



TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO DE LA ENSEÑANZA DEL PEDAL DE RESONANCIA
DEL PIANO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LAS OBRAS
PEDAGÓGICAS.**

DISEÑO DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA SU ENSEÑANZA.

Óliver Curbelo González

Programa de Doctorado de Formación del Profesorado

Departamento de Didácticas Especiales

Las Palmas de Gran Canaria

Julio de 2013



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Didácticas Especiales



Título de la tesis:

**ESTUDIO DE LA ENSEÑANZA DEL PEDAL DE RESONANCIA
DEL PIANO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LAS OBRAS
PEDAGÓGICAS.**

DISEÑO DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA SU ENSEÑANZA.

Departamento de Didácticas Especiales.

Programa de doctorado: Formación del Profesorado.

Tesis Doctoral presentada por D. Óliver Curbelo González.

Dirigida por la Dra. D^a. M^a del Carmen Mato Carrodegua.

La Directora,

El Doctorando,

Las Palmas de Gran Canaria, julio de 2013

Agradecimientos

A Alicia de Larrocha y Carlota Garriga por hacerme ver la gran importancia del uso del pedal en la interpretación y la enseñanza.

A Kathie Faricy por su motivación inicial para hacerme abarcar una investigación tan complicada como la referida al uso del pedal de resonancia.

A Mari Carmen Mato por haberme guiado en la realización de esta tesis y convencerme para el diseño y realización de mi propia propuesta metodológica.

A Suso Pelegrín por las traducciones de los textos en francés; a Rubén Sánchez, Abel Pérez y Gonzalo Díaz Yerro por las traducciones de las obras escritas en alemán. Sin su inestimable ayuda no hubiera podido analizar el contenido de todas las obras publicadas en dichas lenguas.

Al personal de la Sala Barbieri de Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de Catalunya, en especial a Vanessa Torres por su eficiente y rápida labor al frente del servicio de reprografía y préstamo interbibliotecario.

A Imma Cuscó, del Espacio de Documentación e Investigación del Museu de la Música de Barcelona. Sin su gran ayuda no hubiera podido hacer una profunda investigación de las obras pedagógicas de Enrique Granados.

A Cintia Matamoros por facilitarme el acceso al fondo documental de la Academia Marshall.

A Juanma Díaz y José María Curbelo, por sus visitas a la Biblioteca Nacional de Catalunya para recoger varias reprografías solicitadas en aquella institución; a Airam Déniz por hacerme llegar, desde el Conservatorio de París, la obra de Beriot; a Jonás Quesada por conseguirme el último volumen de la obra de Carra; a Natalia Krause por facilitarme la obra de Santórsola; a María Lorenzo por sus consultas en bibliotecas de San Petersburgo. Gracias a ellos pude obtener reprografías de varias obras sin tener que desplazarme a dichas ciudades.

A Iván Guerra por asesorarme y encargarse de la elaboración del mecanismo en el que se basa mi propuesta metodológica para el estudio de las graduaciones del pedal: el pedalímetro.

A todas aquellas personas e instituciones que se encargan de la digitalización de los fondos musicales y prensa de los siglos XVIII y XIX, pues me han facilitado mucho el acceso a la mayor cantidad de fuentes.

A Mònica Pagès, Mac McClure, Ana Vega Toscano, y muchos más, a quienes les debo un agradecimiento por compartir sus conocimientos conmigo.

Y sobre todo a mi esposa, Cristina Martín, por su apoyo, sus aportaciones pedagógicas, sus consejos y haber esperado con paciencia las numerosas horas durante seis años que han sido invertidas en esta investigación.

A todos ellos, mi familia y amigos, y los que no he mencionado pero que participaron de alguna manera en otros proyectos relacionados con este trabajo, gracias.

ÍNDICE

| | |
|-----------------------|-----------|
| Abreviaturas y siglas | 13 |
| INTRODUCCIÓN | 15 |

I. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

| | |
|------------------------------|-----------|
| ESTADO DE LA CUESTIÓN | 23 |
|------------------------------|-----------|

CAPÍTULO 1. LOS PEDALES DEL PIANO.

| | |
|----------------------------------|----|
| 1.1. El pedal de resonancia. | 28 |
| 1.1.1. Mecanismo. | 28 |
| 1.1.2. Funciones. | 29 |
| 1.2. El pedal <i>una corda</i> . | 30 |
| 1.2.1. Mecanismo. | 30 |
| 1.2.2. Función. | 31 |
| 1.3. El pedal tonal. | 31 |
| 1.3.1. Mecanismo. | 31 |
| 1.3.2. Función. | 32 |
| 1.4. El pedal de aproximación. | 32 |
| 1.4.1. Mecanismo. | 32 |
| 1.4.2. Función. | 32 |
| 1.5. El pedal sordina. | 32 |
| 1.5.1. Mecanismo. | 33 |
| 1.5.2. Función. | 33 |

