

---

# Manuel Carrasco y el piano sin solfeo: tres discursos pedagógicos para la optimización del aprendizaje musical en la España del siglo XIX

Manuel Carrasco and the piano without solfège: three pedagogical discourses for the optimization of musical learning in nineteenth-century Spain

---

**Laura Mondéjar Muñoz**

Universidad CEU Fernando III (CEU *Universities*)

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

lmondejar@ceu.es

<https://orcid.org/0000-0001-5499-1004>

Fecha

Cómo citar este trabajo

Recibido: 29-12-2025

Aceptado: 23-04-2026

Publicado: 30-04-2026

Mondéjar, L. (2026). Manuel Carrasco y el piano sin solfeo: tres discursos pedagógicos para la optimización del aprendizaje musical en la España del siglo XIX. *Revista Iberoamericana de Educación Musical*, 3(1), 28-44. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19916521>

Artículos originales

*RIEM*, 3(1), 28-44. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19916521>

Mondéjar, L. (2026). Manuel Carrasco y el piano sin solfeo...

## Resumen

El artículo analiza tres métodos para la enseñanza pianística publicados en España durante la segunda mitad del siglo XIX con el objetivo de identificar los discursos pedagógicos que subyacen a sus propuestas de optimización del aprendizaje musical. En un contexto marcado por la expansión del piano en el ámbito doméstico y educativo, así como por la constante crítica al estudio previo y exclusivo del solfeo, estos métodos surgen como respuesta a la necesidad de agilizar el acceso al instrumento y propiciar un aprendizaje autónomo por parte del alumnado.

Se parte de una metodología hermenéutica, basada en el análisis paratextual y en la revisión de los contenidos técnico-musicales. Se examinan tres métodos representativos: *La aurora de los pianistas* de Casimiro Martín (1854), el *Método de cifra compasada para piano* de Manuel Carrasco (1866) y el *Método especial de piano* de Antonio Pasamar (1884). El estudio de estos textos hace posible la identificación de tres propuestas distintas ante una misma cuestión pedagógica: la enseñanza simultánea del solfeo y el piano, la sustitución de la notación musical tradicional por sistemas alternativos y la evitación funcional del solfeo, aunque sin su total supresión.

Los resultados denotan una preocupación compartida por la reducción del tiempo de estudio y la minimización de las dificultades asociadas a la teoría musical. Todo ello, con vistas a establecer una relación más inmediata con la práctica instrumental. Además, los métodos analizados exponen la influencia de factores sociales, culturales y editoriales en la configuración de las propuestas pedagógicas, posicionando la enseñanza pianística como un espacio entre tradición e innovación y anticipando debates actuales sobre la autonomía del aprendizaje musical, el pragmatismo de los sistemas de notación y la optimización de los procesos educativos en la pedagogía musical.

---

**Palabras clave:** piano, solfeo, pedagogía musical, métodos para piano españoles, siglo XIX.

---

## Abstract

The article examines three piano teaching methods published in Spain during the second half of the nineteenth century with the aim of identifying the pedagogical discourses underlying their proposals for the optimisation of musical learning. In a context marked by the expansion of the piano within domestic and educational settings, as well as by persistent criticism of the preliminary and exclusive study of solfège, these methods emerged in response to the need to facilitate earlier access to the instrument and to promote more autonomous forms of learning among students.

The study adopts a hermeneutic methodology based on paratextual analysis and the examination of technical and musical content. Three representative methods are analysed: *La aurora de los pianistas* by Casimiro Martín (1854), *Método de cifra compasada para piano* by Manuel Carrasco (1866), and *Método especial de piano* by Antonio Pasamar (1884). The analysis of these texts allows for the identification of three distinct approaches to a shared pedagogical concern: the simultaneous teaching of solfège and piano, the replacement of traditional musical notation with alternative systems, and the functional avoidance of solfège without its complete suppression.

The results reveal a shared concern with reducing study time and minimising the difficulties associated with musical theory, with the aim of establishing a more immediate relationship with instrumental practice. Moreover, the methods analysed highlight the influence of social, cultural and editorial factors on the configuration of pedagogical proposals, positioning piano teaching as a space negotiated between tradition and innovation and anticipating contemporary debates on learner autonomy, the pragmatism of notational systems and the optimisation of educational processes in music pedagogy.

