de llegar a Madrid y conocer a Scarlatti.

Cabe también hacerse una pregunta fundamental, para apoyar este planteamiento. ¿Cómo hubiera podido acceder con su juventud a la Capilla Real de Madrid sin haber tenido una sólida preparación? Ni siquiera el haber contado con influencias en la Corte le habrían sido suficientes para obtener uno de los cargos más cotizados por los músicos del momento, el de organista principal, para el cual se exigía una gran capacitación.

A propósito del cargo de organista principal, para despejar dudas al respecto, es interesante conocer un documento del Patriarcado de Indias que se encuentra en el Archivo del Palacio Real.

“Por fallecimiento de Dn. Ignacio de Guadalajara uno de los organistas principales de la Real Capilla se halla vacante.... he tomado informes de los innumerables pretendientes que la desean y ni en estos ni en los dos organistas segundos se halla aquella disposición de inteligencia y manejo que pide el órgano para el desempeño de las obras grandes que se ofrecen acompañar en la Real Capilla.

*Por esta razón tengo por inconveniente que subsista vacante hasta que se encuentre sujeto que la pueda merecer asistido de la habilidad sobresaliente que se necesita como lo han tenido todos los principales organistas de la Real Capilla y la posee don Joseph Nebra que sirve la plaza compañera.... El Pardo 21 de henero de 1743 –El Patriarca”*¹⁰

Don Ignacio de Guadalajara es Ignacio Pérez (al que sustituirá Albero) y aquí se especifica que es uno de los organistas principales y más adelante se dice que don Joseph Nebra sirve la plaza compañera. De modo que en este momento había dos organistas principales y dos segundos. Por lo tanto, Albero ingresa como organista principal.

Como colofón a todo lo expuesto anotemos: Scarlatti llega a Madrid en 1733 acompañando a la Corte y a su regia alumna María Bárbara. Albero lo hace en 1746 y es admitido como organista en la Capilla. Como vemos, el roncalés viene ya con todo su bagaje musical bien aprendido. He comprobado en un documento del archivo del Palacio Real firmado por el Duque de La Mirandola que su ingreso en la Capilla Real se produce efectivamente en 1746 y no en 1748 como indican algunas publicaciones.¹¹

EL AMBIENTE DE PALACIO, MADRID.

En octubre de 1746 Fernando VI y María Bárbara de Braganza entraron en Madrid como reyes. Fueron recibidos en medio de grandes fastos, paradas militares, corridas de toros y fuegos artificiales.

Ese año llega Albero a Madrid. Un Madrid de calles estrechas sin pavimentar y sin alumbrado público. La Plaza Mayor era el centro mercantil, gremial y financiero, así como escenario de diversas celebraciones auspiciadas por la Corona, el Concejo u otras corporaciones: corridas de toros, juegos de caballos y jinetes etc. El otro centro neurálgico era la Puerta del Sol punto de encuentro del pueblo, sitio de tránsito y comercio.

Dos hermosos espacios verdes se abren en los dos sitios reales: al oeste, detrás del Alcázar, los jardines del Moro y la Casa de Campo y al este, en el Palacio del Buen retiro, los jardines que



Madrid. Puerta del Sol. S XVIII

lo circundan; ambos dedicados exclusivamente para el solaz de la Corte. Iglesias, monasterios y palacios se esparcían en este ámbito y en medio una ciudad sucia, desordenada, con clases ricas y poderosas y clases bajas y miserables. *“Una ciudad que emanaba un insoportable tufo de sudor, ajo y aceite de oliva rancio. Los visitantes de la época eran muy elocuentes con sus comentarios y estos se reflejaban en poemas aparecidos en el momento, como el titulado La Merdeide”*.¹² Los ruidos de los carruajes, los cantos, los gritos de los vendedores callejeros, riñas, inundaban el ambiente bañado por una hermosa y brillante luz diurna.

La corte y la nobleza era un mundo aparte. La monarquía era el centro predominante alrededor del cual gravitaban todas las costumbres sociales.

Fernando VI era, como su padre Felipe V, un hipocondríaco. De carácter enfermizo e irresoluto, sufría de ansiedad y tenía un gran temor a la muerte. Se desentendió de los asuntos de estado confiándolos a sus ministros. La caza y la música (tocaba el clave aunque no muy bien) fueron sus únicas ocupaciones.

Dependió totalmente de la reina María Bárbara, mujer poco agraciada físicamente, pero muy culta, amante de la música y excelente clavecinista. Fue un gran apoyo para el rey, cariñosa, amable y de una fidelidad absoluta. Tenía, como Fernando, un carácter depresivo e hizo que la música fuera su gran ayuda espiritual transmitiendo esta ayuda de manera especial a su marido.

Pese a que hemos señalado el nulo interés de Fernando VI por la política de estado su reinado fue próspero, gozó de paz y bonanza económica pues la labor del gobierno confiada a sus ministros, el Marqués de la Ensenada y José de Carvajal y Lancaster, fue muy buena.



Apoteosis de la Monarquía Española. Bóveda del Casón del Buen Retiro. Luca Giordano

Fue una corte refinada con afición al boato, la vanidad y el continuo entretenimiento.

Los reyes habitaban en el Palacio del Buen Retiro, que había sustituido al Alcázar después de su incendio en 1734 y se trasladaban, según la estación, a los Palacios de Aranjuez, El Escorial o El Pardo. El de La Granja de San Ildefonso lo evitaban, porque allí habían enviado a la reina María Luisa de Parma debido a que su intrigante comportamiento creaba continuos problemas en la corte.



Fernando VI y la Reina María Bárbara con la Casa Real.
Grabado de Joseph Flipart de un cuadro de Jacobo Amiconi 1752

El gusto real se inclinaba hacia el arte italiano. En la pintura encontramos a Jacobo Amiconi, refinado retratista y creador de composiciones mitológicas y bíblicas. En 1753 el rey hará venir al exquisito decorador al fresco, conforme al gusto napolitano, Conrado Giaquinto.

En música brillaba en la corte el castrato Farinelli, organizando fastuosos espectáculos en el Palacio y en los Sitios Reales y Domenico Scarlatti que era profesor de la reina y músico de cámara.

En este ambiente comenzó a moverse Sebastián Albero.

LA REAL CAPILLA

El Músico recibió el nombramiento de acuerdo a un Real Decreto.