CAPÍTULO 2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL MECANISMO DEL PIANO Y DE LOS PEDALES.

| | |
|---|----|
| 2.1. El piano: desde los primeros fortepianos hasta el piano moderno. | 36 |
| 2.1.1. Antecedentes y primeros fortepianos. | 37 |
| 2.1.2. Segunda mitad del siglo XVIII: La afirmación del fortepiano. | 40 |
| 2.1.3. Siglo XIX: consolidación del piano y desarrollo mecánico hasta el piano moderno. | 45 |
| 2.2. Evolución de los registros manuales, de rodillas y pedales. | 56 |
| 2.2.1. Los registros manuales en los primeros fortepianos. | 57 |

| | |
|---|-----------|
| 2.2.2. Los registros para modificar el sonido en los pianos vieneses. | 57 |
| 2.2.3. Los registros para modificar el sonido en los pianos ingleses. | 61 |
| 2.2.4. Los registros para modificar el sonido en los pianos franceses. | 62 |
| 2.2.5. Los registros para modificar el sonido en los pianos españoles. | 66 |
| 2.3. Evolución de los elementos mecánicos del piano y los registros de modificación del sonido: Análisis comparativo. | 67 |
| 2.4. Evolución de terminologías y símbolos para el uso del pedal de resonancia. | 74 |
| 2.4.1. Términos. | 74 |
| 2.4.2. Símbolos. | 77 |
| CAPÍTULO 3. EVOLUCIÓN INTERPRETATIVA EN EL USO DEL PEDAL. | 87 |
| 3.1. Finales del siglo XVIII y principios del XIX: los distintos estilos interpretativos. | 88 |
| 3.1.1. La escuela vienesa. | 89 |
| 3.1.2. La escuela inglesa. | 91 |
| 3.1.3. La escuela francesa. | 94 |
| 3.1.4. J.C. Bach y C.P.E. Bach. | 97 |
| 3.2. Primera mitad del siglo XIX. | 98 |
| 3.2.1. Viena: Beethoven, Hummel, Schubert y Czerny. | 98 |
| 3.2.2. Compositores con actividad en distintos países europeos: Kalkbrenner, Moscheles y Chopin. | 105 |
| 3.2.3. Alemania: Mendelssohn y Schumann. | 108 |
| 3.3. Segunda mitad del siglo XIX: la nueva praxis interpretativa del pedal. | 110 |
| 3.3.1. Primeros indicios del pedal a contratiempo: década de 1850. | 112 |
| 3.3.2. Expansión del uso del pedal a contratiempo: 1860-1888. | 114 |
| 3.3.3. Consolidación del pedal a contratiempo: finales del XIX y principios del XX. | 121 |
| 3.4. El uso del pedal en España. | 124 |
| 3.4.1. El pedal desde 1840. | 125 |
| 3.4.2. Los inicios de la Escuela Catalana de Piano: Pedro Tintorer y Juan Bautista Pujol. | 127 |
| 3.4.3. Enrique Granados y Frank Marshall. | 129 |
| 3.5. Estilos interpretativos del uso del pedal en el siglo XX. | 133 |
| 3.5.1. El Impresionismo musical francés. | 134 |
| 3.5.2. Rusia: Rachmaninoff y Scriabin. | 136 |

| | |
|--|------------|
| 3.5.3. El estilo percusivo: Bartók, Prokofiev, Stravinsky y los compositores norteamericanos. | 138 |
| 3.5.4. Compositores de la segunda mitad del siglo XX. | 140 |
| CAPÍTULO 4. LA ENSEÑANZA DEL PEDAL A TRAVÉS DE LAS OBRAS PEDAGÓGICAS PUBLICADAS EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS. | 143 |
| 4.1. Primeros métodos para fortepiano. | 144 |
| 4.2. Los métodos de las escuelas pianísticas: finales del XVIII y principios del XIX . | 146 |
| 4.2.1. Escuela vienesa | 147 |
| 4.2.2. Escuela inglesa. | 147 |
| 4.2.3. Escuela francesa. | 148 |
| 4.3. Los métodos europeos para piano del segundo cuarto del siglo XIX. | 151 |
| 4.3.1. Hummel, Kalkbrenner y Czerny. | 152 |
| 4.3.2. Moscheles y Herz. | 155 |
| 4.4. Las obras de la segunda mitad del siglo XIX. | 158 |
| 4.4.1. Los primeros textos con referencia al pedal a contratiempo. | 159 |
| 4.4.2. Primeras obras destinadas exclusivamente al uso de los pedales. | 169 |
| 4.4.3. Obras dedicadas parcialmente a los pedales. | 178 |
| 4.4.4. La década de 1890: difusión de las teorías modernas del pedal. | 185 |
| 4.5. Las obras de la primera mitad del siglo XX. | 197 |
| 4.5.1. Obras basadas en las enseñanzas de Leschetizky. | 198 |
| 4.5.2. Obras de autores del Reino Unido: Nicholls, Matthay y Lindo. | 201 |
| 4.5.3. Obras de autores con actividad docente en Alemania y Austria. | 207 |
| 4.5.4. Obras publicadas en Estados Unidos. | 210 |
| 4.5.5. Obras publicadas en Francia. | 219 |
| 4.5.6. Obras publicadas en Italia. | 220 |
| 4.6. Obras de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. | 220 |
| 4.6.1. Décadas de 1950 a 1970. | 221 |
| 4.6.2. Desde 1980 a 2009. | 227 |
| CAPÍTULO 5. LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN ESPAÑA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XXI | 237 |
| 5.1. Las tres primeras décadas del siglo XIX. | 238 |
| 5.2. La creación de los primeros conservatorios (1830 a 1900). | 239 |