---

**Keywords:** piano, solfège, music pedagogy, Spanish piano methods, nineteenth century.

---

## Introducción

Desde sus inicios, el siglo XIX supuso el germen de nuevos modos de concebir el aprendizaje de la música. Chiantore (2003) señala que la evolución organológica del piano y la progresiva complejidad de su escritura técnica influyeron de manera decisiva en las exigencias interpretativas del repertorio decimonónico, además del crecimiento del movimiento virtuosista. Tal y como apunta Nagore (2015), buena parte de la producción pianística española de la época decimonónica estuvo destinada a intérpretes aficionados, en géneros y niveles de dificultad acordes con el ámbito doméstico y burgués, lo que condicionó tanto el repertorio como los modelos pedagógicos asociados. Por un lado, fue significativa la publicación de colecciones de ejercicios técnicos y estudios de mecanismo focalizados en el desarrollo de cuestiones motrices concretas. Se pretendía, pues, que el aprendiz abordase de forma progresiva las dificultades que posteriormente encontraría en las obras a interpretar. Esta proliferación de métodos diversos y, a la par, tan similares en estructura, ha sido objeto de revisiones de carácter descriptivo y catalogador en la investigación reciente, como pone de manifiesto el estudio de Pérez (2009).

De la misma manera, no solo predominaron colecciones estrictamente técnicas, sino que los compositores comenzaron a desarrollar una labor pedagógica más amplia, complementando estos materiales con pautas, consejos y textos destinados a enriquecer y guiar de una manera óptima al aprendiz. De este modo, la pedagogía del piano en España empezó a articularse a través de métodos que, en numerosas ocasiones, se amparaban en publicaciones de otros países de Europa, ya fuese por la formación internacional de sus autores, o bien por la validación explícita de métodos extranjeros como referente (Mondéjar, 2022). Y, así, esta afluencia de pedagogías se vio implícita en los métodos españoles desde comienzos del siglo XIX, que habitualmente aludían al repertorio pianístico de compositores europeos, inventos diseñados para la mejora técnica o, directamente, a los propios textos pedagógicos en los que se basaban, constituyendo en algunos casos meras traducciones de las publicaciones.

En este marco, la figura del pedagogo comenzó a cobrar importancia. El maestro de piano se configuró como una guía esencial en el aprendizaje de los pianistas noveles, cuestión que favoreció que numerosos intérpretes desarrollasen su faceta docente con la publicación de métodos fundamentados en su experiencia práctica. Se trataba de que textos evidenciaban distintas formas de concebir la enseñanza del piano, apostando

ocasionalmente por la innovación o la comparativa con otros métodos del momento, así como por la predilección para aprender a tocar el piano con rapidez y evitación de la ardua teoría musical (Mondéjar, 2022). Muchos de estos manuales fueron aprobados con objeto de formar parte de programas de algunas instituciones de enseñanza musical —como fue el caso de los métodos destinados a conservatorios o colegios—, circunstancia que contribuyó a potenciar su difusión y su éxito como sistemas didáctico-musicales.

Dado este contexto, el presente texto se fundamenta en la revisión documental de métodos para el aprendizaje en paralelo del piano y el solfeo publicados en España y que, contemplando la necesidad de una formación musical teórica simultánea a la práctica pianística, tuvieron como objetivo fomentar la autonomía del alumno y reducir las dificultades asociadas al estudio de la teoría musical. En esta línea, diversos estudios han subrayado la relevancia del análisis crítico de los métodos pianísticos como herramienta para comprender los modelos pedagógicos subyacentes y su adecuación a distintos contextos educativos (Roldán, 2010). Es por ello por lo que la presente investigación persigue también determinar las características comunes que reúnen los métodos analizados en relación con la enseñanza simultánea de la teoría y la práctica musical y el aprendizaje autónomo, tomando como referencia tanto sus paratextos como los contenidos técnico-musicales. De manera específica, se pretende identificar las propuestas planteadas para enfocar la simultaneidad del aprendizaje del piano y el solfeo. Se promueve, también, el análisis de los elementos que confluyen en tres discursos pedagógicos desde el punto de vista estructural, las influencias, el repertorio, las estrategias de mercadotecnia y difusión de la obra, la crítica hacia otras propuestas e, incluso, el enfoque de género derivado de perspectivas domésticas y sociales del contexto pianístico, apuntado por Mondéjar (2025).