“Dn. Sevastián de Albero Plaza de Organista de la Real Capilla, vacante por muerte de Dn. Ignacio Pérez. 30 de Septiembre de 1746

Señor Dn. Bernardino Manuel Spino Secretario del Rey Nuestro Señor y Grefier de su Real Casa. S.M. por su Real Decreto con fecha de ayer en Buen Retiro se sirvió expresar lo siguiente. He venido en conceder a Dn. Sevastián de Albero la Plaza de organista de mi Real Capilla que se halla vacante por muerte de Dn. Ignacio Pérez. Tendréislo entendido y dispondréis se le forme el asunto acostumbrado: Executese así. Madrid 30 de septiembre de 1746 El Duque de la Mirandola”.¹³

Señalamos anteriormente que en el documento del 21 de enero de 1743 el Patriarca de Indias, Cardenal Mendoza, cree conveniente no cubrir la vacante de Ignacio Pérez porque no encuentra la persona adecuada con “aquella disposición de inteligencia y manejo que pide el órgano para el desempeño de las obras grandes que se ofrecen acompañar en la Real Capilla Y que esté asistido de habilidad sobresaliente como la han tenido todos los principales organistas...”¹⁴

El Patriarca declara esto en 1743, así que debió informarse muy bien y buscar a alguien muy competente hasta que encontró tres años después a Albero, que poseía la “habilidad sobresaliente”.

Cuando los reyes estaban en Madrid, la Real Capilla se trasladaba a la Iglesia de San Jerónimo, dado que desde el incendio del Alcázar no tenía sede propia. Cuando no se encontraban en la ciudad lo hacía a la antigua Capilla de la Parroquia Ministerial que estaba situada en la calle del Tesoro. Esta calle formaba parte de lo que hoy es la Plaza de Oriente

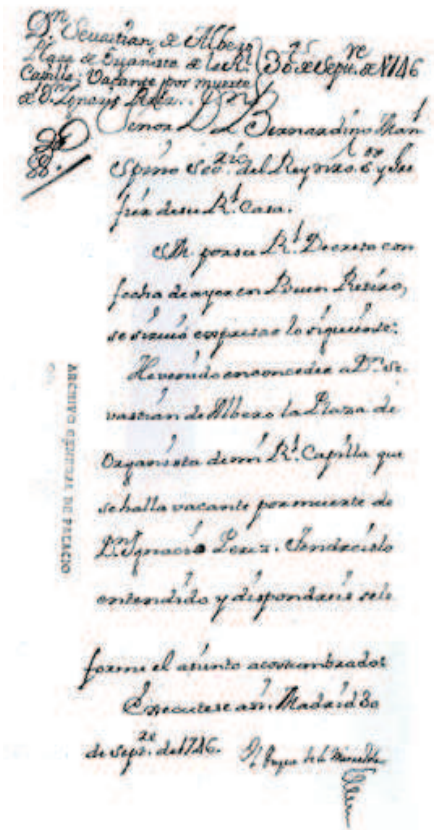
Al contrario que su padre, Fernando VI y María Bárbara prestaron un decidido apoyo a la Capilla Real y los oficios de la misma se vieron revestidos de gran solemnidad.



Iglesia de San Jerónimo el Real. Madrid

Prueba del interés de los reyes por ella es que durante su reinado España firmó un concordato con la Santa Sede y a petición del Rey, el Papa Benedicto XIV aprobó un Breve fechado el 27 de abril de 1753, por el cual se erigió la Real Capilla en Parroquia.

En 1749 Fernando VI comienza la reforma de la Capilla, y el 18 de marzo de ese mismo año aprueba un nuevo reglamento en el que La Capilla y el Colegio de Niños Cantores quedan bajo la autoridad del Patriarca de Indias y el Capellán Mayor y se fija el número exacto de



Nombramiento de Organista

personas que la compondrán y sus funciones. El 8 de abril de 1749 el rey expide una “*Real Orden aprobando la relación de los individuos que habían de llenar el número que se establecía en la Real Capilla que original le acompaña y mandando que desde luego se ponga en práctica la Planta.*”

Reglamento de las plazas de que se ha de componer la Real Capilla de S.M. y sueldos con que se dotan, con expresión de las Personas que al presente han de ocuparlas.

....

Tres Organistas:

Dn. Joseph de Nebra , gozara 16000 (diez y seis mil reales de vellon)

Dn. Sevastian Alvero, gozara 12000 (doce mil reales)

Dn. Joachin Oxinaga, gozara 6000 (seis mil reales)

....

15. Respecto de estar dotada la Real Capilla con competente numero de Individuos: ordena S.M. que divididas las voces baxonistas, y organistas asistan todos los dias a la Misa que se canta: Que todo el lleno de la Capilla, voces, è instrumentos concorra siempre que salga S.M. a Cortina, o Cancel, y que todos los Domingos y dias de fiesta que S.M. no estubiese en Madrid asista del mismo modo toda la Capilla completa a las funciones que ocurran.

...

*El Rey aprueba todo esto-Buen Retiro a 8 de abril de 1749”.*¹⁵

Cortina era el dosel bajo el que estaba el sitio del rey y cancel era la vidriera tras la cual se situaba el rey para pasar desapercibido.

Como vemos desaparece el cargo de cuarto organista, se habla de primero y segundo y ya no se menciona al organista principal, sin embargo, este título vuelve a aparecer en el certificado de defunción de Albero.¹⁶

La redacción del artículo 15 es bastante confusa. Según la interpretación de M^a Salud Álvarez Martínez las obligaciones de los organistas serían: “...El tercero debía asistir todos los días comunes, mientras que al primero, alternando con el segundo, le correspondían los domingos, días de fiesta y en las ocasiones en que el Rey salía a *cortina o cancel.*”¹⁷ De acuerdo a esto los dos primeros hacen el mismo trabajo, pero se establecen diferencias de remuneración. En cuanto al tercero que era el que tenía la labor diaria recibe mucho menos dinero.

También se establece que los “...*Individuos de su Real Capilla que obtengan dos empleos gocen un solo sueldo a menos que no hubiese intervenido gracia especial de S.M....*”. Se prohíbe a todos los músicos asistir a otras funciones fuera de la Capilla excepto en las que el rey les diera un permiso especial y que debían comunicarlo por medio del Patriarca, “...*y el que contraviniese a esta determinación sera multado en cincuenta ducados de vellon*”. Cuando se produce una vacante el Maestro de Capilla y otros individuos, nombrados por el Patriarca, examinan a los pretendientes “...*y para músicos de voces e instrumentos, antes de proponer los sugetos hará de ellos los exámenes, experiencias e informaciones que tenga por convenientes a la seguridad de su habilidad.*”¹⁸ Este era el quehacer de nuestro músico y las normas que lo regían.