| | |
|--|-----|
| 5.2.1. La creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. | 240 |
| 5.2.2. El Conservatorio del Liceo de Barcelona. | 243 |
| 5.2.3. El Conservatorio de Música de Valencia. | 244 |
| 5.2.4. La Escuela Municipal de Música de Barcelona. | 245 |
| 5.2.5. Otros conservatorios españoles. | 245 |
| 5.3. Reglamentos académicos y programas de las enseñanzas de Piano en el siglo XIX. | 246 |
| 5.3.1. Reglamentos académicos. | 247 |
| 5.3.2. Programas de las enseñanzas de Piano. | 251 |
| 5.4. La enseñanza entre 1901 y 1942. | 253 |
| 5.5. La enseñanza a partir del Decreto de 1942. | 256 |
| 5.6. El plan de estudios de 1966. | 258 |
| 5.7. Las enseñanzas musicales desde 1990. | 260 |
| 5.7.1. La nueva ordenación educativa de la LOGSE. | 260 |
| 5.7.2. La "nueva" metodología. | 262 |
| 5.7.3. Las enseñanzas musicales de la LOE. | 263 |

II. DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 6. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN. | 267 |
| 6.1. Objetivos. | 267 |
| 6.2. Metodología. | 268 |
| 6.3. Material de análisis. | 270 |
| 6.3.1. Localización de las fuentes. | 270 |
| 6.3.2. Selección del material de análisis. | 273 |
| 6.4. Técnica de recogida de datos. | 276 |
| 6.4.1. Criterios de análisis | 276 |
| 6.4.2. Identificación de unidades de registro. | 278 |
| | |
| CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEDICADAS A LA ENSEÑANZA DEL PEDAL. | 283 |
| 7.1. Adam, Louis. <i>Método de piano.</i> | 286 |
| 7.2. Kalkbrenner, Friedich: <i>Método para aprender a tocar el piano-forte</i> | 291 |

con el auxilio del guía-manos.

| | |
|--|-----|
| 7.3. Albéniz, Pedro: <i>Método completo de piano del Conservatorio de Música.</i> | 296 |
| 7.4. Miró, José: <i>Método de piano.</i> | 300 |
| 7.5. Martín, Casimiro: <i>La aurora de los pianistas.</i> | 303 |
| 7.6. Aranguren, José: <i>Método completo de piano.</i> | 307 |
| 7.7. Dordal, Manuel. <i>Cartilla para piano.</i> | 311 |
| 7.8. Unión Artístico-Musical: <i>Método completo de piano.</i> | 314 |
| 7.9. Mata, Manuel de la: <i>Método completo de piano.</i> | 319 |
| 7.10. Viguerie, Bernard y Gonzalo, José: <i>Método completo de piano.</i> | 323 |
| 7.11. Compta, Eduardo: <i>Método completo de piano.</i> | 327 |
| 7.12. Tintorer, Pedro: <i>Curso completo de piano.</i> | 330 |
| 7.13. Segura, Roberto. <i>Método elemental de piano.</i> | 335 |
| 7.14. Montalbán, Robustiano: <i>Método completo de piano.</i> | 339 |
| 7.15. Power, Teobaldo: <i>Memoria [de oposición].</i> | 344 |
| 7.16. Pasamar, Antonio: <i>Método especial de piano.</i> | 347 |
| 7.17. Sobejano Erviti, José: <i>Método completo de piano fácil y progresivo.</i> | 350 |
| 7.18. Inchaurre, Ramiro de: <i>Método teórico práctico y semográfico.</i> | 354 |
| 7.19. Pujol, Juan Bautista. <i>Nuevo mecanismo del piano.</i> | 357 |
| 7.20. Sociedad Didáctico-Musical: <i>Escuela elemental de piano.</i> | 363 |
| 7.21. Lloret de Ballenilla, Josefa: <i>Escuela moderna de piano.</i> | 368 |
| 7.22. Granados, Enrique: <i>Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano.</i> | 371 |
| 7.23. Granados, Enrique: <i>El Pedal / Método Teórico Práctico.</i> | 380 |
| 7.24. Granados, Enrique: <i>Reglas para el uso de los pedales del piano.</i> | 386 |
| 7.25. Granados, Enrique: <i>Breves consideraciones sobre el ligado.</i> | 393 |
| 7.26. Parent, Hortense: <i>El estudio del piano.</i> | 397 |
| 7.27. Marshall, Frank: <i>Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano.</i> | 401 |
| 7.28. Fuster, Francisco: <i>La Técnica de los Pedales.</i> | 411 |
| 7.29. Schmoll, Anton: <i>Nuevo método de piano.</i> | 416 |
| 7.30. Marshall, Frank: <i>La sonoridad del piano.</i> | 420 |
| 7.31. Riemann, Hugo: <i>Manual del pianista.</i> | 426 |
| 7.32. Casella, Alfredo: <i>El piano.</i> | 429 |
| 7.33. Alfonso, Javier: <i>Ensayo sobre la técnica trascendente del piano.</i> | 434 |
| 7.34. Leimer, Karl: <i>Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Gieseking.</i> | 438 |