### Los primeros métodos españoles para piano

Como se ha mencionado anteriormente, en los albores del siglo XIX el auge del piano como instrumento emblemático del romanticismo español se vio apoyado por textos pioneros en la instrucción pianística, pero también supeditados a los ya existentes y procedentes de otros lugares de Europa. Fue así como el *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el fortepiano*, publicado por José Nonó en 1821, llevó por subtítulo “conforme al último que se sigue en París” en un afán del autor por mostrar los modelos pedagógicos oriundos del país vecino. El autor manifestaba con él la intención de aunar teoría y práctica, a la vez que ofrece pautas sobre la posición corporal para tocar el piano y la preferencia por la naturalidad y relajación. En la misma línea, José Sobejano y Ayala orientó su método titulado *El Adam español o Lecciones metódico-progresivas de forte piano* (1826) hacia la publicación del pianista y pedagogo francés Louis Adam, presentando multitud de alusiones a la publicación gala, que vio la luz en 1804 (Mondéjar, 2022).

En este contexto de institucionalización de la enseñanza pianística en España, resulta fundamental el papel desempeñado por Pedro Albéniz, considerado por la historiografía como uno de los principales impulsores de la escuela moderna de piano en el ámbito

español, tanto desde su labor docente en el Real Conservatorio de Música de Madrid como a través de la difusión de su *Método Completo para piano* (Salas, 1996). Desde un prisma pedagógico, Albéniz también inclinó sus consejos técnicos hacia la independencia de los dedos y hacia la adaptación diferenciada de la mano en función de la escritura pianística (Albéniz, 1840). En lo tocante a las posibles influencias reunidas en este método, Albéniz expuso esta cuestión claramente a través del subtítulo de su obra: *Obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la composición de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Domínguez (2012) subraya la relevancia del método de Pedro Albéniz en la configuración de la pedagogía pianística española y lo considera un referente fundamental en la consolidación de un modelo moderno de enseñanza del instrumento. La autora incide, igualmente, que “el magisterio de Pedro Albéniz secciona la escuela de piano española en dos corrientes: la madrileña, continuada por Compta; y la catalana, focalizada en Barcelona e instaurada por Pedro Tintorer” (p. 4).

Una vez presentados estos tres primeros métodos españoles, se puede sintetizar que todos ellos contemplan obras anteriores e, incluso, se muestran abiertamente influenciados por las obras de pedagogos internacionales, lo cual hace presuponer que uno de los principales enfoques adoptados a la hora de diseñar la metodología ofrecida en las publicaciones para la pedagogía del piano fue la validación del material elaborado mediante la alusión a otros métodos y autores que habían gozado de considerable éxito en Europa.

En este sentido, se ha considerado este discurso de admiración a otros tratados y autores, así como la forma de estructurar y ajustar los contenidos técnico-musicales ofrecidos a lo largo de sus páginas. El origen de esta investigación recae en el estudio de los textos que acompañan los métodos publicados a partir de 1850 en España, ya que, la simple revisión documental de estas publicaciones —considerando principalmente sus títulos y portadas— presenta, por un lado, interés hacia la unificación de la teoría y práctica musical y, por otro, un claro deseo de difusión de la publicación a través de técnicas más propias de la mercadotecnia que de la pedagogía —como es el caso de la comparación grandilocuente del producto con otros recursos del mismo tipo—.

## La simultaneidad del solfeo y la práctica instrumental para optimizar el aprendizaje musical

Si hay una cuestión análoga en los métodos presentados, es la clara concepción de que la práctica instrumental ha de realizarse en conjunto con la del solfeo o la teoría, propiciando un escenario que permita al alumno optimizar su tiempo y dedicación al aprendizaje del piano. Es así como lo exponen títulos como el del método de Casimiro Martín y Bessières —*Nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano*—. No pasa desapercibida, de igual forma, la crítica hacia el solfeo como cuestión compleja del aprendizaje pianístico, aspecto que se observa en la propuesta para la didáctica pianística de Antonio Pasamar y mediante la que “pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimiento de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle”

o, incluso, el atrevimiento de Manuel Carrasco hacia la supresión del instructor de piano o la propia teoría musical, aludiendo en su obra “para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro”.

## Metodología

El presente análisis se desarrolla a partir de una metodología de carácter hermenéutico, sustentada en la interpretación crítica de fuentes documentales. Así, el enfoque permite abordar los métodos seleccionados no únicamente como materiales didácticos, sino como artefactos pedagógicos que reflejan las concepciones educativas, sociales y culturales de su tiempo. La investigación se articula en torno a dos niveles de análisis complementarios: el estudio paratextual y la revisión de los contenidos técnico-musicales.

