

## **ANÁLISIS COMPARATIVO DEL *MÉTODO DE PIANO* DE PEDRO ALBÉNIZ CON MÉTODOS POSTERIORES**

Autor: Margarita Domínguez Mota

Nacionalidad: española

Fecha: octubre de 2012

Artículo publicado en la revista digital [www.docenotas.com](http://www.docenotas.com) el 13 de octubre de 2012.

ISSN: 2174-8837

### **Resumen**

*La labor realizada por Pedro Albéniz en la configuración y difusión de la nueva pedagogía fue básica para el desarrollo de la escuela pianística española. Quien fuera nombrado primer profesor de piano del Conservatorio de Madrid y autor del primer método de piano implantado en dicha institución, fue el maestro de diferentes generaciones de pianistas que pasaron por su cátedra. Eduardo Compta (1835-1882), Manuel Mendizábal (1817-1896) y Pedro Tintorer (1814-1891), futuros profesores del Conservatorio de Madrid, también fueron autores de trabajos relacionados con la didáctica del piano. Métodos posteriores al de Pedro Albéniz muestran ciertas similitudes y diferencias. A continuación comparamos los métodos de los principales discípulos directos del músico logroñés.*

---

**Margarita Domínguez Mota** es pianista y profesora de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. Máster en Interpretación Musical por la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). Actualmente compagina su actividad docente con la concertística.

### **El Método de Pedro Albéniz y los métodos de Compta, Montalbán y Tintorer**

El Método de Pedro Albéniz, así como los trabajos homólogos que se editan a partir de 1840, surgen en un momento histórico-social concreto en la historia de España. El despertar cultural que supuso la emergencia de una nueva clase social – la burguesía – como consecuencia de la Constitución emanada de las Cortes de Cádiz, propició que la actividad musical incrementara notablemente. La actividad musical no se limitaba únicamente al ámbito de la interpretación; la industria se ve también beneficiada por el desarrollo de una actividad productiva tanto en el sector de la fabricación de pianos como en de la industria editorial.<sup>1</sup>

La nómina de métodos y tratados para piano que se publicó en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX fue consecuencia de la labor didáctica de los pianistas más reputados de nuestro país. La mayoría de estos métodos se escribieron para los alumnos de los conservatorios como fruto de los años de enseñanza y maduración en la docencia que fueron adquiriendo sus profesores. Otros, no obstante, estaban destinados a la divulgación y al público diletante.<sup>2</sup>

Posiblemente el Método de Pedro Albéniz sea el que ocupe una mayor relevancia en el siglo XIX. Varios hechos reservan un lugar privilegiado para este Método: por un lado fue el primer texto adoptado de forma oficial por el claustro del recién creado Conservatorio de Madrid – del cual Albéniz fue primer profesor de la cátedra de piano – y por otro su Método fue probablemente el precursor de los volúmenes destinados a la profesionalización del pianista que se escribieron posteriormente.

Diferentes generaciones de pianistas pasaron por su cátedra, tales como Eduardo Compta (1835-1882), Manuel Mendizábal (1817-1896) y Pedro Tintorer (1814-1891), futuros profesores del Conservatorio de Madrid y futuros tratadistas y autores de trabajos relacionados con la didáctica del piano.

---

1 DOMÍNGUEZ MOTA, M.: “Los métodos de piano en España en el siglo XIX”. Revista Docenotas. 13 de septiembre de 2012, p.2.

2 DOMÍNGUEZ MOTA, M.: “Los métodos de piano en España en el siglo XIX”. Revista Docenotas. 13 de septiembre de 2012, p. 3.

Antes de partir hacia un análisis comparativo sobre los aspectos más relevantes de estos métodos, los citamos brevemente para definir en primera instancia sus características formales y editoriales.

### **Pedro Albéniz (1795-1855) :**

Aunque nacido en Logroño, el hijo de mateo Albéniz vivió su infancia en San Sebastián. Fue discípulo de Henri Herz y de Kalkbrenner en París y alumno también de Clementi, Cramer, Hummel, Moscheles y Czerny. En la capital francesa fue protegido por Rossini, y a su vuelta a España compatibilizó su tarea como maestro de capilla de Sta. María en San Sebastián con su actividad concertística en Madrid. En 1834 obtuvo la plaza de organista de la Real Capilla y años después fue nombrado profesor de piano de S.M. Isabel II y de su hermana la infanta María Luisa Fernanda. La reina María Cristina, gran admiradora de Albéniz, lo hizo nombrar profesor del Conservatorio que acababa de crear.

