

## Métodos españoles de piano en el siglo XIX

El piano representa una parte esencial de la música española del XIX; sobre él todavía queda mucho por investigar, siendo una cuestión importante el estudio en torno a la creación de una escuela nacional, con un apartado fundamental en la constatación de la existencia de una literatura técnica propia, así como en su análisis. Dentro de ese tipo de obras, los métodos aparecen como vehículo importante de codificación técnica a lo largo del siglo XIX; por ello, un resumen de las aportaciones españolas a este repertorio es un primer paso verdaderamente necesario para iniciar un estudio de nuestro piano romántico que deje por fin a un lado los numerosos prejuicios que hasta hace pocos años motivaron un juicio peyorativo del mismo.

La musicología española ha comenzado a realizar un estudio verdaderamente sistemático de la música en la España del XIX que ya está dando sus primeros e importantes frutos, poniendo en evidencia la necesidad de cambiar los juicios negativos vertidos hasta ahora ante la creación musical española del romanticismo, normalmente presentada a través de una visión despreciativa y teñida de escepticismo ante el interés artístico de la misma.

Estas mismas circunstancias se dan en el análisis de nuestro piano del XIX, durante años prácticamente ignorado hasta la aparición de Isaac Albéniz y Enrique Granados. La existencia de una serie de apreciables e interesantes músicos que introdujeron el piano en nuestro país y que iniciaron el desarrollo de la escuela española, siendo muchos de ellos estimados como grandes virtuosos a nivel internacional, ha sido hasta la fecha escasamente valorada, si bien esta tendencia está cambiando en los últimos años y las tradicionales tesis que acusaban a este repertorio para piano de intrascendente y fácil comienzan a ser matizadas por otros investigadores. En realidad, muchos de esos rasgos crítica-

*The piano represents an essential part of nineteenth-century Spanish music and there is still much research to be done in this area. One of the most important aspects of this is the study viewed through the creation of a national school of composition, with one of its central issues being the proof of the existence of their own technical literature, as well as its analysis. Piano methods were an important means of technically codifying these types of works throughout the nineteenth century; and for this reason, a summary of the Spanish contribution to this repertory is a truly important step towards the study of Spanish romantic piano music and dismissing the numerous prejudices which until recently gave rise to a pejorative opinion of this repertory.*

dos tanto en la música de salón como en los fuegos artificiales de las obras de virtuosismo aparecen no sólo en nuestro piano romántico, sino en general en buena parte de la creación pianística del siglo pasado. Ciertamente el desprecio hacia la obra de los compositores-pianistas de legendario virtuosismo es un camino hoy abandonado por completo: en la actualidad existe un importante movimiento de revalorización de la obra de estos autores, decisivos a la hora de hablar de la historia del piano, y cuyos hallazgos técnicos en el instrumento tuvieron una evidente importancia en el plano musical. Por ello es lógico que realicemos un planteamiento nuevo en el momento de aproximarnos a nuestros particulares compositores-pianistas, algunos de ellos, como ya dijimos, virtuosos de fama internacional.

En nuestro panorama pianístico existieron figuras de gran interés, no sólo en su faceta de compositores e intérpretes, sino también en la de pedagogos y difusores del instrumento, aspectos todos ellos decisivos para el conocimiento del desarrollo del piano español. Por lo tanto, las tres posibilidades citadas pueden ser importantes a la hora de valorar las distintas personalidades

que aparecieron en nuestro siglo XIX: igualmente significativo ha de resultar para una investigación rigurosa el estudio de los métodos de piano y la literatura pedagógica, de la actividad concertística, o de la creación pianística.

Se han realizado ya algunos trabajos centrados en nuestro piano romántico en su conjunto<sup>1</sup>. Es desde luego evidente que el piano es una parte sustancial de la música española del XIX, y que es necesario investigar seriamente en los muchos aspectos que nos ofrece, incluyendo la creación de una escuela propia de piano, cuya existencia es importante no sólo para comprender el mundo de la interpretación, sino también el de la gestación de un repertorio pianístico de un nivel al menos apreciable.

En realidad, el piano se desarrolla con gran rapidez a lo largo del siglo pasado, y paralelamente a su perfeccionamiento como instrumento, los intérpretes van creando una técnica de ejecución más compleja en una evidente relación de mutua influencia, siendo ambos aspectos igualmente importantes a la hora de analizar el extenso repertorio que va surgiendo. El grado de especialización y virtuosismo exigido en la interpretación llega pronto a ser considerable, dando lugar a una literatura técnica abundante para la formación del pianista, que tiene unos pilares fundamentales en los métodos, las colecciones de estudios y, finalmente, los libros de ejercicios puramente mecánicos con títulos tan elocuentes como *Gimnasia del Pianista* o *El Pianista Virtuoso*, y que conforme va avanzando el siglo y la especialización se va haciendo mayor, acaban incluso por centrarse en temas puntuales: notas dobles, octavas, posición fija, etc. La técnica de ejecución se ve en realidad impulsada y desarrollada por grandes intérpretes virtuosos, caminando, como suele ser habitual,

antes la praxis que la teoría. Así, la codificación y sistematización, de cara sobre todo a la enseñanza, va igualmente evolucionando poco a poco hasta el último decenio del siglo, partiendo de los inicios expuestos en los primeros métodos como el de Pleyel y Dussek (1799) o los de Adam (1798 y 1802), en los que aparece un trabajo sobre todo en torno a la mano y los dedos todavía deudor en algunos aspectos de la técnica del clave, y adaptado lógicamente a las características técnicas del pianoforte en el momento. Se va necesitando cada vez una fuerza mayor, implicándose por lo tanto mayor masa muscular y más movimiento primero de muñeca, y después de brazo y antebrazo, realizado todo ello en principio intuitivamente con la interpretación práctica, y que comienzan a observar y reconocer los métodos sobre todo a partir de la mitad de siglo. Se llega a establecer un modelo de enseñanza muy parecido en las diversas obras, hasta que en los últimos años de siglo autores como L. Deppe, G. Stoeve, Söchting, M. Jäell, etc, inician una nueva sistematización de la técnica pianística ayudados por las herramientas de observación más perfeccionadas que les proporcionan los avances de la época en el conocimiento anatómico<sup>2</sup>. Así aparecen términos como caída libre, toque apoyado, peso de brazo, impulsión axial, circular, etc. Desde entonces son muchos los trabajos realizados en un intento de conseguir una descripción más exacta de las distintas posibilidades técnicas de interpretación creadas por virtuosos como Liszt, intentando aplicar todos esos análisis a la enseñanza con nuevas sistematizaciones. Las críticas vertidas sobre muchos de los conceptos expresados en los métodos de la primera etapa no anularán sin embargo el interés codificador de todos los autores que a lo largo de esos años, fundamentales en el desarrollo de la técnica pianística, fueron creando las bases de la enseñanza, y que incluso llegaron a intuir algunos de los principios que más adelante se formularían con una sistematización más perfecta.

El siglo XIX se inicia pues con la aparición de los grandes métodos para piano, compendios del saber necesario para aprender a tocar desde un punto de vista de puro mecanismo, con dominio de las principales

<sup>1</sup> Entre ellos G. Emparán. "El piano en el siglo XIX español" en *Cuadernos de Música. El Romanticismo Musical Español*, año 1, nº 2, 1982, pp. 59-70. También la tesis presentada de M. Vázquez Tur: "El piano y su música en el siglo XIX en España", Universidad de Santiago de Compostela, 1988, y las memorias de licenciatura presentadas por Gemma María Salas Villar: *Estudio y catálogo del repertorio pianístico español (Desde 1830 hasta la restauración)* y Eva García Fernández: *Estudio y catalogación del repertorio pianístico español desde la Restauración hasta 1920*. Universidad de Oviedo, Especialidad de Musicología, 1994.

<sup>2</sup> Sobre este tema véase G. Kaemper: *Techniques pianistiques. L'évolution de la Technologie Pianistique*. Paris: A. Leduc, 1968.

dificultades técnicas, pero añadiendo también apartados dedicados a los diferentes aspectos de la expresividad, así como de los puntos esenciales del piano como instrumento: breve descripción técnica e incluso algunos comentarios de su historia, sistemas de afinación, etc. Estos últimos aspectos variaban ligeramente de unos a otros, y normalmente se añadían junto a toda una serie de lecciones centradas en dificultades musicales de lectura, cercanas al solfeo. Estos métodos buscaban ofrecer a modo de pequeña enciclopedia el saber necesario para poder leer e interpretar la música para piano, e incluían en numerosas ocasiones entre sus ejercicios verdaderos estudios como piezas independientes, con un grado de desarrollo y de interés muy variable según el método. A lo largo de los años fueron evolucionando y añadiendo nuevos aspectos, hasta llegar a ofrecer un perfil muy parecido en la segunda mitad del siglo: como primer apartado se busca lograr la fuerza, igualdad e independencia de los dedos, punto de apoyo de todo el proceso, insistiendo en primer lugar en la correcta colocación del cuerpo ante el teclado, después de la mano, pasando más adelante por los inevitables ejercicios de posición fija, unidos en los métodos más avanzados a la posición con teclas mudas. El siguiente paso es lograr la agilidad e igualdad de los cinco dedos sin cambio de posición, antes de entrar en el paso del pulgar y con ello todo tipo de escalas y arpeggios. Otra dificultad importante son los trinos, estudiados en todas sus posibilidades de digitación, así como con notas tenidas en la misma mano, sin olvidar naturalmente las notas repetidas, finalizando con las notas dobles (terceras, sextas, cuartas) y las octavas, junto con los acordes. En estos dos últimos puntos entraba ya la acción admitida no sólo de los dedos, sino también de la muñeca y el antebrazo, e incluso del brazo solo en el caso de desplazamiento lateral de acordes en el teclado. Conceptos como el peso de brazo y la caída libre, así como otros movimientos de rotación, etc, practicados ya por muchos de los grandes pianistas, aún no aparecen codificados en esta primera etapa de sistematización, que insiste continuamente en la quietud máxima de toda articulación que no sea la de la tercera falange del dedo, excepto en los casos ya nombrados en donde se reconocía la utilización del movimiento de muñeca,

antebrazo e incluso brazo entre los más avanzados.