De su vida personal sabemos que se casó con María Ángela de la Calle y Manso. Este segundo apellido aparece escrito en la Real Orden de 13 de abril de 1756 concediendo 200 ducados de pensión de viudedad e igualmente en el certificado de defunción del 15 de abril del mismo año.¹⁹

La carta de pago de este matrimonio es de fecha 1747 y sus testigos son Ignacio de Azcárate, Manuel de Lana y Fernando Lacunza. Este último había sido compañero durante varios meses en el coro de tiple catedralicio de Pamplona. En 1748 otorgó testamento en compañía de su mujer, nombrando herederos a los hijos que tuvieran durante su matrimonio y en caso de no tenerlos, quedarían instituidos por herederos ambos cónyuges. Habitaba en la madrileña calle de Preciados en una casa del marqués de Quintana.²⁰

Falleció en Madrid el 30 de marzo de 1756 y fue enterrado en la capilla de la Parroquia Ministerial.²¹

Siempre hemos estado relacionando a Albero con Scarlatti y la influencia que pudo tener en su vida y obra, pero después de leer el magnífico estudio sobre José de Nebra Blasco que ha

realizado en su libro María Salud Álvarez Martínez, tengo una nueva visión sobre la vida y creación de Albero. Es el típico caso del compositor fagocitado por un colega que no dejaba ninguna posibilidad de proyección profesional a su compañero de trabajo.

José de Nebra había entrado en la Capilla bajo el breve reinado de Luís I que lo había nombrado organista. La muerte prematura del joven monarca obligó a Felipe V a retornar al trono y él y la reina María Luisa de Parma hicieron muy poco caso a la Capilla, que pasó por momentos muy difíciles con gran desánimo de los músicos que no cobraban sus salarios y pasaban dificultades económicas. José de Nebra hizo en este período mucha amistad con los Príncipes Fernando y su mujer María Bárbara que, apartados de la corte por las intrigas de la reina, tenían sus salones aparte, donde celebraban sus reuniones sociales y musicales y en las cuales participaba Nebra .



Fernando VI. Jean Ranc

Cuando Fernando VI subió al trono, conociendo la afición de los reyes por la música y dado el trato personal que tenía con ellos, Nebra vio el momento ideal para hacer valer su condición de gran músico y pasó a ser el organista principal de la Real Capilla. Conocía además muy bien Madrid, había sido anteriormente organista en Las Descalzas Reales, músico de cámara del Conde de Osuna y en 1723 había comenzado su trabajo como compositor de obras escénicas. En este campo su obra es inmensa, Autos Sacramentales, Comedias, Melodramas, Zarzuelas. Trabajó para encargos del Ayuntamiento, para todos los Teatros Nacionales de Madrid y algunos personales. Le dieron el cargo de Vicemaestro de la Real Capilla y Vicerrector del Colegio de Niños Cantores, con autorización del rey, es decir, “ *intervenido la gracia especial de su Magestad*”. Le encargaron la reparación de órganos (San Jerónimo) y la organización del Inventario de obras de la Capilla. Integró tribunales de oposición etc. ¿Qué más le quedaba por hacer?

Tanto se ha hablado de Albero y Scarlatti, quien no tuvo ninguna proyección pública ya que se limitó a tocar para la reina en Palacio, que no habíamos caído en la cuenta del otro músico que tenía a su lado. Una personalidad ególatra que había acaparado toda la actividad del momento y no dejaba resquicio alguno para la actuación de otros.

¡Cuántos casos conocemos en la historia de la música de compositores de gran valía que no toleraban que nadie a su lado les hiciera sombra! El gran Lully fue un ejemplo bien conocido de ello.

Seguramente a Nebra le ocurrió como a todos los hombres cuya voluntad está siempre tensa hacia la perfección y cuidado de una sola meta, que les crea un carácter celoso y tiránico, en el sentido de que no pueden tolerar rivales, sobre todo cuando ven que esos rivales están dotados de talento. Reconociendo de antemano y dejando bien claro su valía como músico, así como su capacidad de trabajo y estricto cumplimiento de sus funciones, debemos considerar que ese fue su caso.

Ejemplos que ponen de manifiesto esta personalidad de Nebra hay muchos. Cuando Courcelle el Maestro de la Capilla, a petición del Patriarca Cardenal Mendoza, realiza una relación de obras para las distintas festividades, incluye además de compositores italianos a compositores españoles de diferentes Capillas: Ambiella, de las Muelas, Valls, etc .Las obras de estos servirían para los días festivos, y para las restantes ocasiones recomendaba obras a facistol de españoles y portugueses. Courcelle le da una detallada información y sorprende la parca respuesta de Nebra que opina que las de los antiguos maestros españoles a facistol son apropiadas, pero no quiere pronunciarse sobre los españoles coetáneos. Pide que se le de más tiempo para decidir. Nunca dio a conocer su opinión sobre el particular. Causa bastante estupor que ignorara el trabajo de sus contemporáneos españoles.²²

En una ocasión se produjo una disputa entre Pellegrini, cantante contralto, y el Maestro de Capilla Courcelle. Pellegrini se sentía desplazado porque creía que el Maestro Courcelle favorecía a su compañero de cuerda Serbelloni. Según la declaración de Nebra, fechada el 18 de septiembre de 1756, una vez más el cantante se sintió descontento y se rebeló ante la orden del Maestro. Cuando Courcelle le respondió tranquilamente que debía obedecer, el cantante se insolentó y abandonó el coro. Al parecer la reacción del Maestro fue violenta y Pellegrini lo denunció por agresión física. Nebra declara ante el juez y alega, sin comprometerse a tomar una postura, que no había visto nada porque en ese momento interpretaba una pieza al órgano.²³ Actitud propia de quien no quiere verse perjudicado al tomar partido por uno u otro.

Albero ingresó en la Capilla en 1746, supongo que habrá tratado de comenzar a componer música para la misma. Nebra, hasta el momento, había compaginado su producción para la Capilla con su actividad teatral. Casualmente en 1747 se dedicó solo a la composición religiosa y la mayoría para la Capilla Real.²⁴ No quería que nadie pudiera pisar su terreno.

María Gembero con toda lógica supone, ya que no se han encontrado partituras, que Albero también compusiera obras para órgano, de cámara y vocal, y agrega que sus profundos conocimientos del género imitativo bien pudieron ser empleados en piezas religiosas al estilo antiguo.²⁵

¿Qué podía hacer Albero? ¿Qué espacio le quedaba para poder realizar esas partituras? Supongo que muy poco. Se dice que su música tiene una intensa melancolía, a veces dolorosa. La relación ambiente- persona siempre crea consecuencias. ¡Qué paciencia! ¡Qué desgarró interior debe tener un creador cuando no puede sacar su obra adelante! Sin embargo, creó un corpus de Recercatas Fugas y Sonatas de una incuestionable calidad, demostrando una maestría sin igual en el manejo de la enarmonía y creando armonías desconcertantes que hicieron de sus recercatas páginas memorables. Esta trilogía se la dedicó a su patrón el rey, como muestra de veneración para demostrarle al monarca la valía de su trabajo, que tanto manejaba el contrapunto ortodoxo y las formas, como creaba un nuevo y genial lenguaje, totalmente renovador en la música española.