Considerado por muchos “fundador de la escuela moderna de piano en España”, fue maestro de maestros y su influencia dejó huella tanto en la escuela catalana de piano como en la escuela de Madrid.

En su producción pianística destacan también: *Valses*, *Nocturnos*, *Estudios*, *Rondós*, *Fantasías*, *Variaciones* sobre arias de ópera, etc.

Fue el primer profesor de piano del Conservatorio de Madrid (posteriormente denominado Escuela Nacional de Música y Declamación), y autor del célebre *Método completo de piano*, publicado en 1840, y que fue adoptado durante más de dos décadas como texto oficial de la clase de piano del Conservatorio de Madrid.

### ***Método completo de piano*<sup>3</sup>**

Como ya se ha citado, la importancia de este texto reside en haber sido el primero en

---

3 ALBÉNIZ, P.: *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*. Madrid, [1840].

implantarse en el Conservatorio de Madrid.

Se publicó en 1840, cuando Albéniz ya contaba con una dilatada carrera como profesor de piano de más de treinta años de experiencia y para el cual fue decisiva su estancia en París. Albéniz adopta todas las novedades allí aprendidas directamente de sus maestros Herz y Kalkbrenner, y transmite y recoge en su método los avances de los métodos de piano europeos más sobresalientes: los métodos de Herz, Clementi, Cramer, Dussek, Adam, Hummel, Kalkbrenner y Fétis y Moscheles.

Albéniz integra muchas de las “modas” empleadas en los tratados de la época, en los que se reúnen todos los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para dominar las dificultades de la técnica romántica: introducción teórica, descripción de la posición del cuerpo y de la mano, tipo de piano, nociones generales de teoría musical, posición fija y posición libre, y hasta quinientos ejercicios propios que ilustran cada aspecto técnico del primer cuaderno.

El *Método* es una obra ecléctica, donde recoge todas las enseñanzas técnicas necesarias para su trabajo en el Conservatorio, abarcando por un orden gradual y progresivo todos los elementos generales de la ejecución en el piano.<sup>4</sup>

### **Eduardo Compta (1835-1882):**

Tras recibir las primeras lecciones de mano de su padre, ingresa en el Conservatorio de Madrid para estudiar con Pedro Albéniz y Manuel Mendizábal. En París y Bruselas fue alumno de Fétis, Dupont y Marmontel. Aclamado por toda Europa como afamado pianista de técnica impecable vuelve a España para trabajar como profesor asistente del conservatorio de la capital en enero de 1869, llegando a ocupar plaza como numerario a partir de 1873. Fue profesor de pianistas como Isaac Albéniz, Teobaldo Power o José Tragó. Escribió obras de carácter didáctico, entre la que destaca su célebre *Método Completo de Piano* (1873) dedicado al que entonces era el director del Conservatorio de la capital, Emilio Arrieta.

---

4 SALAS, G.: “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid.” *Revista de Musicología*. Vol. XXII, nº1, 1999, p. 230.

### ***Método completo de piano***<sup>5</sup>

Este método fue presentado en 1873 como alternativa de texto al profesorado del Conservatorio de Madrid. Consta de un Prólogo y cinco partes:

Tiene como preámbulo un extenso capítulo denominado *Instrucciones preliminares*, costumbre común en los tratados de la época, en las que se citan aspectos relevantes de la música y la interpretación:

- *Conocimiento del teclado.*
- *Altura del asiento y posición del cuerpo.*
- *Posición de las manos y articulación de los dedos.*
- *Ejemplos para el conocimiento del teclado.*

Su obra está bien articulada y estructurada, abarcando casi todos los aspectos relacionados con la técnica pianística, aunque echamos de menos mayores referencias y comparaciones con otros tratadistas europeos.

### **Pedro Tintorer (1814-1891):**

Alumno de Ramón Carnicer y de Pedro Albéniz en Madrid. Recibe consejos de Franz Liszt en Lyon. A su regreso a Barcelona ocupa la cátedra de piano del Conservatorio del Liceo. Es en esta institución musical (fundada en 1837) donde ejercerá una importante labor didáctica, asentando las bases de la futura escuela pianística catalana. En este sentido fue autor y compositor prolífico, hallándose en su catálogo un amplio espectro de obras didácticas y estudios para piano, muchas de ellas implantadas de manera oficial en los centros de enseñanza musical. Destacan sus célebres *Estudios de velocidad*, *La Gimnasia diaria* y *Arte de preluir*. Su *Curso completo de piano* fue publicado ca. 1878, en Barcelona. Entre sus discípulos podemos destacar a Juan Bautista Pujol y a Martínez Imbert.