La importante demanda en torno a la enseñanza del piano diversifica la oferta en los métodos, apareciendo así una cierta variedad que va desde los pensados para los alumnos de Conservatorio, de mayores exigencias, hasta los que sirven simplemente para aprender a interpretar de forma rápida piezas sencillas de moda, destinados a los aficionados que no desean aprender solfeo.

En España son muy numerosos los métodos publicados a lo largo de todo el siglo XIX, todos ellos con estas características que acabamos de enunciar. La creación el 15 de julio de 1830 del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina inicia una importante actividad en la publicación de diferentes métodos destinados a ser utilizados de forma oficial en las clases de dicho centro. Junto a este foco fundamental en la historia del desarrollo pianístico español, aparece otro centro igualmente decisivo, Barcelona, con la fundación en 1838 del Conservatorio del Liceo. El estudio de dichos métodos revela aspectos sumamente interesantes no sólo a la hora de comprobar la consonancia de la enseñanza española con la practicada en el resto de Europa, sino también para conocer el repertorio aconsejado por los maestros, en muchas ocasiones de autores españoles, e igualmente la penetración de los distintos compositores extranjeros y su influencia en nuestro país, aspectos sumamente útiles para el estudio musicológico del piano romántico español. Con esta introducción a los métodos generales españoles no pretendemos realizar un estudio exhaustivo, teniendo en cuenta además que este tipo de libro pedagógico se ve reforzado por toda una serie de distintas obras que completan la formación del pianista, y que construyen el complejo entramado de la literatura de enseñanza.

Junto a los métodos generales, típicos de la primera etapa de sistematización, el final de centuria ve aparecer toda una nueva serie de obras técnicas que, tal y como arriba indicábamos, tenían características muy diferentes. Muchas de ellas buscaban la descripción fisiológica de la técnica, pero sobre todo limitaban su campo de atención a problemas determinados, es decir, se iniciaba una cierta especialización en las publicaciones sobre técnica, diferenciándose en ello claramente del carácter de compendio enciclopédico que demostraban

los grandes métodos generales. Aunque tímidamente, comprobaremos con algunos ejemplos que la bibliografía española no se mantuvo al margen de esas nuevas corrientes.

## 1. Los primeros métodos

Los primeros ejemplares encontrados hasta el momento se pueden fechar en torno al inicio de la segunda década del XIX, evocando con un cierto retraso los primeros métodos publicados: Pleyel y Dussek (1799) o Louis Adam (*Méthode ou Principe général du doigté pour le forté-piano*, 1798, y *Méthode du piano du Conservatoire*, 1802).

José Nonó (1776-1845), compositor de la casa del duque de Osuna y desde 1805 de la Real Cámara de Carlos IV, tuvo una interesante actividad teórica que nos legó en su obra más famosa *Escuela completa de música. Sistema fundado en la Naturaleza, la experiencia de los profesores y la observación de los filósofos más ilustrados* (Madrid, 1814). De él se conserva además en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid un manuscrito autógrafo de Reglas para acompañar<sup>3</sup>. En 1821 publica en la Imprenta de Aguado y Compañía su *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por Don José Nonó. Director del Conservatorio de Música de esta corte*. Dedicó la obra al Infante Don Francisco de Paula, “especial protector del noble y bello arte de la Música”, asegurando haber tenido presentes los mejores métodos de Francia, Alemania e Inglaterra. En la *Introducción* relata el gran favor del que gozaba el piano por parte del público:

“Como en todas las concurrencias y diversiones de las casas decentes, el uso del Fortepiano de algunos años a esta parte ha venido a ser de tanto interés, que casi todos los jóvenes que aprenden la música se dedican también a tocar este instrumento, será muy esencial buscar cuáles son los medios más propios para abreviar y allanar a los discípulos todas estas dificultades que puedan retardar su marcha y oponerse a sus progresos. Sin deprimir las justas alabanzas que han merecido los talentos de los grandes maestros que hasta ahora han publicado métodos para Forte-piano, se puede asegurar que los más son enteramente defectuosos”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1/16367.

<sup>4</sup> En las citas se ha optado por normalizar la ortografía al uso actual.

La crítica que hace en este análisis de los métodos anteriores gira en torno al exceso de ejercicios en unos, o bien al extremo contrario en otros, donde en realidad el autor se limita a escoger fragmentos de obras más o menos famosas de diversos compositores, sin ofrecer un parte mecánica seria. Expresa su deseo de familiarizar al alumno con la lectura y la ejecución del piano, logrando a la vez que aprenda a tocar piezas con gracia y sin rutina: “Para llenar este objeto en las lecciones aires y pasajes que he compuesto expresamente, he procurado acompañar al mismo tiempo la instrucción o teoría relativa”.

Se trata de un método que responde a las exigencias técnicas del momento, todavía con muy poco uso de lo que no fuera la articulación de dedo, y que se presenta dividido en cuatro secciones: 1. De la posición del cuerpo y de los dedos 2. Del conocimiento del teclado 3. Del orden de los dedos en general y 4. De los adornos usados en el Forte-piano.

En su descripción de la postura aclara que con su método busca el conseguir tocar con facilidad, libertad y gracia: “Se evitará el hacer grandes movimientos,..tampoco digo con esto que sea necesario estar como una esta-



Portada del método de José Nonó.  
Biblioteca Nacional, Madrid.

tua...pero siempre es fastidioso hacer contorsiones". La habitual lámina del teclado refleja un piano de cinco octavas y media<sup>5</sup>. En cuanto a los ejercicios, reúnen las típicas dificultades para lograr independencia y soltura en los dedos (escalas, arpeggios sin paso de pulgar, trino, un pequeño inicio de notas dobles en terceras), y después las cuestiones de expresión (apenas las dinámicas de *forte* y *piano*) y la lectura de los principales signos en las notas de adorno. Junto a ello, y para cumplir su misión de realizar una enseñanza amena, añade sus breves piezas entre lecciones, además de seis cortas sonatas y un vals que cierran prácticamente el método.

Miguel López Remacha (1772?-1827), tenor de la Real Capilla, hijo de Félix Máximo López, publicó en Madrid una serie de obras teóricas en el cambio de siglo: *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*, por D. Miguel López Remacha, (Madrid: Benito, 1799), y *Tratado de armonía y contrapunto o composición por... profesor de música*, (Madrid: Amarita, 1824). Igualmente es de reseñar su obra *La Melopea o Instituciones teórico-prácticas del solfeo, del buen gusto, del canto y de la armonía, para perfeccionar un buen músico y cantor*. Publicó *Principios o lecciones progresivas para Forte Piano Conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas á quienes los dedica su autor D. Miguel López Remacha* en la imprenta de Bartolomé Wirmbs<sup>6</sup>. En la Biblioteca Nacional se conserva únicamente el primero de los cuatro cuadernos de los que constaba la obra, según explica el autor, acotando que el último día de cada mes estaría en venta uno de los cuatro, aunque bien puede ser que López Remacha no llegara a editar finalmente los restantes cuadernos. La obra está pensada desde luego para un público muy determinado, tal y como nos indica no sólo su propio título, sino todavía más claramente la *Dedicatoria* inicial:

"Señoras:

Una dilatada práctica en el honroso cargo de Maestro, me ha hecho advertir que ninguno de los Métodos, hasta

aquí conocidos para la enseñanza del piano están conformes al gusto delicado que caracteriza al bello sexo, ni tampoco con la calidad y extensión de sus deseos. Vmds. son, por lo general, más inclinadas a la belleza musical que nace de la sencillez que a la que se deriva de grandes combinaciones armónicas. Así es que un Wals, un Rigodon, una Polaca, una Cancioncilla, un Airecito cualquiera que forme períodos cortos, y bien rimados, excita mucho más su sensibilidad que la pieza más sublime y acabada del arte....

He adoptado pues los medios de complacer a Vmds. en estos sencillos Principios los cuales son sin embargo unas bases sólidas sobre las que algunas de Vmds. más avanzadas en deseos, podrá fundar el majestuoso edificio de una instrucción completa en la escuela del Piano, dedicándose después al estudio de los Grandes Métodos".