En primer lugar, se ha llevado a cabo un análisis paratextual que atiende a los elementos que acompañan a los métodos, tales como portadas, títulos, dedicatorias, prólogos, permisos e índices de contenidos. Estos recursos permiten recabar información relevante sobre la intención pedagógica de los autores, las estrategias discursivas empleadas para legitimar la obra y las fórmulas utilizadas para ensalzar el método frente a otros sistemas coetáneos. Asimismo, el análisis de los paratextos facilita la detección de alusiones explícitas o implícitas a cuestiones como la optimización del tiempo de aprendizaje, la simultaneidad de la teoría y la práctica, o la evitación del estudio previo del solfeo.

En segundo lugar, se ha realizado una revisión detallada de los contenidos técnico-musicales abordados en cada método, atendiendo a la organización de los materiales, la progresión de la dificultad, la presencia de ejercicios prácticos y la integración de conceptos teóricos. Este análisis permite establecer relaciones entre el discurso pedagógico manifestado en los paratextos y la concreción real de las propuestas didácticas en el desarrollo del método.

Las fuentes analizadas han sido consultadas en la Biblioteca Digital Hispánica, repositorio de la Biblioteca Nacional de España, pues esta institución garantiza el acceso a ediciones originales y la fiabilidad documental del estudio. La selección de los métodos se ha realizado atendiendo, por un lado, a su cronología —centrada en la segunda mitad del siglo XIX— y, por otro, a la presencia explícita en sus títulos y descripciones de referencias al aprendizaje del piano, al solfeo o a la enseñanza simultánea de teoría y práctica musical.

De esta forma, la metodología aplicada permite identificar las características comunes y divergentes de los discursos pedagógicos presentes en los métodos seleccionados, además de establecer una lectura comparada de sus propuestas de optimización del aprendizaje.

## Métodos analizados

A continuación, se presentan los datos referentes a la autoría y cronología de los tres métodos analizados en el marco de esta investigación (véase **Tabla 1**). La selección de estos se ha realizado de esta manera dada la consideración de dos aspectos. En primer lugar, la relación existente entre la proliferación de métodos para el aprendizaje

simultáneo del piano y el solfeo durante la segunda mitad del siglo XIX español, al constar durante el acopio de fuentes un mayor número de contribuciones de esta naturaleza a partir de 1850 y, en segundo lugar, la presencia en los títulos de conceptos que aluden tanto al aprendizaje del piano como al de la teoría musical o el solfeo.

**Tabla 1**

*Datos de los métodos*

Año	Autor	Título completo del método
1854	Casimiro Martín y Bessières	<i>La aurora de los pianistas: método de piano dedicado a los colegios de España: nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano</i>
1866	Manuel Carrasco	<i>Método de cifra compasada para piano o sea Nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro</i>
1884	Antonio Pasamar	<i>Método especial de Piano por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimiento de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle</i>

*Nota:* Fecha de publicación, autoría y título de los métodos analizados. Fuente: elaboración propia.

Igualmente, es relevante enfatizar previamente la analogía en la estructura de las obras anteriormente expuestas, ya que todas ellas presentan elementos similares en su diseño, ajustados a una cubierta llamativa los cuales se aprecian, de un modo más significativo a través de su análisis.

Seguidamente, se definen los dos tipos de análisis con que se abordan los documentos seleccionados y los cuales derivan de la propia estructura del método. Dicho esto, la primera intención analítica tiene como objetivo el estudio y revisión de los paratextos. En esta línea, se han considerado todos los textos que permiten la comprensión complementaria del método y su designio pedagógico como es el caso de la portada, dedicatorias y permisos —si los hubiera— e índices de contenidos. De igual modo, se detectarán las fórmulas empleadas para ensalzar el método —lo cual consigna una intención de difusión— o, contrariamente, la denostación de otros sistemas con objeto de engrandecer el propio —cuestión, ocasionalmente plasmada en la cubierta—. Ciertamente, también se hallan conexiones notables entre los paratextos y la propia pedagogía implícita en el método. Este aspecto se aprecia comúnmente en la lectura del índice de contenidos, donde previamente, se puede intuir la cuantía de contenidos presentados en el método.