---

5 COMPTA, E.: *Método completo de piano*. Madrid: Andrés Vidal, hijo, [1873] 6ª edición.

### ***Curso completo de piano***<sup>6</sup>

Dividido en dos partes, consta de un Prólogo (al igual que sus homólogos) en el que aborda brevemente los capítulos siguientes: *Elección del instrumento; Posición del cuerpo; Posición de los brazos; Posición de las manos; Posición de los pies; Ataque de las teclas; De la digitación; Guía-manos; Nota importante.*

A lo largo de las noventa páginas de su *Curso*, Tintorer expone, de modo desorganizado y poco sistemático, los principios necesarios para adquirir una sólida formación como pianista.

### **Robustiano Montalbán (1850?-1937):**

Discípulo de Manuel Mendizábal, quien a su vez lo fuera de Pedro Albéniz; pocos son los datos que acerca de este pianista podamos reunir, salvo que fue autor de muchos métodos y otras obras didácticas para piano, entre las que destacan:

- *Curso infantil de piano o Introducción a su método*, publicado en Madrid en 1894.
- *Especialidades técnicas para piano: 35 ejercicios para los dedos 4º y 5º*. Madrid, 1901.

### ***Método completo de piano***<sup>7</sup>

Dividido en tres partes, su trabajo es casi tan exhaustivo como el de Albéniz, de una profusión teórica y técnica comparable a su predecesor. Fue publicado en 1880 y adoptado como texto oficial en la Escuela Nacional de Música.

---

6 TINTORER, P.: *Curso completo de piano. Método teórico-práctico : dividido en dos partes, ob. 104*. Barcelona : Faustino Bernareggi, [ca. 1878].

7 MONTALBÁN, R.: *Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música*. Madrid : Zozaya, [1880].

### *Analogías y diferencias – Análisis y evolución de lo métodos*

A la luz del análisis de estos tratados, observamos que todos demuestran una similitud en relación al formato y al contenido. Tintorer, Compta y Montalbán escribieron métodos con características muy similares a las de su maestro. Pero ninguno de ellos alcanzó la extensión y concreción del Método de Albéniz.

Así, comparando el *Método* con el de su discípulo **Eduardo Compta**, observamos que el de este último es un método más modesto, que trata los tradicionales capítulos de los trabajos de entonces (*Conocimiento del teclado, Altura del asiento, posición del cuerpo y Posición de las manos*), incluidos igualmente en una *Instrucción preliminar* en la que aborda únicamente estas tres explicaciones teóricas iniciales. Pero, en esta sección no llega a la precisión propuesta por su maestro. Sus ejercicios son escasos y las reseñas teóricas aportadas a lo largo de la obra son breves e igualmente escasas. No obstante observamos similitudes y diferencias de “escuela” en parte del contenido técnico que aborda, como ilustraremos a continuación con algunos ejemplos.

#### - Respecto la posición de las manos en el teclado

Albéniz aborda estas consideraciones en su *Instrucción preliminar* (copia literal de la sección homónima del Método de su maestro Henri Herz) y en la segunda parte del primer cuaderno, en el *Método de piano* propiamente dicho. En esta última, el autor expone los ejercicios más específicos clasificados en función de los diferentes problemas técnicos a abordar.

Suele hacer referencia a muchos de los aspectos ya tratados en la *Instrucción Preliminar*. Por ejemplo, dedica todo un capítulo entero (*Sobre la posición de las manos en el teclado*) al conocimiento del teclado y a la realización de ejercicios para reconocer las notas en el mismo. A dicho capítulo precede una lámina ilustrativa sobre la colocación de las manos, (véase página 10).

Hemos considerado necesario citar algunas recomendaciones que Albéniz realiza sobre la

correcta posición de las manos.