A lo largo del siglo la impresionante popularidad del piano propicia la aparición de numerosos métodos pensados para los aficionados como base para un inicio correcto del aprendizaje del piano, un tipo de métodos de los que tendremos abundantes ejemplos a lo largo del siglo, aunque desde luego éste es el único dedicado a ese público femenino que quería solamente tocar algunas piezas en las reuniones sociales, y que normalmente, según López Remacha, no estaba muy dotado para apreciar el arte profundo. En este cuaderno inicial se dan las instrucciones básicas ante el piano: la posición del cuerpo, orden de los dedos, exposición práctica del teclado, y unos brevísimos y sencillos ejercicios de independencia de manos, todo ello entremezclado con breves piezas: valsos, contradanzas, etc, con títulos tan elocuentes como *La Impertinente* o *La Candorosa*. Junto a estos sencillos temas técnicos, otros de lectura como apoyaturas, etc.

José Sobejano Ayala (1791-1857), compositor de importante labor pedagógica, fue nombrado primer maestro de piano del Real Seminario de Nobles con los Jesuitas en 1827. En ese mismo año Fernando VII le designa como primer organista de la real capilla de San Isidro de Madrid. Autor de *Escuela de solfeo, según el estilo moderno...por D. José Sobejano Ayala, Profesor del Real Seminario de Nobles* (Madrid: Hermoso, ca.1827), editó en 1826 con la caligrafía de Bartolomé Wirmbs *El Adam español, lecciones metódico-progresivas de Forte-piano por el profesor armonista D.J. Sobejano Ayala*. En la introducción "El Autor a los aficionados al fortepiano", Sobejano explica la división del método en tres partes: la primera inicia en la técnica al alumno, con los pasos

<sup>5</sup> Desde 1795 se había generalizado el pianoforte de cinco octavas y media, y a partir de 1810 el de seis octavas

<sup>6</sup> Por el domicilio de Wirmbs que figura en la partitura, calle del Turco, se puede fechar la edición entre 1817 y 1824. Para los problemas de datación de las partituras de este artículo se han utilizado las tablas y datos de C.J. Gosálvez en *La edición musical en España hasta 1936*, Madrid: AEDOM, 1995.

habituales de comentarios sobre la posición, conocimiento del teclado, independencia de dedos y escalas; la segunda se define como "variaciones progresivas" (siempre en torno a la mejora en la técnica de dedos) "interpoladas por algunos juguetillos", y la tercera es en realidad una colección titulada *Veinte cuatro preludios de ejecución brillante por los acordes mayores y menores, compuestos y dedicados a la Señorita D. Joaquina de Sojo y Cimbrello por su Maestro Sobejano Ayala*. En estos preludios, verdaderamente virtuosos, se trabajan todas las dificultades de agilidad e igualdad de dedos, pero también se añaden dificultades tanto de notas dobles (sobre todo en terceras) como de octavas, que reflejan un buen conocimiento de las innovaciones técnicas de interpretación. En la primera página de esta tercera parte leemos:

"Veinte y cuatro preludios de ejecución brillante para Forte-piano, por todos los acordes mayores y menores, o sea la tercera parte del método de Sobejano titulado por antonomasia El Adam español.

Nota: No se ha marcado en el margen de dichos preludios o ejercicios, el tiempo que les pudiera convenir, y el autor lo deja a discreción del discípulo para que cada uno saque el partido que pueda en su ejecución, que deberá ser limpia, firme o apoyada, ligada, rápida e igual a fin de poder llegar a tocarlos con precisión y brillantez"

La faceta de compositor de Sobejano aparece no sólo en estos brillantes preludios en todas las tonalidades, sino también en los "juguetillos" intercalados entre los ejercicios de la segunda parte del método, en los que además incluye fragmentos y breves piezas de numerosos autores españoles: Manuel García (*Polo del Contrabandista*), Arriaga, Carnicer, Albéniz, etc.

En su método la referencia al de Adam, evidentemente muy conocido y de uso muy extendido en el momento, no implica sin embargo que sea ni mucho menos una sencilla copia del mismo: de hecho Sobejano demuestra un buen conocimiento de la técnica pianística sistematizada hasta la década de los veinte.

## 2. El método de Pedro Albéniz

Es indiscutible reconocer la importancia del famoso Método de P. Albéniz, no desde luego por ser el primero, que ya hemos comprobado que no fue así, sino

por la gran trascendencia que tuvo a lo largo de todo el siglo en la enseñanza del piano en España, así como por su evidente calidad. Pedro Albéniz y Basanta (1795-1855), hijo de Mateo Albéniz, comenzó sus estudios con su padre, para pasar después a perfeccionar su formación pianística con Henri Herz y también con Kalkbrenner en París. En 1830 fue nombrado profesor de piano y acompañamiento del Real Conservatorio de Madrid, fundado en ese mismo año por la reina María Cristina, y en 1841 maestro de piano de Isabel II y de su hermana la infanta María Luisa Fernanda. Como compositor la figura de Albéniz apenas comienza a reivindicarse tímidamente, aunque en ella estuvo plenamente ligado a la creación de su tiempo, especialmente a la pianística que conocía a la perfección. En cambio nunca se ha dudado de la gran importancia de su método, de singular trascendencia en el posterior desarrollo de la escuela española de piano.

El título de la obra era: *Método completo de Piano del Conservatorio de Música. Obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa, por D. Pedro Albéniz*....Publicado en Madrid en 1841 con Carrafa, Hermoso y Lodre, vió numerosas ediciones posteriores. Con él se iniciaban las obras de texto del Conservatorio de Madrid, asentando de esta forma la ya iniciada escuela española de piano en cuanto a su sistema de enseñanza. Por ello aparece la firma institucional del Conservatorio, que a partir de entonces figuraría en la mayoría de las obras adoptadas como texto; informe (Dictámen) de la Junta Facultativa del Conservatorio de Música, lógicamente siempre favorable y laudatorio, donde con la firma de Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni y Juan Diez, Excmo Sr. Conde de Vigo y Viceprotector del Conservatorio, y con fecha del 18 de mayo de 1840, se alude a la gran reputación como maestro de Pedro Albéniz:

"La reputación adquirida por el Sr. Albéniz tanto en Francia como en España como Profesor de Piano, unida a los buenos servicios que con su celo e interés infatigables por el esplendor del arte ha prestado a este Conservatorio, eran ya motivos muy suficientes para que hubiese merecido por nuestra parte un distinguido aprecio. Más hoy, que se nos ofrece la favorable ocasión de reconocer un trabajo al que ha debido consagrar mucho tiempo de penosa tarea para comparar unas

producciones con otras, estudiar la índole característica de las diferentes escuelas, y formar en fin un método especial que las comprenda todas, conduciendo por grados insensibles al más alto de perfección; y cuando su utilidad se dirige a favorecer principalmente a la juventud de aquella clase que cuenta con más escasos recursos, no puede la Junta menos de tributarle el voto más sincero de estimación y gratitud".

En la segunda edición de la obra se añadía también una carta de felicitación de Thalberg, con algunos tintes de compromiso en su redacción, fechada el 24 de mayo de 1848. El título completo del método hace alusión a una actitud de observación ante la práctica de los grandes pianistas del momento que preludia realmente la disposición que en el último decenio de siglo daría lugar a la nueva etapa de sistematización técnica de la interpretación. Este aspecto es interesante de destacar, aunque lógicamente la formación en disciplinas como fisiología y estudio del movimiento no estaba por entonces en el estadio al que llegaría a finales de siglo, ni tampoco eran necesariamente la especialidad de Pedro Albéniz, y por ello las conclusiones de su método no pueden ser las mismas que luego verían la luz a partir de trabajos como los de L. Deppe. Pero este interés por analizar el hecho mismo de la técnica real y práctica de los artistas que entonces estaban avanzando en la creación e interpretación pianísticas, anuncia el camino que años más tarde seguirían los tratadistas del tema.

Muy poco tiempo antes había publicado su método Henri Herz, profesor de Albéniz, quien declara una cierta predilección por el mismo, pero al que realmente no sigue de forma fiel y absoluta. Así lo especifica en el *Prólogo* el propio Albéniz, pero además una comparación de ambas obras nos lo corrobora

"La predilección que naturalmente he conservado a la escuela de mi maestro Mr. Henri Herz, no debía impedir el examen de los demás sistemas..."

Quizás cada sistema tiene alguna cosa mejor que los demás, y acaso ninguna merece una preferencia absoluta sobre los otros. Lo interesante es reunir lo bueno de todos, ordenándolo de manera que forme uno completo, que aunque compuesto de productos de métodos diferentes, no dejará por eso de ser un sistema especial, reuniendo la ventaja de proporcionar al que por él aprende el conocimiento insensible de las diferentes escuelas".