## **Análisis**

En línea con los tipos de paratextos antes señalados, se describe la información hallada en las secciones textuales por cuanto el autor comparte la misión de su obra e incide en

su validez, las alusiones a otros pedagogos e influencias evidenciadas y, finalmente, otras observaciones sugeridas tras la revisión e interpretación del documento.

### **Casimiro Martín y Bessières: *La aurora de los pianistas* (1854)**

El primero de los métodos analizados se titula *La aurora de los pianistas* y en su subtítulo se aclara también el destino de este material didáctico: *Método de piano dedicado a los colegios de España*. Tal y como prosigue su autor, Casimiro Martín, en la cubierta se incide también el objetivo del método, con el subtítulo “para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano”.

Este método se estructura en dos partes dispuestas de manera progresiva por cuanto al aumento de la dificultad de sus contenidos. La intención del pedagogo es concisa desde el comienzo de la obra, pues ya en su prólogo se vislumbra la opinión hacia el aprendizaje del solfeo y la teoría de la música:

La costumbre tan generalizada de enseñar los principios de la música antes que los del piano, nos ha parecido siempre una remora a los adelantos de los que se dedican a este hermoso instrumento. [...] Por otra parte, el dedicarse exclusivamente a los principios del solfeo, que después han de aplicarse al piano, es perder un tiempo tan precioso que debería invertirse a la vez en el ejercicio de las manos y amoldarlas al teclado. (Martín y Bessières, 1854, p. 1).

A través de este inicio, se advierte la posición del autor respecto al solfeo como previa instrucción al aprendizaje del piano. Martín y Bessières se muestra a favor del contacto del alumno con el piano desde el principio de su aprendizaje y enfatiza explícitamente las ventajas del aprendizaje simultáneo y formula, además, una escueta crítica hacia la ausencia de publicaciones similares.

Del mismo modo, las menciones a otros compositores están presentes en varias secciones de la obra. El final del prólogo subraya una afluencia de recopilaciones hacia autores cuya procedencia no se apunta, pero, igualmente, se intuye internacional: “hemos hecho una recopilación de las obras más selectas de los más célebres y compositores y pianistas, arreglada de un modo que pone nuestro método al alcance de todas las inteligencias” (Martín y Bessières, 1854, p. 1). Posteriormente, se alude a las invenciones desarrolladas por pedagogos como Kalkbrenner, Logier, Herz y al propio utensilio diseñado por el autor, y que se referenciará en la segunda parte del método, reforzando la aprobación al instrumento dada por numerosos pianistas.

En general, y tomando el orden de los contenidos que anuncia los índices de ambas partes, este método se dispone a través de la alternancia de elementos del solfeo, como son la duración de las figuras, el compás o signos del lenguaje musical, con la propia práctica procesual de la técnica pianística, dispuesta mediante ejercicios para practicar repetidamente o a través de piezas breves. También se abordan cuestiones básicas de armonía con numerosos ejemplos. Un aspecto recurrente es el empleo de imágenes del teclado del piano para ilustrar los conceptos expuestos y el tratamiento de la postura

corporal —en este caso representando a una mujer pianista en un ambiente social concurrido— al comienzo del método (véase **Figura 1**).

**Figura 1**

*Lámina dedicada a la posición corporal*



*Nota:* Casimiro Martín y Bessières, *La aurora de los pianistas*, Lámina dedicada a la posición del cuerpo. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

En síntesis, *La aurora de los pianistas* no propone la supresión del solfeo, sino su reorganización dentro de un modelo de aprendizaje simultáneo que pretende optimizar el tiempo de estudio y evitar la disociación entre teoría y práctica. En consecuencia, el método se erige como un ejemplo temprano de discurso pedagógico orientado a la eficacia y a la funcionalidad del aprendizaje pianístico.

## Manuel Carrasco: *Método de cifra compasada para piano* (1866)

El Método de cifra compasada para piano de Manuel Carrasco representa una postura notablemente más radical en relación con la optimización del aprendizaje musical. Desde el propio subtítulo en su portada, “nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro” (véase **Figura 2**), el pedagogo formula una propuesta de ruptura tanto con la notación musical tradicional como con la figura del maestro como mediador imprescindible del aprendizaje.