- ✓ Deben colocarse en una posición natural, recta y en un equilibrio alcanzado entre el pulgar y el meñique, los puntos de apoyo.
- ✓ Para calcular la altura ideal propone: a) la parte inferior de la muñeca debe quedar un poco más elevada que el teclado; b) mientras que la parte superior debe quedar perfectamente al mismo nivel que las primeras falanges de los dedos; c) estas falanges deben formar una línea recta con todo el antebrazo; d) el codo debe quedar un poco más alto que las teclas blancas y algo más bajo que las teclas negras.
- ✓ Respecto a los dedos, atestigua que deben estar suficientemente arqueados para que puedan “herir” las teclas con las yemas, pero no demasiado cerrados; siempre introducidos en las teclas blancas para poder utilizar las negras sin descomponer la posición de la mano. Considera extremadamente vicioso tanto el extender excesivamente los dedos así como cerrar la mano hasta tal punto de tocar con la uña. La segunda falange de los dedos debe sobresalir más que las otras, pero ninguna debe formar un ángulo excesivo.
- ✓ El pulgar no debe alterar en absoluto la posición general de la mano y debe conservar una posición horizontal y estar bastante introducido en el teclado, “*hiriendo con la parte inferior de la última de sus falanges*”.<sup>8</sup> Inclinado ligeramente sobre el índice, pero sin tocarlo, para poder tener una fácil disposición al pasarlo por debajo de los otros dedos.

#### - Respecto a la manera de atacar

Para Albéniz, los dedos han de moverse con la mayor suavidad en un sentido siempre perpendicular al teclado, procurando la independencia de cada uno de ellos. Hace énfasis en la salida de los dedos una vez que han 'tocado' la tecla correspondiente, pues no deben permanecer más que la duración que le corresponde, pero al mismo tiempo “*no ha de levantarse más que lo necesario para que cese su efecto*”<sup>9</sup>, para que de este modo quede preparado para los pasos que exijan ligereza.

---

<sup>8</sup> ALBÉNIZ, P.: *Op. cit.*, p. 5.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Respecto a la pulsación expone que debe realizarse con igualdad, es decir, por todos los dedos con un grado de fuerza relativamente igual. La fuerza empleada para producir el sonido no debe proceder del esfuerzo material, sino de la independencia completa de los dedos. Los brazos deben estar abandonados, relajados, sin tensión y que permitan mover los dedos, es decir, no intervienen brazos para nada. Estos preceptos se verán matizados posteriormente en los cuadernos II y III del método, aceptando la utilización de otros elementos motores como muñeca y antebrazo.

*“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 claridad de voz que le pertenece. El sonido, que resulte 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 emplee 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 este en una especie de calculado abandono<sup>10</sup>”.*

Es importante anotar que en la introducción de los *Ejercicios en posición fija* – el capítulo siguiente – ya pugna por un inmovilismo total de todo elemento motor que no sean los dedos: *“la mejor ejecución de los ejercicios de cinco dedos exige (...) y además, la inmovilidad de la mano y el cuerpo”*. Igualmente pretende combatir – lo que denomina *“declive defectuoso”* – la natural inclinación de la mano hacia el quinto dedo, y propone apoyarla sobre el pulgar para corregirlo.

A través de los numerosos ejercicios contenidos en su método, Albéniz pretende conseguir fundamentalmente una perfecta igualdad, relativa tanto a la duración como a la intensidad del sonido.

---

10 ALBÉNIZ, P.: *Op. cit.*, p. 5.

Lamina explicativa: *Sobre la posición de las manos en el teclado*<sup>11</sup>



---

<sup>11</sup> ALBÉNIZ, P.: *Método completo de piano*. I cuaderno, p. 41

Eduardo Compta es igual de exhaustivo en las consideraciones técnicas que su predecesor. Da un paso más y explica cómo debe efectuarse la articulación dedo a dedo. En el capítulo *Posición de las manos y articulación de los dedos*, de las *Instrucciones preliminares*, nos explica:

*“(…) los medios mecánicos de tocar el piano son: los dedos, la muñeca y el antebrazo. Ahora bien, los dedos principian en la articulación que les une con la mano y terminan en la uña, de lo cual se deduce que la única articulación que debe ponerse en acción es la primera, pues si se hiciera uso indistintamente de las tres, resultaría un conjunto de sonidos heterogéneos, lo cual perjudicaría a la perfecta unidad del sonido<sup>12</sup>”.*

Al igual que hiciera Hummel, Kalkbrenner, Herz o Albéniz; Compta insiste en que el piano ha de herirse con la articulación de los dedos, pero no renuncia al uso de los otros elementos. Tal y como hemos observado remarca que *“los medios mecánicos de tocar el piano son: los dedos, la muñeca y el antebrazo”*. Vuelve a insistir en este aspecto más adelante, confirmando la similitud con el *“calculado abandono<sup>13</sup>”* que nos describía Albéniz refiriéndose al estado del brazo.