En su *Prólogo* Albéniz aclara las excelencias de su

método, que ya ha dado brillantes resultados desde su implantación en el Conservatorio en 1830<sup>7</sup>. Es un deseo consciente desde luego de consolidar una escuela pianística propia. En ese mismo prólogo explica la división de la obra:

"La instrucción preliminar que Mr. Herz ha puesto al frente del excelente Método que acaba de publicar en París, precede también al mío, porque yo no podría mejorarla. Siguen las lecciones para conocimiento del teclado, y los ejercicios de posición fija y libre que yo he compuesto, arreglado y probado en mi práctica; acompañándolos de una lámina que representa la posición de las manos sobre el teclado, y poniendo a continuación como muestras estudios de piezas de los maestros Herz, Clementi, Cramer, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg; así como todo aquello que durante la formación de esta obra se publicare digno de particular mención. Por este medio se percibirá la índole característica de cada escuela, se apreciará su mérito relativo, y podrá escogerse la que más acomoda a la inclinación y disposiciones de cada uno. Otra ventaja de este Método consiste en adquirir con los ejercicios de primera instrucción el conocimiento de piezas de óperas, y otras de gusto, que darán a las familias de los discípulos, con la certeza de su aprovechamiento, el deleite de gozar de su precoz habilidad.

Por este medio me lisonjeo también de hacer un pequeño servicio a mi país, persuadido como estoy de la influencia de la música en la formación de costumbres apacibles y benévolas..."

Acaso no está lejos el día en que el Gobierno español, siguiendo la noble iniciativa dada por la Augusta Fundadora del Conservatorio, envíe este vehículo civilizador al pueblo que rige, el mejor dotado tal vez de excelentes disposiciones para cultivar un arte útil justamente y deleitable. La Escuela normal podría recibir como en Francia esta misión; pero mi celo me extravía fuera de mi designio".

Un satisfecho Pedro Albéniz insiste en la idea de proporcionar un método sincrético que informe al alumno de todas las escuelas, y que además le introduzca sin aburrimiento en la técnica pianística, descubriéndose a la vez preocupado por un cierto reformismo musical en la enseñanza, y como vemos no sólo en la destinada a los profesionales, rasgo que después será importante en las posteriores generaciones de músicos españoles.

Mucho se ha comentado la relación de este método con el de Herz, en principio muy evidente pues es cierto que la *Introducción*, verdaderamente amplia, es

<sup>7</sup> Así, su joven alumno de 19 años, D. Juan Retes, había tenido un gran éxito en su presentación en Londres.

una traducción literal de la escrita por Herz para el suyo; dividida en dos grandes secciones bajo el título de “Elementos de Música” y “Del Piano”, hace un completo repaso a los principios de la notación musical y de las características del instrumento, así como una definición de las principales dificultades del estudio<sup>8</sup>. Al final se incluyen apartados sobre la elección de obras y sobre la composición e improvisación, advirtiendo la necesidad de hacer primero estudios muy profundos antes de dar a conocer cualquier composición, no dejándose llevar por la imitación de las modas y procurando ser en todo original. Más en serio todavía previene de los peligros de la improvisación, diciendo que hasta Hummel, el gran improvisador en público, también ha tenido sus días de desgracia: la especialización y el virtuosismo que se iban buscando cada vez con más fuerza en el piano llevaban a la vez a un abandono paulatino de las prácticas de improvisación.

En la traducción encontramos una reveladora nota del traductor añadida en el fragmento en el que Herz habla de las excelencias de su invento, el dactylion: “*El dactylion de Mr. Herz, el quiroplaz o guiamanos de Logier y otro guiamanos de Kalkbrenner son aparatos mecánicos para perfeccionar la ejecución en el piano; objeto que se consigue no obstante sin apelar al gasto que ocasionaría su adquisición*”.

Una atinada observación en la que, como vemos, Albéniz no sigue las directrices interesadas de Herz. Y si examinamos después el método de nuestro autor, comprobaremos que no sigue el libro de su antiguo maestro, llegando a ser más completo en su recorrido por las distintas posibilidades de la técnica de ejecución del momento. De hecho, Herz inicia su método con algunos ejercicios para el dactylion, mientras que Albéniz comienza sus ejercicios directamente con los de posición fija sin necesidad de aparato alguno. Antes expone su propia explicación del teclado, incluyendo una hermosa lámina de la posición de las manos, aspecto éste que, por cierto, tampoco aparece en Herz. Su completa

explicación sobre la postura ante el teclado y la forma de tocar resulta especialmente interesante:

“Ya en esta posición, que debe ser sobre todo completamente tranquila y sostenida sin ningún género de rigidez ni violencia, deben moverse los dedos con la mayor suavidad en un sentido siempre perpendicular al teclado.....Por último, la *pulsación* o manera de herir, debe ejercerse por todos los dedos con un grado de fuerza relativamente igual, haciendo bajar la tecla cuanto sea posible; pues que no de otro modo podrá llegarse a obtener toda la cantidad de voz que le pertenece. El sonido, que resulta de dicha pulsación debe ser dulce y sonoro sin ser débil o de poco volumen, lleno y enérgico sin ser duro o desagradable. Y la fuerza que se emplea para obtener el sonido, debe ser regulada de manera que nazca principalmente no del esfuerzo material, sino de la independencia completa de los dedos; que sin imprimir la menor tensión en los músculos del brazo, permita agitarse a aquellos, dejando a éste con una especie de calculado abandono”.

Descripción nacida del análisis realizado en su tiempo, que daba toda la importancia a la acción de los dedos, pero intuyendo ya en cierto modo aspectos como el peso de brazo. Este primer cuaderno se completa con los habituales ejercicios de independencia en los dedos, así como un sencillo tema y ocho variaciones.

El segundo cuaderno, siempre con completas explicaciones, profundiza en las dificultades habituales, escalas y arpeggios de todo tipo (es decir, el problema del paso del pulgar), notas repetidas<sup>9</sup> (usando distintos dedos, típico de la técnica del momento) y escalas glisadas, siempre por teclas blancas, pero incluyendo ya ejemplos en notas dobles y octavas:

“Las escalas glisadas en general no pueden hacerse realmente con perfección sino en los pianos cuyas teclas calan poco y tengan redondeados sus extremos. Los pianos alemanes han sido los únicos, hasta hace pocos años, que se prestaban a este género de ejecución; pero hoy los pianos españoles y franceses han adquirido también este nuevo mérito. Los pianos ingleses son los menos a propósito para la ejecución de estas escalas”

Los distintos adornos (incluyendo entre ellos el trino) y la descripción y consejos sobre el metrónomo son otros temas que figuran en este segundo cuaderno, en donde además se inicia ya en el tema de la interpretación con el apartado titulado “*De las maneras de*

<sup>8</sup> Elementos de Música: Notación musical, De los modos, Duración del sonido y del silencio, Duración relativa, Duración absoluta, Expresiones que indican el movimiento, De las notas de adorno, Del ritmo, Del compás. Del piano: Edad en que debe emprenderse su estudio, De la elección de un piano, Descripción del piano, Del teclado, De la posición del cuerpo,.....)

<sup>9</sup> El sistema conocido habitualmente como doble escape, puesto a punto entre 1820 y 1823 por Erard, posibilitó el rápido éxito de la técnica de las notas repetidas

tocar", en el que explica que la expresión viene de cinco modificaciones principales de las que nacen las demás: reguladores, picados, "más picados" (es decir, prácticamente staccato), "curba [sic] que puede abarcar un número determinado de notas"[ ligadura), y "ligado y picado reunidos". En este cuaderno se incluyen piezas cortas suyas o de autores como Bellini o Mozart<sup>10</sup>. El tercer y último cuaderno es especialmente interesante: en la Introducción inicial, muy extensa, habla de las características sonoras del instrumento, así como de la influencia que su evolución ha tenido en las innovaciones del repertorio. Los primeros pianos, más débiles, son para las obras de Mozart, Haydn, y la mayor parte de Clementi, Cramer y Dussek: "Las cualidades para su ejecución son delicadeza, tacto, expresión, suavidad y ligereza". Pero con el tiempo ha ido adquiriendo importancia el tener un mayor fuerza en cada dedo, así como un empleo de más energía. Aquí habla de la trascendencia de artistas como Thalberg o Liszt, y afirma no querer dejar de lado lo que denomina escuela moderna: "Los pasos a muchas notas y diversos movimientos con cada una de las manos y las grandes extensiones, son por lo tanto el principal asunto de este cuaderno".

Las dificultades abordadas en esta última parte son notas dobles, octavas, ejercicios para facilitar la extensión hasta de novena y décima, cruces de manos, acordes arpegiados. En cuanto a las octavas, hace apreciaciones muy interesantes, pues evidentemente habla de la articulación de muñeca, que para muchos es la preferida y casi exclusiva, y que él considera ideal para los pasos de salto donde se exige sobre todo ligereza, pero reconoce ya la posibilidad de la acción del brazo, que opina se debe de utilizar en pasos de grado conjunto donde se necesite expresión fuerte y animada. Para ello dice apoyarse en ejemplos de Moschélès, Liszt y Thalberg. También se extiende mucho en el capítulo de la digitación (emplea el término *doaté*, castellaniando directamente la expresión francesa) tema en el que cree que hay gran cantidad de escuelas debido a la variedad de gusto y formas en la música. Asegura que tras haber realizado un análisis de esas corrientes ve

<sup>10</sup> Entre las de Albéniz títulos como *La Violetera*, *El Estiriano*, *Amor filial*, o *El Baile de Triana*. Recordemos que una de sus facetas como compositor es precisamente la de un nacionalismo costumbrista incipiente.

imposible dar un método que abarque todos los casos, y opta por ofrecer una serie de reglas generales que afirma son las que conforman una buena escuela. El logro final de toda buena digitación tiene que ser la facilidad, e incluso llega a afirmar que lo mejor es que cada alumno sea capaz de realizar su propia digitación. Para finalizar incluye una amplia recapitulación, en donde aconseja los pasos a seguir en el estudio de forma muy minuciosa, con estudios de Bertini, Cramer, Clementi, Kalkbrenner, Herz, Moschélès, Czerny (es decir, la literatura habitual), pero incluyendo también a Liszt, Thalberg y Alkan, los autores que se consideraban representantes de las mayores innovaciones del teclado en el momento, aunque, eso sí, no aparece en ningún momento Chopin. Entre las obras deben figurar autores como Bach, Haendel, Cherubini, Weber o Beethoven, además de recomendar que cuando se hayan estudiado piezas de estos compositores, se escojan también ejercicios realizados para otros instrumentos, especialmente los de violín de Paganini<sup>11</sup>.