### Figura 2

Portada del método de Manuel Carrasco (1866)



*Nota:* Manuel Carrasco, *Método de cifra compasada*, Portada. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Carrasco identifica el estudio del solfeo como una de las principales causas del abandono del piano por parte de los aficionados, ya que lo considera un aprendizaje árido y que retrasa el acceso directo al instrumento. La solución planteada por este autor se articula a través de un sistema alternativo de notación —la denominada cifra compasada— que sustituye el pentagrama por un conjunto de números, letras y signos destinados a indicar alturas, octavas, digitación y valores temporales (véase **Figura 3**). Este sistema no solo simplifica el proceso de lectura, sino que orienta el aprendizaje hacia una dimensión eminentemente procedimental, centrada en la repetición, la regularidad rítmica y la coordinación motriz. La importancia concedida al compás y al control del tiempo, reforzada mediante el uso del metrónomo, se convierte en uno de los pilares del método.



de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle”. Dejando a un lado lo anecdótico, el objetivo del autor queda claro: un método apto para cualquier tipo de persona, prometiendo no inmiscuirse en cuestiones relacionadas con el solfeo (véase Figura 4).

**Figura 4**

*Portada del Método especial de piano de Antonio Pasamar*



*Nota:* Antonio Pasamar, *Método especial de piano*, Portada. Fuente: Biblioteca Nacional de España

Sus objetivos se encuentran desarrollados en la dedicatoria, titulada “Á mis profesores”, es decir, compañeros de profesión y también pedagogos del instrumento. En este texto se aprecia el interés de Pasamar por la optimización del tiempo de aprendizaje, en caso de que el alumno no pretendiese estudiar solfeo y, a modo de controversia con algunos tratados de la época, la posibilidad del estudio simultáneo de solfeo y piano:

Solfearán, por decirlo así, con los dedos, consiguiendo de esta manera desarrollar el mecanismo de la mano al mismo tiempo que aprenden todo lo concerniente al solfeo, en lo que tiene de aplicación al piano; es decir, que hacen los dos estudios a la vez como si fuera uno solo, obteniendo, sin embargo, los mismos resultados que si los hicieran separadamente; pues así lo ha demostrado la práctica que de él han hecho individuos que nunca estudiaron el solfeo. (Pasamar, 1884, p. 1).

Llama la atención su posición de no rechazo hacia métodos que pretenden otro enfoque, argumentado, eso sí, que el estudio del solfeo puede suponer una barrera para los estudiantes:

No he pensado sobreponerlo a ninguno de los métodos publicados anteriormente; solo me ha guiado el deseo de contribuir en lo posible a que muchos aficionados que están dotados de buenas disposiciones para la música, pero que a la vez tienen gran aversión al estudio del solfeo, puedan adquirir los conocimientos necesarios para estudiar el piano con algún aprovechamiento. (Pasamar, 1884, p. 1).

Primeramente, se ha de recalcar el fuerte contraste que supone un método de estas características frente a metodologías que insistían en el estudio teórico previo al inicio instrumental. En el análisis del contenido de su contenido se observan características comunes con otros métodos, estructurado a la fiel manera de presentar cómo sentarse ante el piano, así como la exposición del nombre de las notas para comenzar la lectura musical. Seguidamente, Pasamar presenta el funcionamiento de la digitación a modo de guía y mediante un texto que el docente deberá tener en cuenta:

Enterado el discípulo de lo que es pentagrama, clave, signo, compás y figura, el maestro [...] le instruirá en el conocimiento del teclado, y por último le hará sentarse delante del piano, le enseñará prácticamente la posición de la mano y la manera de levantar y bajar los dedos para herir las teclas. (Pasamar, 1884, p. 2).

El pragmatismo buscado por Antonio Pasamar queda subrayado a través de estas palabras. Para el autor, la interpretación se superpone a la teoría, que podrá ser adquirida con una práctica correctamente guiada. Pese a anunciarse como un método que evita la enseñanza previa del solfeo, se dedican dos páginas a la instrucción de los principales elementos del lenguaje musical con definiciones.

En lo que respecta a la organología, una vez expuesto el teclado, Pasamar procede a una explicación más detallada de la posición del alumno ante el teclado. En las líneas que dedica a la postura, se aprecia su preocupación por el cuerpo del pianista, además del valor que le otorga en el aprendizaje, relacionándola con una mejor interpretación. A falta de imágenes, Pasamar describe con gran realismo la posición sobre la tecla de cada una de las partes de los dedos y la mano, algo que, en otros métodos se completaba con ilustraciones<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El texto de Eduardo Compta, *Método completo de piano* (1873), es un claro ejemplo de textos didácticos con un amplio conjunto de ilustraciones.