*“Los músculos de la mano deben estar un poco en acción para determinar la posición de lo dedos, pero teniendo mucho cuidado de que el antebrazo se halle en un estado completo de ligereza, y por lo tanto, sin contracción de ningún género<sup>14</sup>”.*

Al final del capítulo, Compta aconseja el uso del *dactylion*, al igual que hiciera Albéniz en su prólogo:

*“(…) y les aconsejo [refiriéndose a los profesores] que hagan uso del guía-manos para los discípulos que se hallen confiados a su cuidado, para evitar el que desarreglen la posición*

---

12 COMPTA, E.: *Op. cit.*, p. IX (*Instrucciones preliminares*).

13 ALBÉNIZ, P.: *Op. cit.*, p. 5.

14 COMPTA, E.: *Op. cit.*, p. IX, (*Instrucciones preliminares*).

*durante el tiempo que consagran al estudio fuera de su vigilancia<sup>15</sup>*.

Es bien cierto que, mientras Albéniz pasa inadvertido sobre la técnica apropiada para tocar los acordes, relegando esa tarea a los ejemplos que pone de los grandes maestros – Thalberg, Chopin, Moscheles – Compta, en cambio, establece unos criterios más sólidos para ejecutarlos, incluyéndolos en el capítulo *Ejercicios para el desarrollo de la muñeca y el antebrazo*, capítulo que aborda el estudio de octavas al unísono y los acordes en *stacatto*.

*“La articulación de la muñeca principia en la parte que une la mano con el antebrazo y forma un motor de sonido que, dando principio en este punto, termina en las yemas de los dedos. Todas las articulaciones de estos, deben permanecer quietas sin tomar parte en la ejecución; puesto que solo se trata de la articulación de la muñeca. La articulación del antebrazo principia en la parte que une a este con el brazo en el codo; y termina en las yemas de los dedos. La articulación de la muñeca y de los dedos deben permanecer quietas sin tomar parte en la ejecución<sup>16</sup>”.*

Es un capítulo que Albéniz no incluyó en su *Método*, no siendo consciente de la necesidad de desarrollar este tipo de destrezas.

Por otro lado, confiere Compta una gran importancia al ataque de brazo y antebrazo al punto que dedica el capítulo *Ejercicios para el desarrollo de la muñeca y el antebrazo* a trabajar este aspecto, casi siempre ligado al ataque de los *stacatto*. Desarrolla múltiples ejercicios y recomienda el estudio del *stacatto* de muñeca y de antebrazo por lo que, al igual que Albéniz, mantiene la diferencia de ataques al abordar este género: *“El stacatto puede hacerse de tres maneras; por medio de la articulación de los dedos; con la articulación de la muñeca, o con la del antebrazo<sup>17</sup>”.*

---

15 COMPTA, E. *Op. cit.*, p. X.

16 *Ibid.*, p. 65.

17 *Ibid.*, p. 66

Podemos advertir en este método, publicado en 1873, una continuidad de los preceptos del maestro Albéniz, pero con matices que denotan una evolución: la consideración del brazo y antebrazo como elementos motores en la ejecución al piano. Aspectos que ya venía desarrollando Fétis tiempo atrás.

No obstante, si comparamos el Método de Albéniz con el de **Robustiano Montalbán**<sup>18</sup>, alumno de su discípulo Manuel Mendizábal, vemos similitudes igualmente en formato y técnica, siendo este tratado de mucha mayor extensión y precisión que el de su colega Compta. Dividido en tres partes, solamente la primera comprende los siguientes capítulos, de una precisión temática inigualable, citamos los capítulos de los que consta:

*Ejercicios de posición mixta, en la extensión de cinco notas; Ejercicios de posición fija, en la extensión de cinco notas; Ejercicios de posición fija y libre, alternativamente, en la misma extensión; Ejercicios de posición libre, en la extensión de cinco notas; Lecciones correspondientes a los ejercicios anteriores; Ejercicios en la extensión de sexta; Ejercicios de notas dobles, ligadas y picadas; Ejercicios en acordes de tres y cuatro notas; Ejercicios de elisión; Ejercicios de sustitución; Ejercicios para el paso del dedo pulgar por debajo de los otros; Escalas diatónicas, mayores, en la extensión de dos octavas y a un movimiento lento; Ejercicios en la extensión de sexta y séptima; Escalas diatónicas, menores, en la misma extensión y movimiento que las anteriores; Escalas cromáticas, a la 8ª, a la 10ª y a la 6ª; Ejercicios en la extensión de octava; De la manera de ligar y picar los sonidos; De las apoyaturas y mordentes; Del trino; De las notas repetidas; Ejercicio para resbalar o deslizar un dedo de una tecla negra a otra blanca.*

A estos se le añaden los capítulos *De la expresión* y las *Once recreaciones basadas en los ejercicios*

---

18 MONTALBÁN, R.: *Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música*. Madrid, Zozaya, 1880.

que las preceden. En la *Conclusión* (dividida en tres capítulos) incluye los *Consejos que sobre la manera de estudiar dan los célebres maestros Moscheles, Kalbrenner, Thalberg y Herz*.

Al igual que hiciera Pedro Albéniz, Montalbán cita en numerosas ocasiones las directrices de los que hasta ahora eran los pianistas más afamados. Su obra concluye con el *Programa de los estudios que se practican en la escuela Nacional en los siete años de que consta la carrera*, y una *Tabla de las voces o expresiones italianas más usadas en la música de piano*, igualmente casi extractada de la del Método de Albéniz.

Pero en lo que a técnica se refiere, Montalbán sigue muy apegado a los ejercicios de posición fija y al inmovilismo del brazo y antebrazo, como prueba en el capítulo *De la pulsación o manera de herir las teclas*:

*“La manera de herir debe ejercerse por todos los dedos con un grado de fuerza igual haciendo bajar las teclas cuando sea posible. La fuerza que se emplee para producir el sonido debe ser nacida de la independencia de los dedos que, sin imprimir la menor tensión en los músculos del brazo, permita agitarse a aquellos, dejando a éste completamente suelto<sup>19</sup>”.*

Al igual que hicieron todos los discípulos de Albéniz, recomienda el uso del guía-manos: *“Con este objeto recomendamos el uso del guía-manos de Kalkbrenner, como el medio más seguro de adquirir la buena posición de manos sobre el teclado<sup>20</sup>”.*

El estudio de las escalas, los arpeggios, los acordes, los trémolos, etc. está perfectamente articulado y contempla todas las excepciones y movimientos según los cuales se pueden realizar. Si éste no es el que mejor sigue la estela de Albeniz, al menos es el que mejor se le parece en cuanto a forma y estilo. Al final de la tercera parte incluye un capítulo en el que expone las *Reglas generales de la expresión prescritas por los más célebres maestros<sup>21</sup>*.

---

19 MONTALBÁN, R.: *Op. cit.*, p. 5.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 197.

La obra de Montalbán está plagada de advertencias y consejos, de citas a los grandes compositores del piano, y de recomendaciones de repertorio. Sus ejercicios son numerosos y sigue la estructura del método de Albéniz. Podemos corroborar la continuidad de esta tradición hasta ya finales del siglo XIX y principios del XX, pues Montalbán seguirá publicando obras didácticas para piano hasta bien entrado el nuevo siglo, como *Especialidades técnicas para piano: 35 ejercicios para los dedos 4º y 5º* (Madrid, 1901).

En lo que se refiere a otro de los discípulos de Albéniz, **Pedro Tintorer** (quien fuera considerado impulsor de la escuela catalana de piano) escribió su *Curso completo de piano: Método teórico-práctico dividido en dos partes*. Al igual que hiciera Albéniz, dedica numerosas páginas al estudio de las escalas y arpegios (sobre los que recomienda practicar diariamente) por todos los tonos, y con todas las combinaciones posibles: modos mayores y menores, movimiento contrario, movimiento paralelo, por 3ª, por 6ª, por 10ª, cromáticas, a distancia de octava, etc. Pero sorprende la ausencia de una secuenciación metódica de los contenidos, como hicieran Albéniz y Montalbán, e incluso (de manera más modesta) el mismo Compta. Sus primeras lecciones, basadas en las cinco notas y con ejercicios de recreo (más bien pensados para músicos aficionados – utiliza temas populares y conocidas arias de ópera), contrastan con el extenso capítulo dedicado en la segunda parte al *Ejercicio del trino*.