Las últimas páginas están reservadas a breves estudios del propio compositor, cada uno centrado en una dificultad, incluyendo en el último el tema de la expresión, para finalizar con un fragmento de Scarlatti titulado *La Fuga del Gato*, que presenta como una curiosidad histórica. Se cierra la obra con un apartado sobre la afinación del piano (muy habitual en los métodos de la época) y un vocabulario abreviado de las locuciones y voces italianas usadas en la música de piano.

Se trata de un método verdaderamente extenso, que responde perfectamente a las exigencias pedidas a este tipo de libros, como un auténtico compendio del saber reunido hasta la época en torno al piano, descubriendo además en el autor una fina capacidad de observación con las herramientas que el conocimiento de la época ponía a su alcance.

### 3. La proliferación del género en la segunda mitad del siglo

A partir de 1850 nos encontramos con un buen número de métodos en lógico aumento, al igual que

<sup>11</sup> Recordemos la gran influencia de Paganini en el desarrollo del virtuosismo pianístico del siglo XIX.

sucedió en general con toda la literatura pedagógica destinada al piano. El Conservatorio madrileño va a seguir siendo un impulsor importantísimo de estas obras, sin olvidar ya la irrupción de Barcelona como otro foco decisivo tras las enseñanzas primero de Tintorer (alumno de P. Albéniz) y después de su discípulo Pujol, quien será maestro de figuras como I. Albéniz, Granados o Malats. Muchos de los métodos que se realizan entonces son obras pensadas para el Conservatorio de Madrid, que los adoptará como texto, pero junto a estos casos aparecerán otros destinados a un público distinto, el de los aficionados, muy numeroso, y para el que los profesores privados idearán curiosos sistemas, como comprobaremos más adelante.

El gaditano José Miró y Anoria (1810-1878) pertenece ya a la generación de músicos nacidos en el siglo XIX; primero se inició en el piano con Eugenio Gómez, para estudiar después en París con Kalkbrenner, comenzando una brillante carrera de intérprete que le llevó a actuar por Europa y América. En 1854 fue nombrado profesor del Real Conservatorio de Madrid, y editó poco tiempo después (1856) su método en la casa de Martín Salazar: *Método de piano por D. José Miró, profesor del Conservatorio de Música y Declamación. Aprobado [sic] y adoptado como obra de texto [sic] en dicho establecimiento*.

En su introducción afirma seguir el sistema de su maestro Kalkbrenner, e incluso encuentra interesante el empleo del guítamanos<sup>12</sup>. Su pretensión es la brevedad, no incluyendo por ello estudios ni pequeñas piezas como recreos, sino directamente ejercicios y explicaciones técnicas, entrando directamente en los problemas lectura, de posición de manos, independencia de dedos y paso del pulgar (con escalas y arpeggios). En la expresividad encuentra igualmente esenciales los reguladores, y cuatro modificaciones en el tipo de articulación: ligado, picado, staccato y portamento (es decir, ligado-picado). No descuida problemas como trinos, (que llega a apuntar incluso doble, triple y cuádruple), escalas resbaladas (como denomina al glissando), pedales, digitación (que llama dedeo), así como escalas en

terceras, sextas y octavas, admitiendo en éstas últimas no sólo la articulación de muñeca, sino también el empleo del brazo en los pasos de fuerza. Todo ello resumido en seis secciones, con una conclusión final de breves consejos para el estudio, apuntando como necesarios los estudios de Bertini, Czerny, Cramer, Moschelles, Clementi etc, en una lista en donde ya figuran los estudios no sólo de Thalberg, Alkan o Liszt, sino también los de Chopin, que por lo tanto aparece ya a mitad de siglo perfectamente incluido en la enseñanza.

José María Aranguren Añibarro (1821-1903), nacido en Bilbao, estudió piano y solfeo con Nicolás Ledesma, y más tarde en Madrid composición con Eslava. Su formación es por tanto exclusivamente española. A partir de 1861 entró como profesor de armonía en el Real Conservatorio de Madrid, teniendo un importante labor pedagógica y teórica plasmada en su *Prontuario del cantante e instrumentista* (Madrid: Beltrán, 1860), y *Guía práctica de armonía* (Madrid, 1872), así como en la edición que realizó del *Método completo de cantollano de D. Gerónimo Romero de Avila*. En 1855 publicaba el editor Antonio Romero la primera edición<sup>13</sup> de su *Método completo de piano, compuesto por D. José Aranguren, dedicado a S.A.R. la Serenísima Sra. Princesa de Asturias*. Adoptado como obra de texto en el Conservatorio madrileño, vió una gran cantidad de ediciones (al menos siete) a lo largo de todo el siglo, realizando el autor correcciones y mejoras del mismo, especialmente en lo que se refiere a la emisión del sonido y las maneras de ejecutar. Las dificultades técnicas principales, ya claramente sistematizadas en los métodos, y de las que hemos visto ejemplos en anteriores casos, aparecen igualmente reseñadas en el de Aranguren, añadiendo además una breve introducción histórica: lo inventó en 1717 Amadeo Schröter, organista de la catedral de Northaus en Sajonia, perfeccionándolo después Cristófori de Padua, Silberman de Sajonia y otros. Destaca su observación de la posibilidad de movimiento no sólo en dedo y muñeca, sino también en antebrazo (en la interpretación en martellato) y brazo (más que evidente cuando la mano se dirige a los extremos del

<sup>12</sup> F. Kalkbrenner publicó en 1830 su *Méthode pour apprendre le pianoforte avec l'aide du guide-main*.

<sup>13</sup> Se trata de uno de los primeros impresos salidos en la editorial de A. Romero. Véase C. J. Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, op. cit. pág. 174.

teclado). Entre los ejercicios sigue la costumbre de intercalar pequeñas lecciones a modo de breves estudios, dividiendo el método en ocho secciones. En el complemento final añade las principales reglas de expresión y digitación, llegando ya a acotar los deslizamientos de dedo de tecla negra a blanca. En cuanto a las obras aconsejadas, están los estudios habituales, incluyendo como única obra española las *Sonatinas* y los *12 Estudios Melódicos* de su maestro Nicolás Ledesma.

También en torno a esas fechas apareció el *Método completo de piano por la Unión Artístico-Musical (Editora de Obras Nacionales y extranjeras [sic]). Aprobado y adoptado como obra de texto [sic] en el Real Conservatorio de Música y Declamación*. Editado por Martín Salazar, quien entre 1852 y 1860 encabezó un grupo de diecisiete promotores denominado Unión Artístico-Musical<sup>14</sup>. Entre ellos figuraban Hilarión Eslava, Juan M. Guelbenzu o Florencio Lahoz. En su introducción el nuevo método, que contó con al menos cinco ediciones más, exponía su creencia de que los métodos celebres de Hummel, Kalkbrenner, Herz y Albéniz eran excelentes, pero áridos para los alumnos, mientras que otros como los de Viguierie o Le Carpentier<sup>15</sup> eran demasiado elementales. Así, en el panorama editorial español era necesario que surgiera un método distinto, porque los primeros daban buenos resultados en el norte de Europa, donde por lo visto el clima influía en estas cuestiones: "*En una palabra, creemos que en España en materia de métodos es necesario mezclar lo útil con lo agradable; porque nuestros naturales no tienen la paciencia e impasible calma de los alemanes*". Desde luego se trata de una curiosa muestra de nacionalismo, que tampoco obtiene como resultado una obra muy distinta a las demás, ya que la sistematización de la técnica que presenta es la habitual. Cada ejercicio va seguido de su lección, y entre las obras aconsejadas figuran las de la *Biblioteca Clásica del Pianista*, coleccionada por Fétis y publicada en España por Antonio Romero.

<sup>14</sup> Véase C.J. Gosálvez Lara, *La edición musical en España hasta 1936*, op.cit. pág. 54.

<sup>15</sup> Del Método de Le Carpentier, pensado para la introducción de los niños al piano, hubo numerosas ediciones españolas con reformas por parte de los distintos editores, como Nicolás Toledo o Zozaya, y lo mismo ocurrió con el de B. Viguierie, en ediciones de Carraña o Lodre.