Siempre nos hemos preguntado por qué la obra de Albero fue tan escasa. Hasta el momento se conocen solo dos manuscritos. Yo encuentro, en mi personal reflexión, una posible respuesta: o bien escribió obras que se quedaron archivadas en un cajón de su casa y desaparecieron posteriormente como tantas partituras, o el compositor no se vio motivado a hacerlas porque conocía que no tendría oportunidad de que se oyeran en ninguna función. También cabría acotar que a partir de 1751 al ser nombrado Nebra Vicemaestro de la Capilla y Vicerrector del Colegio de Niños Cantores, debido a que Courcelle faltaba mucho, Albero tendría que suplirlo más veces en las funciones de organista y eso recargaría su trabajo y le quitaría tiempo para trabajar en su creación.

EL MANUSCRITO Y EL INSTRUMENTO

El manuscrito titulado “*Obras para clavicordio o Piano Forte*” se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y está dedicado al Rey Fernando VI.²⁶



Fue legado a esta biblioteca por Don Julio Gómez y es una copia. En él abundan los errores, (alteraciones, notas, omisiones, etc.) cometidos sin duda por el copista cuya identidad desconocemos.²⁷

El título emplea el nombre de clavicordio, nombre que en España recibía el clave, y hay un agregado que dice “o Piano Forte”. Se ha especulado mucho sobre este agregado y hay teorías para todos los gustos. Mi opinión, que fue refrendada por la grafóloga Doña Silvia Ras Peiró, es que estas palabras poseen una letra de trazos y apoyos diferentes por lo que se trata de un añadido posterior.

Pero lo verdaderamente claro y que no deja duda lugar a dudas, es que en la dedicatoria al Rey que precede a la música dice:

*por estudio elmas diestro profesor; he formado este Libro,
que contiene Varias tocatas de Clavicordio; el que presento
á lo R.^s P.^s de V. M.^a Como Zentro de mi Veneración, para*

Texto del prólogo del Manuscrito

En la misma biblioteca existe otro manuscrito “Intentos y sonatas del s. XVIII” en el que hay Intentos, Sonatas y Fugas anónimos. Juan José Rey identificó en el mismo las Fugas: Prima, Terza, Seconda, Sesta y Quinta de Sebastián Albero. Revisándolo encontré que algunas de ellas tienen compases y estructuras diferentes.²⁸

Por otra parte, el otro manuscrito importante que se conserva se encuentra en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia, y tiene el título de “*Sonatas para Clavicordio por Don Sebastián Albero*”.²⁹

Para cerciorarme más he tratado de encontrar algún dato o documento acerca de que Diego Fernández (1703-1775) principal constructor de claves para la Reina María Bárbara y otros importantes personajes como el Infante Don Gabriel, construyera pianofortes, ya que fue el que coincidió con Albero en la Corte. Hasta el momento no ha aparecido ninguno.

Francisco Pérez Mirabal (Sevilla s. XVIII) fue el primer constructor español que fabricó un piano en 1745 basando sus instrumentos en los del italiano Bartolomeo Cristofori.

Estos datos son aportados por Beryl Kenyon de Pascual, que también aclara que queda por determinar si sus pianos fueron conocidos fuera de Sevilla.³⁰

Juan del Mármol (¿Sevilla 1737-?) que, también según Beryl Kenyon de Pascual, fue alumno de Pérez Mirabal, hizo la construcción de sus pianos tomando como modelo los pianos ingleses que comenzaron a importarse a España en 1770.³¹

De acuerdo a estas fechas y datos, cabría descartar que Albero trabajara sus obras en ellos.

Ahora bien, durante su permanencia en la Corte, como integrante de la Capilla, había en Palacio cinco pianos florentinos, sin duda hechos por Cristofori o su alumno Ferrini. Dos de ellos habían sido convertidos en claves.

Estos primeros pianos carecían del sonido y color poderoso del clave y en comparación el suyo era íntimo y delicado. Kirkpatrick se inclina a creer que en la Corte Española de este período el piano fue usado para acompañar la voz. Farinelli parece que tuvo preferencia por él, mientras que el clave tuvo preeminencia como instrumento solista.³²

Así pues, Albero conoció el fortepiano, pero no parece que escribiera para él, tal como lo demuestran los dos únicos manuscritos citados.



Piano de Juan de Mármol.
Museo Nacional de Buenos Aires

El clave era sin duda su instrumento preferido y la escritura de sus obras son bien elocuentes al respecto.

Evidentemente cada intérprete tiene la opción de hacer música en el instrumento que prefiera –ello siempre será válido– pero aun respetando esas opciones, si queremos ser fieles a la obra existente de Albero y que adquiera toda su fuerza y rigor histórico, debemos inclinarnos por el clave.

¿Y cual es el clave ideal que nos permita tocar con mayor fidelidad la música de Albero?

Se conservan escasos ejemplares de claves españoles de los siglos XVII y XVIII, de construcción diferente. Sus cajas son de elaboración más bien tosca y la mayoría sin o con poca decoración. Todos poseen un teclado y los registros varían entre A) 2x 8'; B) 2x8', laúd; C) 1x4', 1x8'; D) 2x8', 1x4', laúd.



Clave. Anónimo ¿s.XVII-XVIII? Museu de la Música.Barcelona

Ahora bien, cuando él desempeñaba sus funciones en la Capilla, en la Corte había magníficos instrumentos. Claro que Albero era el organista del rey en la Capilla, y no sabemos si, de acuerdo al protocolo de Palacio, podía entrar o no en los salones donde estaban los claves. De lo que sí creo estar segura es que tendría muy buena información sobre todos ellos.

Gracias al Inventario de instrumentos que aparece en el Testamento de la Reina María Bárbara, que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real;³³ y a la relación de instrumentos que se encuentra en el Testamento de Farinelli³⁴, podemos tener algunas ideas claras sobre los que había en la Corte de España.

La Reina poseía según este inventario doce instrumentos de tecla repartidos entre los Palacios del Buen Retiro, Aranjuez y El Escorial (investigándolos vemos que en su construcción había mezcla de claves y pianos). Los tres mejores los legó a Farinelli.³⁵ Desgraciadamente no se conserva ninguno.

Uno de ellos de 56 teclas era el más perfeccionado, fue ideado por el mismo Farinelli y lo construyó el español Diego Fernández.³⁶ Como no tiene fecha se supone que sería hecho entre 1746, año en que María Bárbara se convierte en reina consorte, y 1756, año en que lo testó a Farinelli.

En el libro de Sandro Cappelletto, *La Voce Perduta...*, hay una reproducción del Inventario de los instrumentos del cantante con su tasación. Encontramos aquí la descripción de este instrumento que vale la pena detallar porque ello arroja luz sobre la interpretación de las composiciones de este tiempo y a la que nos referiremos más adelante.

Traduzco el texto italiano reproducido por Cappelletto en el libro citado:

“Un clave con su pie compuesto de tres patas, trabajadas y pintadas en azul turquesa y cobertura de “badana” (piel curtida de carnero u oveja) en amarillo estampado. Este clave es invención del Sr. Testador, produce los pianos y fortes, es raro, y es llamado Il Coreggio.