Los ejercicios hallados en el método se organizan de acuerdo con el elemento teórico que el alumno ha de aprender, como son los signos de prolongación, las posiciones fija y extendida de la mano, intervalos, diferentes ataques como el *legato* y *staccato*, acordes, tonalidades y escalas. El método se dispone en tres partes para presentar, de manera progresiva, sus contenidos. La segunda parte contiene un glosario con los principales términos empleados para indicar el *tempo* y la intensidad, así como otras voces que tienen su origen en el idioma italiano. También procede destacar los consejos sobre digitación, aunque la mayor parte de estas sugerencias son las habituales, como puede ser el mantenimiento siempre de la misma digitación en caso de encontrar un determinado patrón melódico.

Finalmente, Pasamar concluye su texto recomendando una relación de obras divididas en cuatro grupos de estudios de compositores, como Clementi, Bertini, Chopin o Hummel, así como las obras de Bach, Mozart o Beethoven (1884, p. 184), y que se interpretarán una vez concluido el estudio del método.

## Resultados

A partir del análisis de los métodos estudiados, se presentan los resultados de la investigación, sintetizados en función de las propuestas de optimización del aprendizaje musical identificadas (véase **Tabla 2**).

**Tabla 2**

*Discursos pedagógicos y propuestas de optimización del aprendizaje pianístico en métodos españoles del siglo XIX*

<b>Método (autor)</b>	<b>Estrategias pedagógicas de optimización del aprendizaje pianístico</b>
<i>La aurora de los pianistas...</i> (Casimiro Martín y Bessières)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reorganización del aprendizaje teórico-práctico sin supresión del solfeo.</li> <li>- Aprendizaje simultáneo de la teoría y la práctica instrumental.</li> <li>- Alternancia sistemática de contenidos teóricos y ejercicios de técnica pianística.</li> <li>- Uso del teclado como soporte visual para la comprensión de la teoría musical.</li> <li>- Introducción de recursos técnicos materiales específicos (<i>chirogymnaste</i>) para optimizar el desarrollo motriz.</li> <li>- Validación del método mediante referencias a pedagogos y pianistas europeos.</li> </ul>
<i>Método de cifra compasada para piano...</i> (Manuel Carrasco)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Supresión del solfeo y de la notación tradicional mediante un sistema alternativo (la cifra compasada).</li> <li>- Eliminación del maestro como mediador</li> </ul>

---

<p>indispensable.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Prioridad absoluta de la práctica procedimental y del control rítmico.</li> <li>- Aprendizaje autónomo orientado a la rapidez y funcionalidad.</li> <li>- Reducción del coste económico y temporal del aprendizaje pianístico.</li> </ul>	
<hr/> <p><i>Método especial de Piano...</i> (Antonio Pasamar)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Evitación del estudio previo del solfeo, integrado de forma mínima y funcional.</li> <li>- Aprendizaje simultáneo de lectura básica y práctica instrumental (“solfear con los dedos”).</li> <li>- Optimización del tiempo mediante la memorización y la ejecución mental del compás.</li> <li>- Prioridad de la práctica guiada frente a la teoría abstracta.</li> <li>- Atención detallada a la postura y a la digitación como factores de eficacia interpretativa.</li> </ul>

---

Fuente: Elaboración propia.

## Conclusiones

Una vez analizados los métodos de Casimiro Martín y Bessières, Manuel Carrasco y Antonio Pasamar, se evidencia la existencia de distintos discursos pedagógicos orientados a la optimización del aprendizaje pianístico en la España del siglo XIX, surgidos en un contexto marcado por la expansión social del piano, la diversificación de sus destinatarios y la crítica recurrente al estudio previo y exclusivo del solfeo. Al margen de constituir propuestas aisladas o marginales, estos métodos reflejan una preocupación compartida por agilizar el acceso a la práctica instrumental, favorecer la motivación del alumnado y promover formas de aprendizaje más autónomas y funcionales.