Eduardo Compta (1835-1922) fue discípulo de Pedro Albéniz, estudiando después con Marmontel en París y Fétis en Bruselas. En 1865 entró como profesor de piano en el Real Conservatorio de Madrid, siendo otra figura importante de la enseñanza en la escuela española: entre sus alumnos estuvieron José Tragó y Teobaldo Power. En 1873 presentó a Emilio Arrieta, director de la ya entonces Escuela Nacional de Música<sup>16</sup> su Método de piano. Editado por Antonio Romero, fue objeto de reediciones hasta nuestro siglo<sup>17</sup>. En su Prólogo, y tras realizar una breve introducción histórica en torno al piano como instrumento, y al respeto merecido por los siempre citados métodos de Clementi, Kalkbrenner, Herz, Hummel y Bertini, explica la razón de su obra:

"Desde el año 1856, en cuya época concluí mi carrera en el Conservatorio de Madrid, me dediqué por completo a la enseñanza. En este número de años no ha podido menos de llamar mi atención el estado en que se presentan al examen de ingreso en las clases de piano la mayoría de los aspirantes; notando en la generalidad una mala posición de manos, falta de fiijeza en la articulación de los dedos y gran contracción del brazo. Estos defectos tienen su base en la educación elemental, en el uso prematuro de los signos de expresión cuando no hay mecanismo suficiente para verificarlos..."

Yo procuro dar en mi obra con detenimiento el artículo relativo a la posición de las manos sobre el teclado, uniendo al texto las doce láminas que demuestran la posición de éstas y los defectos que deben evitarse.

Aplico la preparación de la posición fija a los diferentes géneros de ejecución, como son las escalas sencillas, terceras y arpegios, lo cual me ha dado excelentes resultados en la práctica, y dedico una parte del método al desarrollo de la muñeca y antebrazo, teniendo cuidado en agrupar los pasos pertenecientes a cada uno de los géneros de ejecución separadamente.

Esta obra se divide en cinco partes: la primera, que comprende los estudios elementales, la segunda las escalas; la tercera, las notas dobles; la cuarta, los arpegios, y la quinta, las octavas y acordes de muñeca y antebrazo, terminando la obra con el estudio de los pedales. En cada una de estas partes se enlazan lecciones con el objeto de acostumbrar al discípulo a usar valores distintos entre ambas manos, siguiendo éstas hasta la tercera parte, en que principio a tratar en estudios los diferentes signos de expresión".

<sup>16</sup> Denominación que recibió el Conservatorio tras la revolución de 1868.

<sup>17</sup> Existe edición de la UME realizada en torno a 1930.

La sistematización técnica ha quedado pues ya claramente fijada en un modelo de exposición que permanecería igual hasta bien entrado nuestro siglo. El inicio con la formación de la bóveda y trabajo de dedos, la continuación por el paso del pulgar (escalas, arpeggios), notas dobles en todas sus variantes, extensión de la mano y estudio de la articulación de muñeca, antebrazo y brazo por separado y en sus distintas combinaciones sigue apareciendo por ejemplo en *Les principes rationnels de la technique*, de Alfred Cortot (París, 1928), aunque todo ello ya enriquecido con las observaciones de los nuevos tratadistas y estudiosos.

En este apartado de métodos realizados para el Conservatorio madrileño por profesores del mismo debe figurar también el de Manuel de la Mata<sup>18</sup>, maestro desde 1856, quien editó en la imprenta de Lodre su *Método completo de piano compuesto por D. Manuel de la Mata, caballero de la real y distinguida orden de Carlos III y secretario de la Escuela Nacional de Música. Adoptado como obra de texto en todas las clases elementales de la referida Escuela, previa aprobación de una comisión de profesores pertenecientes a la misma*. El habitual dictamen está firmado por Manuel Mendizábal como presidente y Dámaso Zabalza, Miguel Galiana y Tomás Fernández Grajal como vocales, siendo secretario Eduardo Compta, y aparece con fecha de 17 de enero de 1871. El método discurre por los habituales planteamientos del momento, aunque con menor precisión de articulaciones que el de Compta. Las breves piezas que se añaden junto a los ejercicios llevan el nombre de *Lecciones Melódicas*. En las piezas que aconseja para estudiar incluye el estudio de salón *El Eco* de Mendizábal y la *Sonatina para piano a 4 manos* de Marcial del Adalid. Al final añade un complemento de cuatro apartados: en el primero hace un breve repaso a la historia del piano, para pasar inmediatamente a relatar su visita en comisión de servicio a la Exposición Universal de París, así como sus recorridos por diversos museos de instrumentos de Europa. En el segundo hace una clasificación de los pianistas que han escrito las mejores obras, logrando crear con sus composiciones un género o

escuela especial<sup>19</sup>. En el tercer apartado habla de la descripción del piano moderno y en el cuarto de la manera de afinar. En el repertorio a trabajar incluye todas las obras habituales ya citadas en otros métodos, añadiendo como obras españolas los *12 Estudios Melódicos* de N. Ledesma y las *Melodías* de Eugenio Gómez. Entre los trabajos necesarios a los estudiantes no sólo recomienda la música de cámara, sino también los bajos y melodías a cuatro voces de la armonía de Esclava.

Robustiano Montalbán (1850-1937) fue también profesor del centro madrileño, a partir de 1881, escribiendo un buen número de obras pedagógicas, algunas de las cuales han visto nuevas ediciones hasta los años ochenta de nuestro siglo<sup>20</sup>. Su *Gran Método de Piano*, obra de texto del Conservatorio, incluía en su publicación la habitual cita del texto de la Comisión de Profesores, integrada por Dámaso Zabalza como presidente, José Trago como vocal y Valentín Arín como secretario, añadiendo también cartas de beneplácito y felicitación de Manuel Mendizábal, Eduardo Compta y Dámaso Zabalza. Dividido en tres partes, estudia las dificultades ya establecidas y sistematizadas, intercalando entre los ejercicios como de costumbre breves piezas llamadas *Recreaciones*. A pesar de la fecha en la que la obra está escrita, Montalbán sigue recomendando el guiamanos de Kalkbrenner. Incluye la lista de estudios obligados en los siete años de enseñanza de piano en el Conservatorio, figurando entre Clementi, Cramer, Chopin, etc, los *12 Estudios especiales para el desarrollo de la mano izquierda*, de Dámaso Zabalza para el quinto curso<sup>21</sup>.

Otra de las grandes figuras de la enseñanza de piano en España, Pedro Tintorer (1814-1891), realizó una completa serie de obras pedagógicas, algunas de ellas dedicadas expresamente a los alumnos del centro

<sup>18</sup> Autor también de *Método completo de Harmonium (órgano expresivo)*, op 40. (Madrid: M. Mata, 1859)

<sup>19</sup> En el clave y órgano Bach, Haendel, Vogler y Albrechtsberger; en el piano de cinco a seis octavas Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven, Cramer, Hummel Weber y Bertini, y en instrumentos de mayor sonoridad Mendelssohn y Chopin, así como Thalberg, al que sin embargo critica por haberse separado de la forma establecida por sus contemporáneos con su dedicación al género de las fantasías.

<sup>20</sup> *Especialidades técnicas para piano, 35 ejercicios para los dedos 4º y 5º*, Madrid: Dotesio, ca. 1900, y *60 páginas en notas dobles*, Madrid: A. Romero, son dos ejemplos de su literatura pedagógica.

<sup>21</sup> R. Montalbán realizó también un *Curso infantil de piano o introducción a su método, escrito expresamente en clave de sol para comenzar su estudio con el del solfeo* (Madrid: Zozaya).

madrileño, como es el caso de *Douze Grandes Etudes de mecanisme et de Style pour le piano. Dediés aux élèves de l'ecole nationale de musique de Madrid, par P. Tintorer. Oeuvre 101*, (Madrid: Andrés Vidal hijo, ca 1877)<sup>22</sup>. El Curso Completo de Piano de Tintorer constaba de las siguientes obras:

*Método teórico-práctico dividido en dos partes, Ob. 104*; *25 Estudios de mecanismo y estilo, Ob. 100*; *Douze Grandes Etudes de mecanisme et de style, Ob. 101*; *30 Estudios fáciles y progresivos, Ob. 102* y *20 Estudios de velocidad, mecanismo y estilo, Ob. 103*.

Tintorer ocupa un lugar importante en la escuela española de piano: estudió piano en Madrid con Pedro Albéniz y composición con Carnicer, perfeccionándose después en París con Zimmermann; en 1836 se afincó en Lyon, dedicándose a la enseñanza, manteniendo contactos durante un año con Liszt. A su regreso a Barcelona ingresó como profesor del Conservatorio del Liceo, desempeñando desde allí un papel esencial en la formación pianística de varias generaciones. En su *Método teórico-práctico* nos encontramos las características ya explicadas en anteriores ejemplos, con los habituales repasos a la fuerza e independencia de los dedos, así como escalas y arpeggios en todas sus combinaciones, notas dobles y octavas, centrándose sólo en la articulación de muñeca<sup>23</sup>.