Fue construido en Madrid por el español D. Diego Fernández, servidor de su Majestad Católica.

Es de octava tendida y tiene tres clases de cuerdas: cobre, acero y tripa, que suenan unidas, separadas y mezcladas, según la fórmula de los varios registros que se explica a continuación.

El cembalo está sostenido por el mencionado pie de tres patas. Las dos delanteras, situadas a derecha e izquierda del teclado, tienen escondidos los muelles de los registros. Estos muelles están movidos por 10 “Bottoni” (pedales). El movimiento de los “Bottoni” se transmite a los

muelles por medio de cuerdas, escondidas bajo el pedalero, y cada “Bottone” acciona el registro que desee el intérprete.

Tiene también dos “Pomi” (tiradores) movibles de plomo, que sirven para que uno o dos registros puedan continuar funcionando, aunque los pies sigan ocupados en atender otros registros.

Los diez “Bottoni” que se accionan con los pies, comienzan a contarse desde la mano izquierda a la derecha.

Primer “Bottone” – Registro entero, Ottavina.

Segundo “Bottone” – Registro entero, Archilaúd.

Tercer “Bottone” – Medio registro de Arpa para la mano izquierda con cuerdas de tripa.

Cuarto “Bottone” – Medio registro de Ottavina para la mano izquierda.

Quinto “Bottone” – Registro entero de Archilaúd y Ottavina.

Sexto “Bottone” – Registro entero de Arpa y Cembalo.

Séptimo “Bottone” – Registro entero de Cembalo en imitación de flauta.

Octavo “Bottone” – Medio registro de Ottavina para la mano derecha.

Noveno “Bottone” – Medio registro de Arpa con cuerdas de tripa, para la mano derecha.

Décimo “Bottone” – Registro entero de Arpa con cuerdas de tripa.

Costo estimado del clave 1500 liras.”³⁷

Las conclusiones que podemos sacar de este importante documento son:

- a) el instrumento tenía cinco registros, cuatro órdenes de cuerdas de acero, cobre y tripa.
 - b) Los registros eran Cembalo (8’) (¿era fijo?), Ottavina (4’), Arpa, Archilaúd (¿16’?) y Cembalo en imitación de la flauta. Posiblemente con plectros de cuero. ¿Fue un adelanto al “peau de bufle” del francés Pascal Taskin?
 - c) Tenía también un pedalero de diez pedales denominados Bottone que hacían funcionar estos diferentes registros. ¿Precederían también a los “Machine Stop” de los ingleses y a las Genouillères francesas? Tres de ellos eran para poner el de Ottavina y otros tres para el Arpa. Ambos en registro entero o partido. Otro Bottone activaba el Archilaúd en registro entero y otro el Cembalo en imitación de la flauta también en registro entero. Otro para Cembalo y Ottavina en registro entero y el décimo para el Arpa en registro entero.
 - d) No se aclara dónde estaban colocados los dos tiradores de metal (Pomi). Se supone se encontraban en la tabla frontal del teclado bien en el centro o a un costado como los tiradores actuales.
 - e) Parece que tenía un solo teclado pues el texto dice “...*le due a destra e sinistra della tastiera...*”
- Diego Fernández, como todos los constructores de clave de ese tiempo, conocería muy bien los órganos españoles, por eso no debemos sorprendernos que le sirvieran de modelo para dotar al clave de un pedalero, aunque con funciones distintas, y de un teclado partido.



Cembalo a penne e martelletti
de Ferrini

El sistema de medio registro o teclado partido fue traído a España por los organeros germanos y flamencos. Esta modalidad técnica fundamentó el desarrollo del órgano ibérico, que a mediados del s. XVI la incorporó y desarrolló. Lo que sí hace singular a este instrumento, es la partición interna del secreto, para la distribución del aire entre la mano derecha y la mano izquierda del teclado. Esta partición se hacía por medio de una pieza de madera llamada machón.³⁸ La incorporación de esta importante aportación incidió favorablemente en la renovación de las creaciones musicales de los siglos XVII y XVIII.

Aunque el documento dice que el clave fue invención de Farinelli, Fernández contribuyó a su realización, de modo que fue un trabajo conjunto. Así lo corrobora Giovanale Sacchi.³⁹

La Reina evidentemente quería un instrumento con más posibilidades y efectos tímbricos que le permitieran enriquecer sus interpretaciones, (¿conocía ya otro tipo de instrumentos?) y así se lo hizo saber a Farinelli. Este le dijo que no conocía ninguno. Sin decirle nada, se puso al habla con Fernández a quien conocía y admiraba por su talento y entre los dos construyeron el clave. De esta manera dieron una sorpresa a la Reina, colocándolo en sus apartamentos.⁴⁰



Bárbara de Braganza. Jean Ranc. M.del Prado



Retrato de Farinelli. Amiconi.
Museo de Bucarest

Sí sería presumible que el cantante diseñara y marcara las pautas de obtener los efectos que la Reina le había pedido y explicaría en parte el que buscara esas posibilidades de matizar y efectuar los crescendos y disminuendos, emulando la “messa di voce” del canto, recurso que Farinelli manejaba maravillosamente.

Consecuente con su refinada y sensible personalidad, Farinelli dio a sus mejores instrumentos nombres de pintores, de ahí el nombre, para este, de Il Correggio. Antonio Allegri da Correggio (c.1494-1534) fue un pintor italiano del renacimiento famoso por el uso de la luz, su gran delicadeza, y la sensación de ingravidez con que dotaba a sus cuadros.

Lo importante de habernos detenido en detallar este clave es mostrar que en él se podía, sin dejar de tocar, cambiar los registros y efectuar matices con solo apretar un “Bottone”. Esto nos abre un amplio camino para plantearnos el tan debatido tema de qué copias actuales o instrumentos originales restaurados son los más indicados para tocar estas obras.

También la Reina poseía otro tipo de claves como se detalla en el antes citado Inventario. Dos de tres órdenes de cuerda, otro de dos órdenes, otro hecho en Flandes de charol oscuro con tres órdenes, etc. María Bárbara tenía pues a su disposición una variedad de instrumentos que le ofrecían muchas opciones y ello nos hace pensar que sus preferencias y las de Scarlatti cambiarían según el momento, la partitura y según el palacio en que se encontraran, ya que en cada uno los había con diferentes posibilidades

Recapitulando, en el momento y ambiente en que se movía nuestro músico había cembalos españoles de un teclado, cuyas máximas posibilidades eran 2x8', 1x4', laúd; los de Palacio, cuyo clave estrella era el citado Correggio, y posiblemente instrumentos particulares, quizás alguno importado del norte de Europa. También cabe señalar que no sería nada raro que Felipe V, apegado al lujo y boato de la corte de Versalles, hubiera traído a su corte española un clave francés con dos teclados De modo que ¡Hay para elegir!