Desde esta óptica, los resultados obtenidos permiten la identificación de tres posicionamientos pedagógicos diferenciados ante una misma problemática educativa. En primer lugar, la propuesta de Casimiro Martín articula una reorganización del aprendizaje teórico-práctico mediante la enseñanza simultánea del solfeo y el piano, integrando los contenidos teóricos en un contexto aplicado desde las primeras etapas del estudio. Su estrategia responde a la voluntad de evitar la disociación entre teoría y práctica, optimizando el tiempo de aprendizaje y sin renunciar a una formación musical reglada. En un segundo extremo, el método de Manuel Carrasco propone una sustitución radical de la notación musical tradicional a través del sistema de cifra compasada, priorizando la dimensión procedimental, el control rítmico y la autonomía del alumno. Se trata de un planteamiento que, aunque presenta tensiones internas vinculadas con la figura del maestro y la supervisión técnica, pone de manifiesto un intento explícito de simplificación del proceso educativo y de democratización del acceso al instrumento. Por último, el método de Antonio Pasamar se sitúa en una posición intermedia, al evitar el estudio previo

del solfeo sin eliminarlo por completo, integrando de manera mínima y funcional los elementos esenciales del lenguaje musical en función de la práctica pianística.

Por todo lo anterior, estos tres discursos permiten entender la pedagogía pianística española del siglo XIX como un espacio dinámico de experimentación y negociación entre tradición e innovación, donde la optimización del aprendizaje no constituye un concepto anacrónico, sino una preocupación históricamente situada. La crítica al solfeo, la búsqueda de procedimientos alternativos de notación y la insistencia en la autonomía del alumno no responden únicamente a estrategias comerciales o editoriales, sino a transformaciones más amplias en la relación entre música, educación y sociedad.

Asimismo, el estudio de estos métodos pone de relieve la influencia de factores sociales, culturales e institucionales en la creación de las propuestas pedagógicas, desde el auge del piano en el ámbito doméstico hasta la consolidación de modelos académicos y la emergencia de un mercado editorial especializado. En este sentido, las tensiones observadas entre aprendizaje reglado y aprendizaje funcional anticipan debates que siguen vigentes en la pedagogía musical actual, como la relación entre teoría y práctica, la utilidad de los sistemas de notación o el papel del docente como mediador del proceso educativo.

Finalmente, el análisis comparado de los métodos ha permitido delimitar distintos discursos pedagógicos en torno al piano sin solfeo en la España del siglo XIX, contribuyendo a una comprensión más matizada de la historia de la enseñanza musical, entendida como un campo en constante redefinición en función de las necesidades formativas, culturales y sociales de cada época.

## Referencias

- Albéniz, P. de. (1840). *Método completo de piano del Conservatorio de Música*. Almacén de Carrafa. <https://bne.digital.bne.es/bd/es/viewer?id=8a637e48-5ca9-4d4c-87e9-0d3a952df083>
- Carrasco, M. (1866). *Método de cifra compasada para piano, o sea, nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro*. Imprenta del Norte. <https://datos.bne.es/edicion/Mipa0000090518.html>
- Chiantore, L. (2003). *Historia de la técnica pianística*. Alianza.
- Domínguez Mota, M. (2012). Métodos para piano en España durante el siglo XIX. En *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Sociedad Española de Musicología.
- Martín y Bessières, C. (1854). *La aurora de los pianistas: Método de piano dedicado a los colegios de España: Nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano*. Editorial Casimiro Martín. <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000090481.html>
- Mondéjar Muñoz, L. (2022). *Los textos para piano entre 1850 y 1925: Análisis de la influencia europea en los tratados españoles y reflejo de la técnica pianística en el arte pictórico* (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Sevilla.

- Mondéjar Muñoz, L. (2025, 23-24 de abril). *Tañedoras. Panorámica de la mujer pianista en el siglo XIX español a través del arte y la literatura pedagógica* [Comunicación]. Congreso Internacional GEMO. Género y Movilidades, Universidad de Sevilla.
- Nagore Ferrer, M. (2015). El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz. En J. A. Gómez y L. García Flórez (Coords.), *El piano en España entre 1830 y 1920* (pp. 655-719). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Pasamar, A. (1884). *Método especial de piano por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle*. Calc. de S. Santamaría. <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000091205.html>
- Pérez Colodrero, C. (2009). Cuando el pianista es el que investiga. Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión. *Revista de Musicología*, 32(2), 751-767.
- Roldán Alcázar, M. (2010). Análisis de los métodos para la enseñanza del piano en los primeros niveles. *Hekademos, Revista educativa digital*, 7, 133-150. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3745814>
- Salas Villar, G. (1996). *Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento*. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 97-125. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61311>