Juan Bautista Pujol (1835-1898), tomó el relevo de su maestro Pedro Tintorer, en la enseñanza en Barcelona, contando entre sus alumnos a Albéniz, Granados y Malats. Pujol escribió *Nuevo Mecanismo del Piano, basado en principios naturales* (Barcelona: J. B. Pujol y Cia. 1896), siguiendo las disposiciones ya estudiadas en anteriores métodos, y que él mismo resume en su introducción: "Como abrigo la opinión de que toda persona que domine perfectamente la posición fija con todos los dedos libres, las escalas de notas sencillas, los arpeggios, la articulación de muñeca y antebrazo (acordes y octavas), las escalas de terceras y la posición fija con notas tenidas posee

por completo el mecanismo del piano, sólo he incluido en mis obras estos ejercicios".

Al final se añaden dos apéndices, sobre la digitación y los pedales respectivamente. En el repertorio de estudios aconsejados encontramos a Clementi, Cramer, Chopin, etc, añadiendo como españoles sólo a D. Zabalza y sus *12 Estudios especiales para el desarrollo de la mano izquierda*.

Pero no sólo se publican métodos escritos para conservatorios, ni por profesores de dichos centros: se encuentran también ejemplos tan interesantes como el escrito por Casimiro Martin Bessieres, cuyo auténtico nombre era Casimire Bessières, natural de Toulouse y que se estableció en Madrid en 1846, realizando entre otras facetas una importante actividad de editor<sup>24</sup>. En 1854 publicó *La Aurora de los pianistas. Método de piano dedicados a los Colegios de España. Nuevo sistema para*



Lámina del método de Casimiro Martin. Biblioteca Nacional, Madrid

<sup>22</sup> La fecha exacta de la publicación de las obras del *Curso Completo de Piano* de Tintorer es difícil de conocer, pues se trata de ediciones del compositor, en las que el número de plancha que figura es del propio autor, con las iniciales P.T. En general se puede fechar entre 1875-1880.

<sup>23</sup> La amplia literatura pedagógica de Tintorer dió también otras obras de puro mecanismo, como *Gimnasia diaria del pianista, Colección de ejercicios entre los cuales van intercalados algunos de los más acreditados maestros en el*

*arte para adquirir una grande y correcta ejecución, independencia, fuerza y velocidad, dulzura de dedos y soltura de muñecas, por P. Tintorer, director de las clases de Piano del Conservatorio del Liceo de Barcelona de S.M. Doña Isabel II* (Barcelona: Ferrer de Climent e hijos)

<sup>24</sup> Más datos sobre C. Martin en el libro de C.J. Gosálvez Lara, *La edición musical en España hasta 1936*, op. cit. pp 159-161.

aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano. Recopilación graduada de los solfeos y métodos de los mejores autores conocidos por C. Martin y Bessieres. En edición muy cuidada expone su convencimiento de las ventajas de la enseñanza simultánea de solfeo y piano, y tras los primeros elementos de la escritura musical, pasa a hablar de los aparatos inventados para ayudar al desarrollo de la mano: el guiamanos de Kalkbrenner, el Chiroplaste de Loger en Dublin, el Dactylion de Herz y el Chirogymnaste o gimnasio de la mano de su propia invención:

"Es una máquina compuesta de nueve aparatos distintos que tienen por objeto: 1º hacer alcanzar la octava a las manos pequeñas, 2º dar soltura a la muñeca y a los dedos, 3º darles más extensión, 4º aumentar e igualar sus fuerzas y 5º procurarles una completa independencia. El Chirogymnaste es la invención más completa y la más moderna de las cuatro citadas; ha sido aprobada por los célebres pianistas Adam Bertini, Cramer, Döhler, Gorla, Herz, Liszt Moschélès, Thalberg.....diremos además que es el único aparato que ha sido adoptado para la enseñanza del piano en los conservatorios de París, Londres, Bruselas y Madrid".<sup>25</sup>

En cuanto a su concepción técnica, expresa la idea sobre todo de independencia y soltura de los dedos frente a un antebrazo que debe permanecer completamente quieto. Dividido en dos partes, al principio de la segunda reproduce las "Reflexiones preliminares" que se

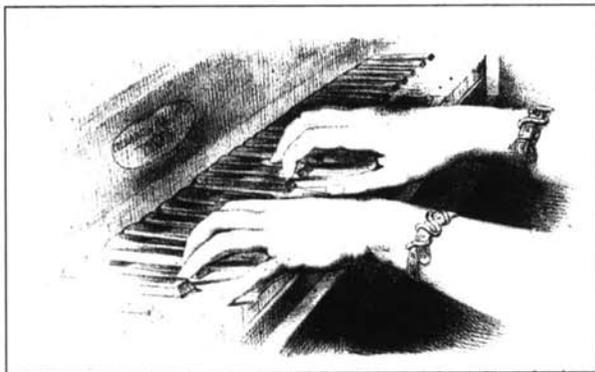


Lámina para la posición de las manos en el método de Casimiro Martin. Biblioteca Nacional, Madrid

<sup>25</sup> C. Martin Bessieres era además autor de un *Méthode du Chyrogymnaste ou gymnastique des doigts*, Paris, 1845.

hallan al principio de su *Méthode du Chyrogymnaste*. Se compone de nueve aparatos que se pueden amoldar tanto a las manos grandes como pequeñas, ejercitándose en él sin ruido, por lo que se puede llevar a cualquier sitio sin molestar. Expone además sus observaciones sobre el movimiento de los dedos, siendo los más fáciles los de flexión, y no así los de elevación, lateralidad y extensión, que son los más trabajados con su aparato. Sin duda el método respondía muy bien a la estrategia de venta de C. Martin. Por lo demás, discurre por los caminos habituales del momento, concluyendo con ocho breves estudios de Concone.

José Sobejano Erviti (1819-), hijo de J. Sobejano Ayala, escribió un método de piano y otro de solfeo. Formado con Mercadante y su padre, se dedicó a la enseñanza del canto y el piano en el colegio francés Nuestra Señora de Loreto. El mismo editó su *Método completo de piano fácil y progresivo por José Sobejano. Obra 33 dividido en 3 cuadernos* (Madrid, ca 1880).

En la introducción indica que este método es fruto de 22 años de experiencia en la enseñanza. Como es habitual, utiliza pequeños estudios llamados recreos intercalados entre los ejercicios, aprovechando para poner fragmentos de sus obras, como la Arietta de su zarzuela *La Huérfana*.

Entre los aspectos técnicos más destacados se encuentra su rechazo al glissando (a pesar de lo tardío del método), que define como escalas resbaladas, y califica de juguetes poco aceptables entre los buenos pianistas, aunque a pesar de esta desaprobación aparecen en su método, incluso en terceras y octavas. Entre los estudios y obras recomendadas figuran los compositores habituales: Bertini Czerny, Kalkbrenner, Moschélès, Clementi, Kessler, Dohler, Thalberg, Liszt, Alkan, Henselt, Bach, Mendelssohn, Haendel, Beethoven y desde luego Chopin.

Otro de los apartados más interesantes es el breve párrafo de recomendación de pianos, donde señala los españoles de Montano Ferrer (y su sucesor Samaniego), y entre los extranjeros Gervais, Erard, Pleyel, Boisselot y los ingleses de Collard.

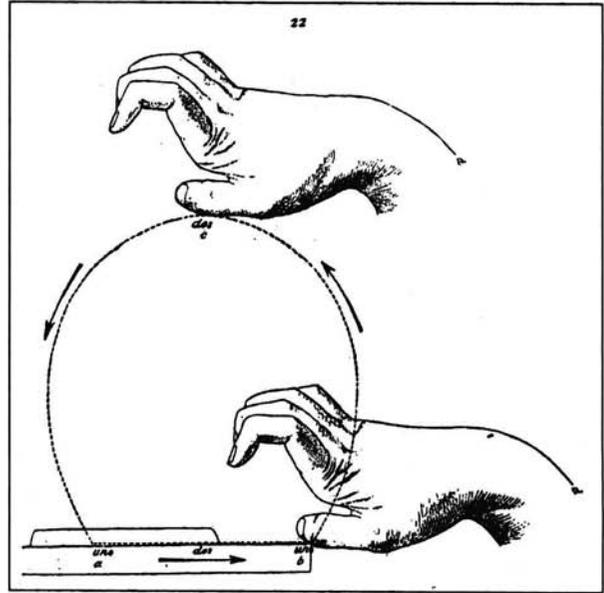
Un curioso ejemplo de los métodos escritos ya directamente para aficionados es la *Cartilla para piano, o sea nuevo plan compuesto matemáticamente para aprender*

a tocar dicho instrumento con más prontitud y seguridad que con el sistema rutinario que se ha seguido hasta el día. *Compuesta y dedicada a la juventud por Manuel Dordal* (Barcelona: J. Budó, 1858). Se trata de un breve método que pretende dar reglas sencillas y fáciles de entender para que todos los que lo deseen se introduzcan rápidamente en la interpretación pianística. Nacido de la observación del autor a lo largo de sus años de enseñanza de que toda la música se genera a partir de la melodía, representada por las escalas, y de los acordes, de los que surgen los arpeggios, las notas dobles y las octavas. Igualmente el aficionado es el destinatario del *Método de Cifra compasada para piano o sea nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro por M. Carrasco* (Madrid: Imprenta del Norte, 1866). Según la portada se trata de una "obra utilísima para todas aquellas personas que tienen poco tiempo de que disponer, o que no quieren hacer un gran estudio cual se necesita para la música; pero principalmente será de mayor utilidad para los que ya saben tocar el piano más o menos, puesto que podrían adquirir las piezas que continuamente irán saliendo a la luz, por un infimo precio, relativamente al que cuesta la música grabada". Se trata de otra curiosidad que busca abrir mercado entre los muchos aficionados que no querían estudiar el piano seriamente, inventando un cifrado con el que poder interpretar un repertorio de piezas breves y fáciles, extraídas de las óperas famosas del momento, intercalando entre ellas escalas, arpeggios y otros ejercicios habituales.