Para él tiene una importancia primordial el estudio del trino, al ser considerado un aspecto de extrema dificultad. Recomienda trabajarlo con todas las combinaciones de dedos, incluidas las combinaciones con los dedos 3-4 y 4-5. Explica todos los tipos posibles de resolución, y las más comunes según el compositor. Destacan sus trinos con sustitución, trinos con una melodía en la misma mano, los trinos de terceras con una sola mano, el trino de sextas, los trinos triples, los trinos cuádruples y los trinos séxtuplos. Todos ellos ilustrados con sus respectivas formas de ejecución. En este sentido Albéniz no dedicó tantas páginas a este término, por lo que se deduce la necesidad formativa requerida en este aspecto, consecuencia de la evolución del repertorio pianístico, cargado de estas y otras dificultades y de un virtuosismo cada vez más exigente.

No obstante, en el capítulo *Ataque de las teclas*, del *Prólogo* de su tratado, vemos coincidencias con

las observaciones de su maestro:

*“Repetimos que debe abstenerse siempre de hacer saltar o sacudir la muñeca, porque es siempre un gran obstáculo para la rapidez e igualdad en la ejecución; y en consecuencia nunca podría ser el ejecutante un gran pianista<sup>22</sup>”.*

Estas observaciones están igualmente en consonancia con la “escuela de dedos” emprendida por Hummel. Unas líneas más adelante, en el mismo capítulo, Tintorer expresa:

*“Estas observaciones bien practicadas harán adquirir aquella independencia que tan necesaria es de los dedos entre sí, y que consiste en que cuando se levante uno de ellos para atacar una tecla, dejen de moverse los demás sin violencia<sup>23</sup>”.*

Y respecto a los pasos del pulgar en las escalas advierte: *“Es preciso que al pasar, la muñeca no salte, poniéndose en juego solo las articulaciones de dicho pulgar, con lo que se obtendrá una perfecta igualdad, más intensidad y exactitud al sonido (...)”<sup>24</sup>*.

Es decir, Tintorer, en sus escasas explicaciones en toda su obra sobre la técnica pianística, deja claro tres ideas: evitar hacer saltar la muñeca, la independencia necesaria de los dedos, y la necesidad de aplicar una buena digitación basada en la mayor naturalidad (capítulo siguiente).

Pero en la última línea de este capítulo (*Ataque de las teclas*) declara que: *“La tecla debe atacarse vivamente pero sin esfuerzo ni contracción: basta la sola fuerza natural del dedo<sup>25</sup>”*. Esa fuerza natural del dedo parece ser el presagio de lo que algunos teóricos posteriores desarrollarán: el impulso del dedo sin contracción del brazo, pero con la participación y peso de éste.

---

22 TINTORER, P.: *Op. cit.*, p. 7 del Prólogo.

23 *Ibid.*, p. 6.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 7.

## **Conclusiones**

Todas estas consideraciones nos llevan ineludiblemente a formularnos la pregunta de si cabe especular sobre una posible evolución en la técnica a lo largo del siglo XIX que pueda vislumbrarse a través de estos métodos.

Evidentemente el siglo XIX trae consigo numerosos avances en la técnica pianística que testimonian que no sólo el magisterio de Albéniz fue decisivo. Los nuevos pianos, el nuevo repertorio, la profesionalización del pianista, el auge de las casas editoriales y la democratización de la música con la apertura de nuevos espacios escénicos contribuyeron a este fenómeno.

Desde el primer método aparecido en la primera década del XIX (podemos citar el de José Nonó, de 1821) hasta el de Robustiano Montalbán (publicado en 1880) vemos cambios sustanciales. El primero citado fue un intento de buenas intenciones en el que se nos quedan la mayoría de aspectos de técnica pianística por tratar. De hecho, el método de Nonó, dividido en dos partes, sólo trata las siguientes cuestiones en su introducción teórica: 1º.- *De la posición del cuerpo y de los dedos*. 2º.- *Del conocimiento del teclado*. 3º.- *Del orden de los dedos en general*. 4º.- *De los adornos usados en el forte-piano*. Y es acompañado de unas series de ejercicios, que consisten en unas exhaustivas series de escalas y composiciones propias como las *Seis Sonatas* del final de la obra. Su método es muy breve y deja fuera el rasgo más importante y comentado a lo largo del siglo XIX: *el modo de ataque*. Sin embargo, Montalbán, en 1880, escribe una obra que dobla en extensión la de Nonó y que se caracteriza por su diversidad, rica distribución y afán de codificarlo todo, a la manera de Albéniz. Como hemos señalado anteriormente, nos habla de los diferentes modos de ataque y de otras cuestiones que son herederas del maestro de su maestro, dejando ver su método una nítida evolución.