Y entonces me pregunto, si no estamos hoy demasiado preocupados por seleccionar el instrumento que consideramos perfecto, pues a esta altura de mi carrera he llegado a la conclusión que hacer de ello algo determinante, es un poco pueril. El intérprete debe decidir el clave que crea le dé mayores garantías de ser fiel al lenguaje del compositor; y la mejor guía que puede tener para hacerlo, en este caso, es la misma escritura de Albero.

Examinándola es donde encontraremos, por el contexto de sus frases, la estructura temática programada en pequeños diseños, sus contrastes armónicos y melódicos y algo muy importante la extensión de la misma, los elementos que mejor nos pueden orientar para esa elección.

La partitura y el respeto a lo que su música nos dice es lo que debe prevalecer. Eso sí, siempre respetando el estilo y haciendo que el instrumento sirva a la música y no al revés.

Sopesando todo esto para efectuar esta grabación, después de haber probado distintos modelos, tomé la decisión de realizarla en una copia de un Pascal Taskin. (1764)

ALBERO Y SCARLATTI

Como hemos dicho, Albero realizaba su trabajo en la Capilla del Palacio como organista al servicio del Rey. El que estaba al servicio de la Reina María Bárbara, su profesor durante mucho tiempo y músico de cámara, era Domenico Scarlatti y por lo tanto tenía acceso directo a los claves.

Y aquí comienzan los interrogantes ¿tenían amistad Albero y Scarlatti?, ¿intercambiaban pareceres sobre música e instrumentos? La convivencia de ambos en Palacio duró ocho años y por lo tanto me parece imposible que no tuvieran ningún contacto y que el roncalés no se hubiera interesado en conocer los claves y hasta me atrevo aventurar, haber tocado en ellos en algún momento. Sin duda, quisieran o no, ambos sentirían curiosidad e interés por sus obras y trabajos intercambiando opiniones al respecto.

El hecho de que el manuscrito "*Sonatas para Clavicordio*" de Albero se encuentre en la Biblioteca Marciana de Venecia hace pensar que llegó allí llevado por Farinelli. La Reina le había dejado en herencia al castrato todos los manuscritos de su biblioteca. ¿Tenía el de Albero en ella?.

No sería raro que la delicada sensibilidad musical de María Bárbara la hiciera interesarse por la obra del compositor que tocaba el órgano para su marido.

En el British Museum de Londres se encuentra un manuscrito que perteneció al Dr. John Worgan de 44 Sonatas de Scarlatti con la anotación de que había pertenecido a D. Sebastián Albero.⁴¹ Si Albero se tomó la molestia de estudiar las obras del italiano, muestra el interés y la inteligente actitud del compositor por conocer y analizar importantes partituras para el clave.

Durante mucho tiempo el arte de Domenico Scarlatti eclipsó a los compositores españoles de su época. Su hermosísima y amplia producción y su privilegiada posición en la Corte Española hicieron mantener en segundo plano, desconocer o ignorar a los músicos coetáneos. En el caso de Albero ello fue casi doloroso; estuvo en el olvido durante mucho tiempo.

Por otra parte, casi todos los musicólogos han caído en el error de creer que la figura de Scarlatti dominó toda la producción musical de España.

Santiago Kastner lo explica muy bien cuando dice "...ignorando el pasado musical ibérico y su propia evolución entendieron que Domenico Scarlatti había de ser alfa y omega de la música de tecla hispánica."⁴²

Nadie a estas alturas va a negar la genialidad del gran napolitano, la consistencia y originalidad de su armonía, sus nuevas concepciones de la forma tonal, el desarrollo de su escritura, que hizo evolucionar la técnica del teclado y sobre todo su concepción de la estructura de la forma sonata binaria y monotemática.

Sería pues poco sensato creer que los compositores españoles no incorporaran y se nutrieran de estos nuevos elementos para enriquecer sus creaciones. La creación musical siempre

ha sido así. La armonía de Rameau, considerada una práctica armónica nueva, es la revalorización de la rica armonía italiana pero que el compositor transformó en algo bien propio.

El gran J.S. Bach, músico culmen del barroco, nutrió su excelsa escritura con elementos de la creación alemana, francesa e italiana. Realizó lo que Bukofzer llama la “fusión de estilos nacionales”. También Scarlatti enriqueció su música con todos los recursos del folclore español.

Servirse de avances y novedades en la creación no significa anular la proyección y personalidad de los compositores, la manera particular de concebir sus obras, las raíces de su formación y su ambiente musical. Veremos cómo en el caso de Albero su obra nos muestra una personalidad independiente reflejada en los ya citados elementos de su escritura, en la forma y sobre todo en sus maravillosas y desconcertantes modulaciones.

RECERCATAS FUGAS Y SONATAS



Dedicatoria y firma del manuscrito

En primer término y antes de entrar en el análisis formal de esta partitura me gustaría explicar mi postura estética frente al compositor, atendiendo a la valoración histórico-ambiental que acabo de comentar.

Esta visión es fruto del largo tiempo dedicado a estudiar y profundizar en la música de Albero. A medida que me sumergí en ella lo consideré un gran músico, constaté que me encontraba frente a una personalidad artística de gran calidad y que su música encarnaba un abanico de amplias posibilidades expresivas.

Partiendo de estas coordenadas, con el criterio de abordar al compositor sin aplicarle inadecuadas comparaciones y respetando su propio lenguaje, me acerco a mi admirado Sebastián Albero.

Las Recercatas son maravillosos exponentes de la libre y genial creación del compositor. Hemos comentado que los preludios libres “non mesuré” de los compositores franceses tuvieron una cierta influencia en su creación, pero no olvidemos las magistrales Recercatas del toledano Diego Ortiz que sin duda inspiraron a Albero, recreando la antigua forma renacentista con un estilo totalmente renovado. Esta opinión ha sido ya expresada por muchos musicólogos. Las enarmonías, (muchas veces usadas para facilitar la lectura del intérprete) los contrastes, las modulaciones, las mezclas de motivos ascendentes y descendentes que se asemejan a las mixturas, adelanto del recurso empleado por el romanticismo, dan un color y expresividad verdaderamente mágicos.

Las fugas se construyen con un tema como antecedente y sus consecuentes correspondientes. La armonía contrapuntística no se aleja demasiado de la tonalidad principal. Una densa elaboración interna produce, quizás, un excesivo alargamiento de la pieza. Su preocupación por la exposición del tema en todas las voces es un claro exponente de su fidelidad a la escritura española propia de la época.

En las sonatas, monotemáticas y bipartitas, es donde podemos ver una influencia scarlattiana, pero esa influencia está sólo en el aspecto estructural, en el uso de ciertos recursos como las acciaccaturas, y la repetición de una misma célula melódica. El lenguaje interno de esa estructura presenta una expresividad distinta a la del italiano. Están escritas en tonalidad mayor como contraste a las dos formas anteriores, como queriendo concluir la trilogía de una manera brillante, aunque no puede evitar teñirlas de un dulce sentimiento melancólico.