Del mismo tono es el *Método especial de piano por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no lo conozcan ni quieran estudiarlo, compuesto por Antonio Pasamar*, otro ejemplo más de un tipo totalmente distinto de métodos, dedicado al amplio público de aficionados.

#### 4. La entrada en el siglo xx

En los últimos años del XIX surge un nuevo tipo de acercamiento a la enseñanza de la técnica de ejecución, como vimos al principio de este artículo. En realidad, la técnica se fue desarrollando a lo largo de todo el siglo, y en la práctica los grandes pianistas habían ido investi-



Una de las láminas sobre articulaciones y ataque en *La Escuela Moderna de Piano*, de Josefa Lloret. Biblioteca Nacional, Madrid

gando e innovando todas las principales características de la misma. Sin embargo, es cierto que a partir de esos años es cuando se produce un cambio de dirección en muchos de los libros que surgen intentando dar una explicación de esa práctica siguiendo realmente las directrices de los nuevos conocimientos fisiológicos. Igualmente la abundancia de la literatura pedagógica, así como la perfección técnica necesaria para la interpretación llevan al surgimiento de obras más especializadas, que se centran muy detenidamente en el estudio de un aspecto en particular de la técnica. España no permanece totalmente al margen de las nuevas corrientes, y en este sentido encontramos un interesante ejemplo en una breve publicación firmada por Josefina Lloret con el título completo de *Escuela Moderna del piano. Nociones generales para el estudio arregladas a los principios del método Arte de tocar el piano de Mad. Marie Jaëll, por Dña. Josefa Lloret de Ballenilla, profesora de piano del Ateneo de Madrid, Primeros premios de piano, armonía y composición del Conservatorio de Música* (Madrid: Imprenta Ducazal, 1901). Se trata sólo del primer cua-

derno de una obra que la autora piensa más larga<sup>26</sup>, y en él, y bajo la forma de preguntas y respuestas, se hace una aproximación a las teorías expuestas por Marie Jaëll en *La musique et la psycho-physiologie* (París: Félix Alkan, 1895)<sup>27</sup>. En la obra se hace una descripción muy minuciosa de la posición de la mano<sup>28</sup> y después del ataque del dedo sobre la tecla, con observación detenida del movimiento de deslizamiento (en el libro de J. Lloret glisado) que en realidad éste realiza al presionar la tecla, distinguiendo entre glisado por flexión y por extensión, todo ello detallado con un buen número de láminas. La aparición de este cuaderno, realmente original en el panorama editorial español, se hizo muy cerca de la primera publicación de la propia Marie Jaëll. Este ejemplo, un tanto solitario, no significa naturalmente que no vayan a seguir apareciendo métodos y obras de mecanismo y colecciones de ejercicios tradicionales, que desde luego continuarán hasta muy entrado el nuevo siglo<sup>29</sup>.

Para finalizar este recorrido no podemos olvidar el *Método de los Pedales* de Enrique Granados (Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1905)<sup>30</sup>, una de las aportaciones españolas más atractivas al campo de la literatura técnica, y que ya en cierta forma responde con su temática especializada a las nuevas corrientes que comenzaban a despuntar por esos mismos años. La importancia de la labor pedagógica de Granados es de sobra conocida, siendo además evidente su interés por la sistematización y codificación de los distintos aspectos de la técnica interpretativa<sup>31</sup>. No se debe olvidar la trascendencia que la fundación en 1901 de la famosa Academia Granados tuvo en la enseñanza del piano en Barcelona.

<sup>26</sup> En la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar de ese primer cuaderno, que fue quizás el único que finalmente vio la luz.

<sup>27</sup> Marie Jaëll expuso sus teorías en otras obras: *Le mécanisme du toucher*, París: Armand Collin, 1897 y *Le toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie*. París: Costalat et Cie, 1899.

<sup>28</sup> En esta técnica un tanto contraída, especialmente a la altura de los nudillos, rompiendo así la formación de la bóveda.

<sup>29</sup> Los métodos de la Sociedad Didáctico-Musical, tanto de la Escuela Elemental como de la Superior de piano son un buen ejemplo.

<sup>30</sup> Más adelante saldrían reediciones de Ildelfonso Alier, Orfeo Tracio y UME

<sup>31</sup> Sus 6 *Estudios Expresivos ó Pequeños poemas musicales*, Barcelona: Universo Musical, ca 1900, son un buen ejemplo, a lo que debemos añadir los apuntes sobre distintos aspectos técnicos y los breves estudios incluidos entre sus manuscritos. Sobre la figura de Enrique Granados como

Su método representa un importante y original esfuerzo por codificar y sistematizar al máximo uno de los terrenos siempre más personales y libres en la interpretación pianística. Especialmente clara es a este respecto la "Conclusión" final que incluye Granados:

"Lo expuesto hasta aquí forma lo que podríamos llamar la primer parte del presente *Método teórico práctico del Pedal*. Nuestra práctica diaria en la enseñanza nos ha de ofrecer nuevas observaciones acerca de una materia tan inexplorada como ésta que someteremos a nuestros lectores. Queda todavía mucho que observar sobre el empleo excepcional del pedal, y mucho que explorar sobre los distintos ambientes sonoros del piano dada la naturaleza puramente *resonante* de este instrumento.

Todo esto será expuesto a su debido tiempo en una segunda parte de ampliación al presente Método".

Especialmente interesante es su distinción entre valores reales e imaginarios, siendo éstos últimos los que resultan de la división de los valores reales en grupos imaginarios, con lo que se logra una precisión extrema en lograr efectos de ligado con gran limpieza de sonido, antes conseguido por aproximación. Igualmente realiza una división de las figuras de las notas en valores originarios, valores derivados y grupos: "Serán valores originarios, valores derivados y grupos: "Serán valores originarios, los que estén representados por unidades de valor. Llamaremos unidades de valor a la doble redonda en compás de 4/2, a la redonda, blanca y negra en compás de compasillo, y a la corchea en compás de 2/8. Serán valores derivados la división binaria de cualquier figura de nota. Serán grupo, el resultado de la división de las figuras de nota en varias partes iguales".

En cuanto al pedal aplicado a la melodía, realiza el estudio en torno a seis casos: pedal en los tiempos lentos, medios y vivos; pedal en los grupos melódicos; pedal de salto; pedal incidental a melodías sin acompañamiento y con él; pedal en los registros grave, medio y agudo del teclado, finalmente pedal de acentuación rítmica y de estilo (Pedal libre).

Como vemos un intento de sistematización muy completo, y francamente preciso incluso en la utilización de una terminología concreta. Tras una primera

pedagogo aparecen interesantes referencias en la obra de uno de sus alumnos, G. de Boladeres Ibern, *Enrique Granados, recuerdos de su vida y de su obra*, Barcelona: UME, ca. 1925)

parte teórica, con ejemplos de lo expuesto, figura una breve sección práctica, con inclusión de algunos ejercicios en los que estudiar lo expuesto, incluyendo varias pequeñas piezas de Schumann y el *Estudio núm. 12* de Cramer, todos ellos perfectamente analizados, lo que supone una fuente extraordinaria para conocer la aplicación particular que Granados realizaba del pedal, aspecto en el que era un extraordinario virtuoso. Finalmente la continuación del método que el propio autor anunciaba nunca vió la luz.

Con Enrique Granados entramos ya en el siglo XX, y debemos cerrar por lo tanto este breve recorrido por algunos de los métodos más importantes del XIX español. El análisis de los mismos nos ha revelado datos esenciales para el conocimiento de la formación y desa-

rrrollo del piano en España, comprobando por lo general la sintonía en su evolución con la de los métodos publicados en otros países europeos. Desde los primeros ejemplos citados de José Nonó y José Sobejano Ayala, reflejo de un primer momento de la técnica, muy centrada aún en la acción de los dedos y la mano, vemos cómo las innovaciones mecánicas y expresivas van recogiendo en los sucesivos métodos surgidos tras Pedro Albéniz, Miró, etc. Todo ello se ve completado con las colecciones de Estudios<sup>32</sup>, los libros centrados exclusivamente en ejercicios de mecanismo y las obras como sonatinas o rondós, realizadas para la enseñanza, que también aparecen representadas en nuestra literatura pianística del momento, cimentando así la creación de la escuela española de piano.

---

<sup>32</sup> Las series de estudios de Teobaldo Power, Adolfo de Quesada, Nicolás Ledesma, Pedro Tintorer o Dámaso Zabalza son un buen ejemplo. Orfeo Tracio