El método se impone en España como única obra de tales características durante la primera mitad del siglo XIX, fue el único oficial adoptado por el conservatorio y el único parangonable al de Hummel, Herz o Kalkbrenner. Pero hasta entonces la producción de métodos especializados había sido escasa, lo que le sitúan en una figura pionera en cuanto a la extensión y abordaje de todos los aspectos de la técnica pianística en su método, razón por la cual se le ha llamado “padre de la escuela moderna de piano”.

## **Bibliografía**

- Adam, Jean-Louis: *Méthode de Piano du Conservatoire*. París, 1804.
- Albéniz, Pedro: *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*. Carrafa y Lodre. Madrid, 1840.
- Benavides, Ana: *El piano en España*. Bassus ediciones, Madrid, 2011.
- Benavides, Ana: “El piano español del siglo XIX. Asignatura pendiente de nuestro patrimonio”. *Mi+d. Un lugar para la ciencia y la tecnología*.
- Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Alianza Música, Madrid, 2001.
- Colectivo “Eresbil” (Archivo de Compositores Vascos): “*La música en el país vasco en los siglos XVIII y XIX (1700-1876)*”.
- Compta, Eduardo: *Método de piano*. Madrid, UME, 1873.
- De la Mata, Manuel: *Método Completo de piano*. Madrid, Nicolás Toledo, 1871.
- Eslava, Hilarión: “Pedro Albéniz”. *Gaceta Musical de Madrid*, 22 de abril de 1855. Año I, N° 12, pp. 89-91.
- Golfín, José: *Instrucción y recreo para pianoforte o colección de preludios y piezas, de una dificultad progresiva, para todos los tonos de ambos modos, extractados de las óperas modernas*. Madrid. Carrera de San Jerónimo nº23. 1834.
- Lamprucker, Mathias: *Rudimentos para el Forte-piano*. (Inédito).
- Miró, José : *Método de piano*. Madrid, Martín Salazar, 1875.
- Montalbán, Robustiano: *Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música*. Madrid, Zozaya, 1880.
- Montalbán, Robustiano: *Especialidades técnicas para piano: 35 ejercicios para los dedos 4º y 5º*. Madrid, 1901.
- Nonó, José : *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano conforme al último que se sigue en París*. Madrid, Aguado y Cia, 1821.
- Quesada y Hore, Adolfo de: *Piano inédito español del siglo XIX*. Valencia, Piles, 2008.
- Rattalino, Piero: *Le grandi scuole pianistiche*, 1992.

- Salas Villar, Gemma: “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid.” *Revista de Musicología*. Vol. XXII, nº1, 1999, pp. 209-246.
- Salas Villar, Gemma: “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. I, 1996, pp. 97-126.
- Salas Villar, Gema: “La enseñanza para piano durante la primera mitad del s. XIX: Los Métodos para Piano”. *Nasarre*, vol. XIV, nº2.
- Salazar, Adolfo : *La música contemporánea en España*.
- Salazar, Adolfo: *La música en España. Desde el s. XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Sánchez Martínez, María Almudena: “El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934). *Revista de Musicología*. Vol XXVIII, nº2, 2005. (Ejemplar dedicado a: *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004) , pp. 1597-1612.
- Sobejano, José : *El Adam español o Lecciones metódico-progresivas de forte piano*. Madrid Librería de Hermoso, 1826.
- Tintorer, Pedro: *Curso completo de piano Método teórico-práctico : dividido en dos partes, ob. 104*. Barcelona, Faustino Bernareggi, [ca. 1878].
- Viguerie, Bernard : *Método de piano Primera parte: contiene varios ejercicios propios para aprender a tocar todos los tonos, y las mejores cavatinas, duos, arias &<sup>a</sup> &<sup>a</sup> de las óperas favoritas de Rossini, Donizetti y Verdi*. Nueva ed. Paris : Schonenberger, [1851?].
- Zueras, Joaquim: “Piano inédito español del siglo XIX”. *Sinfonía Virtual*. Nº 21, 2011.