Sin querer caer en presuntuosos tecnicismos, además de esta visión general de la partitura me parece interesante analizar detenidamente La Recercata Fuga y Sonata Primas para completar y demostrar todo lo dicho anteriormente.



Manuscrito de la Recercata Prima

RECERCATA PRIMA. Tonalidad Re menor. Tiene profusamente indicados los términos que van guiando al intérprete para conseguir el clima emotivo y brillante que el compositor desea. Ad libitum -el re menor se mueve al tercer grado. Adagio-continúa en la misma tonalidad, pero insinúa un cambio de modo en su final y poco antes de pasar al Vivo se introduce en mi menor. Adagio pasa a Si bemol por enarmonía y el Vivo posterior lo lleva hacia Mi bemol. Adagio aparentemente, debido a la escritura, la tonalidad no queda bien definida, pero se aprecia un paso por Fa sostenido menor y a través de dos acordes de séptima disminuida, en los que se incrusta un acorde napolitano, prepara el final de la Recercata.

Este final está construido principalmente de armonías de dominantes y primer grado de la tónica de Re menor entre los cuales introduce nuevamente la coloración del acorde napolitano.

FUGA PRIMA Tonalidad Re menor. Tema antecedente con comienzo anacrúsico que va hasta el compás sexto. El consecuente se encuentra en la modalidad del quinto grado, se repiten uno y otro. En el compás 47 se insinúa una inflexión fugaz al cuarto grado para retornar enseguida al quinto que nos lleva a la tónica. Pasamos a un episodio que se desarrolla en Do menor y va pasando por diferentes tonalidades más o menos afines a la tónica utilizando el comienzo del tema.



Manuscrito de la Fuga Prima

Tras exponer por cinco veces el antecedente con el consecuente no vuelven a oírse completos a lo largo de toda la fuga, salvo en el compás 219 y siguientes que se oyen casi enteros. Los temas de elaboración son: A) el comienzo, B) células tratadas en forma arpegiada, C) escalas ascendentes y descendentes, D) las partes libres que acompañan al tema.

SONATA PRIMA Tonalidad Re mayor. Primera parte, tema que con gran elaboración da pasos por la región de la dominante. En los compases 22-24-25-39-41-42 utiliza en los acordes acciaccaturas como elemento de fuerte colorido.



La segunda parte comienza en la región de la dominante para dirigirse al relativo menor de la tonalidad principal, recurso típico de la época. Posteriormente regresa a la tónica. En los compases 76-80-84-87-89-11-112-113 vuelve a utilizar en los acordes las acciaccaturas acentuando y reiterando el choque de las disonancias que se apagan inmediatamente, mientras mantiene los elementos consonantes del acorde.

Con estas aportaciones, he tratado con toda honestidad y rigor de acercarme a uno de los músicos más importantes del teclado español del siglo XVIII. Como casi todo lo referente a este período, está lleno de incógnitas y siempre estamos imaginando, suponiendo. ¡Ojalá las investigaciones y estudios posteriores arrojen más luz que nos permitan cerciorarnos de estas suposiciones! En este trabajo he sacado conclusiones que pueden ser discutidas o negadas, pero que asumo totalmente, con la responsabilidad que me da el haber investigado con minuciosidad documentos y publicaciones de la época y actuales. Pero lo que sin duda da más valor a estos comentarios es mi contacto íntimo con las obras de Albero, en las que me he sumergido, analizando y desmenuzando, a veces obsesivamente, cada una de sus partituras. Si he podido aportar un poquito de ayuda a quienes se acerquen a investigar al compositor, me sentiré muy recompensada.

María Teresa Chenlo
Clavecínista

www.mariateresachenlo.com

NOTAS

(A.P.R. = Archivo del Palacio Real. Madrid)

(B.P.R. = Biblioteca del Palacio Real . Madrid)

1. Gembero Ustároz, María. La formación musical de Sebastián Albero (1722-1756): Nuevas aportaciones. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Salamanca 1985) Madrid. Ministerio de Cultura 1987. Vol II pp 109-124
2. Sagaseta Aríztegui, Aurelio. Comentarios CD "Música de Tecla en Navarra. S.XVIII". Mª Teresa Chenlo. Clave. Factoría Autor.SGAE 2007
3. Garralda Arizcun José Fermín- Historia de Pamplona- El Gobierno Municipal en el SigloXVIII. Enciclopedia Auñamendi 1988 pp.131-134
4. Sagaseta Aríztegui, Aurelio. Op.cit
5. Sagaseta Aríztegui, Aurelio. Op.cit
6. Gembero Ustároz, María. Op. cit.
7. Martín Moreno, Antonio. Historia de la Música Española (4) Siglo XVIII. Pp 62-76-77. Alianza Editorial. Madrid 1985.
8. Biblioteca de Cataluña Ms. 709
9. Sagaseta Aríztegui, Aurelio. Op.cit
10. APR Real Capilla. Caja 124
11. APR. Sección Personal. Caja 12398 Exp.21
12. Ballesteros y Baretta Antonio- Historia de España Vol. VI pp.455
13. APR Sección personal caja 12398 Exp. 21
14. APR Real Capilla Caja 124
15. APR Fernando VI Real Capilla Plantas 1747-59 Caja 94 Exp.5
16. APR. Sección Personal. Caja 12398, Exp.21. Real Orden de pensión de viudedad y Certificado de defunción de *Don Sevastián Ramón Albero y Añanos*
17. Álvarez Martínez, Mª Salud. José de Nebra Blasco. Vida y obra. Institución Fernando el Católico. Sección de Música Antigua. Zaragoza. Apto. 5.5. pag.73
18. APR Reinado de Fernando VI Real Capilla Plantas 1747-59- Caja 94 -Exp. 5
19. APR. Sección Personal. Caja 12398 Exp.21
20. Gembero María-Diccionario de la Música Española e Iberoamericana. SGAE 2001 Vol I p. 205. Entrada Albero Añanos, Sebastián Ramón
21. APR. Sección Personal. Caja 12398 Exp.21
22. Álvarez Martínez Ma. Salud. Op. cit . pp.64-65 Apdo.5.4..3.
23. Álvarez Martínez Mª. Salud Op. cit. pp.74-75 Apdo.5.7.
24. Álvarez Martínez Mª. Salud Op. cit. p.55 Apdo.4.-4 y p. 65 Apdo 5.4.3. final
25. Gembero María –Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Tomo I p.2 06 Entrada Albero Añanos Sebastián Ramón
26. Alvero Sebastián- Obras para Clavicordio. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Ms. 4/ 1727 (2).
27. Existe una publicación de esta obra adaptada por Antonio Baciero. Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado Tomos 1º a 6º. UME 18576
28. "Intentos y sonatas del s. XVIII" anónimos. (RCSM 3/1043) Juan José Rey publicó el contenido del mismo con el título "Manuscritos de Música para Tecla en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid". Revista de Musicología. Vol. I 1978 nº 1-2
29. Albero Sebastián. Sonatas para clavicordio. Biblioteca Nazionale Marciana. Venecia. Ms. It IV, 197b (=9768)
30. Kenyon de Pascual Beryl. Diccionario de la Música Española e Iberoamericana. S.G.A.E. 2001, Vol. 8. Entrada "Pérez Mirabal [Miraval], Francisco". Pag. 667.
31. Kenyon de Pascual Beryl. Diccionario de la Música Española e Iberoamericana. S.G.A.E. 2001, Vol 7. Entrada " Mármol. I. Juan [del]". Pag. 196.
32. Kirkpatrick, Ralph. Domenico Scarlatti. Princeton University Press 1953 y en varias ediciones posteriores. Capítulo IX.
33. B.P.R. Madrid VII E 4 305- Testamento de Mª Bárbara de Braganza. Apéndice del inventario de estado. Fol.228r a231r.
34. Archivo Notarial de Bolonia. Testamento di mè, D.Carlo Broschi detto Farinelli, consegnato al Sigr. Notaro D. Lorenzo Gambarini – questo di 20 de Febraio 1782. Pp 20-22
35. Kirkpatrick, Ralph. Domenico Scarlatti. Princeton University Press 1953 y en varias ediciones posteriores. Capítulo IX.

36. Kenyon de Pascual Beryl. Diego Fernández – harpsichord maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1775 – and his nephew Julián Fernández. *Galpin Society Journal* XXVIII 1985. pp.35-47
37. Cappelletto, Sandro. Reproducido en su libro *La Voce Perduta; Vita di Farinelli e virato cantore*. E.D.T. Torino, 1995. pp.209-210
38. Comunicación personal del Musicólogo Louis Jambou.
39. Sacchi Giovenale. *Vita del Cav. Don Carlo Broschi-Racolta Ferrarese di Opuscoli* XV- 1784
40. Kirkpatrick, Ralph. Op. cit. Capítulo IX
41. Worgan, John. “Libro de XLIV SONATAS MODERNAS, PARA CLAVICORDIO, COMPUESTAS/ POR EL SEÑOR DON DOMINGO SCARLA/TI, CABALLERO DEL ORDEN DE SAN/TIAGO, Y MAESTRO DE LOS REYES CA/THOLICOS, DON.FERNANDO EL VI. Y DOÑA/MARIA BARBARA”... de Don Sebastián Albero organista principal de la real capilla de su majestad. London , British Museum- Add. 31553
42. Kastner, Santiago. Prólogo a la edición de las Sonatas de Albero de Genoveva Gálvez. UME 1978

Portada: Puerta de Nuestra Señora del Amparo. Claustro de la Catedral de Pamplona. s.XIV
 © De los textos. María Teresa Chenlo. R. Propiedad Intelectual M-007557/2008

EPÍLOGO

Ha pasado un largo tiempo de este estudio precedente (2008), que realicé para un proyecto de grabación de la obra de Sebastián Albero, que al Gobierno de Navarra le pareció muy interesante, pero que por dos veces no lo apoyó económicamente.

Desde entonces muy pocos datos nuevos y significativos he encontrado para despejar incógnitas en torno al compositor y, en especial, sobre su obra.

Un posible maestro suyo en Ujué, el organista Joseph Antonio Phelipe¹ y dos manuscritos que incluyen obras de Albero.

Uno en el Seminario Corpus Christi de Valencia, el Ms. Mus/VRP-363, que incluye las Recercatas y algunas Fugas, que coinciden con las del manuscrito del Conservatorio de Madrid².

El segundo es el manuscrito Ayerbe, “Libro di Sonate del signor Domenico Scarlatti”, conservado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con signatura Ms 3/1408, en el que se identifican dos sonatas de Albero que corresponden a la I y II del manuscrito de Venecia³.

Por lo tanto, nada nuevo sobre su obra -lo que a mí me interesa- que he estudiado intensamente e interpretado.

En este epílogo quiero especialmente destacar que, el investigar para este estudio y conocer en detalle el entorno de su vida en Madrid y el analizar en profundidad sus partituras, me ha hecho revisar totalmente mi interpretación de su obra.

El entorno marca al artista, y si nos adentramos en los complicados y tortuosos caminos de su quehacer en la Real Capilla de Madrid, unido a su vida durante la niñez, en el mágico e idílico Valle del Roncal, ahí encontramos los mejores elementos para entender y compenetrarnos con su obra.

La voz del compositor surge muy clara a través de sus notas. Oír esta voz es un acto de intimidad, de introspección, que el intérprete debe escuchar si quiere ser fiel a su mensaje.

1) Sánchez Baranguá Carlos Andrés. Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756): Vida y Obra. Pág.59. Tesis Doctoral. Universidad Pública de Navarra. 2016

2) Sánchez Baranguá Carlos Andrés. Op.cit. Pgs 206 y ss

3) Boyd, Malcolm. Citado por Cuervo, Laura, en: *The Ayerbe Manuscript: A Spanish source for the Sonatas of Domenico Scarlatti from the half of the Eighteenth Century*. *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 13 (2015), 25, Pg.11

Es en ese delicioso paseo por sus partituras, donde nos muestra su personalísima manera de crear música, sus progresiones rítmicas, sus refinadas melodías impregnadas de dulzura, melancolía a veces casi dolorosa, sus cambios de tempo, sus cadencias, etc. Todo esto es lo que ha producido en mí tanto asombro y fascinación.

Si nos propusiéramos pintar cada una de sus frases formaríamos una paleta de colores de una fantástica intensidad.

Cuando al intérprete le llega el momento de su madurez, es cuando ve las cosas con gran claridad y donde ve que el compositor nos escribe, de forma rotunda, lo que desea que hagamos con su música.

Esa maravilla de expresión, casi desconcertante, de sus Recercatas, basta para quedar atrapado y asombrado, hasta que descubres los exquisitos valores que tienes que transmitir.

A partir de ahí preparo la modificación, muy leve, del valor de las notas siguiendo la expresión musical; busco las frases o el grupo de notas para saber discernir la proporción necesaria; mantengo una extrema y delicada articulación buscando lo que Bach insistía en recomendar, “el arte de un toque cantado”, y cuido extremadamente los silencios, las cesuras y la expresión del “rubato”.

El tempo libre, medido, debe evitar una interpretación mecánica, innecesaria como demostración de técnica, que desvirtúe la línea melódica.

En resumen, Albero necesita que transmitamos su musicalidad refinada, majestuosa, natural, afectuosa, desenfadada, graciosa, así como una soterrada y dolorosa melancolía.

Cada intérprete buscará su camino, yo he encontrado el mío y es lo que con total honestidad busco transmitir cuando me siento al clave para interpretarlo.

María Teresa Chenlo
Clavecinista
2022