| | |
|--|-----|
| 7.35. Vallribera, Pere: <i>Manual de ejecución pianística y expresión.</i> | 444 |
| 7.36. Deschaussées, Monique: <i>El pianista. Técnica y metafísica.</i> | 449 |
| 7.37. Evans, Roger: <i>Cómo tocar el piano.</i> | 453 |
| 7.38. Kucharski, Rosa María: <i>Método de piano.</i> | 456 |
| 7.39. Neuhaus, Heinrich: <i>El arte del piano.</i> | 460 |
| 7.40. García Chornet, Perfecto: <i>Ejercicios, estudios y obras para piano.</i> | 465 |
| 7.41. Vila, Mariona; Gutiérrez, Joan Josep: <i>Toquem...el piano.</i> | 469 |
| 7.42. Gómez, Alberto: <i>Iniciación a la técnica del piano.</i> | 473 |
| 7.43. Parera, Cristina: <i>Piano, piano.</i> | 476 |
| 7.44. Molsen, Uli: <i>Curso de pedalización.</i> | 480 |
| 7.45. Tchokov-Gemiu: <i>El piano.</i> | 486 |
| 7.46. Levaillant, Denis: <i>El piano.</i> | 490 |
| 7.47. Bastien, James: <i>Piano básico de Bastien.</i> | 494 |
| 7.48. Herranz, Miguel Ángel: <i>Piano, opus (...).</i> | 497 |
| 7.49. Carra, Manuel: <i>Nuevo método de piano.</i> | 511 |
| 7.50. Banowetz, Joseph: <i>El pedal pianístico.</i> | 505 |
| 7.51. Nieto, Albert: <i>El pedal de resonancia: el alma del piano.</i> | 512 |
| 7.52. Meffen, John: <i>Mejore su técnica de piano.</i> | 517 |
| 7.53. Gordon, Stewart: <i>Técnicas maestras de piano.</i> | 521 |
| 7.54. Burrows, Terry: <i>Método completo de piano.</i> | 526 |
| 7.55. Molina, Cristina; Molina, Emilio: <i>Piano.</i> | 529 |
| 7.56. Shamagian, Marina: <i>Metodología de la enseñanza del piano.</i> | 533 |
| 7.57. Linares Ruiz, J. Javier: <i>Con-tacto.</i> | 538 |
| 7.58. Berman, Boris: <i>Notas desde la banqueta del pianista.</i> | 542 |
| 7.59. Vargas Serrano, Alejandro: <i>El piano: historia y elementos técnicos.</i> | 547 |

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS **551**

| | |
|--|-----|
| 8.1. Resultados de los parámetros analizados. | 551 |
| 8.1.1. Características de la obra. | 552 |
| 8.1.2. Contenidos teóricos sobre el uso del pedal en la obra. | 554 |
| 8.1.3. Aplicación práctica. | 564 |
| 8.2. Resultados del análisis comparativo de las variables. | 568 |
| 8.2.1. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas, formato y nivel.</i> | 569 |
| 8.2.2. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas y</i> | 572 |

| | |
|---|-----|
| <i>denominación empleada del pedal.</i> | |
| 8.2.3. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas, explicación del mecanismo y exposición de la acción de los armónicos.</i> | 575 |
| 8.2.4. Contraste de las variables relacionadas con las ediciones publicadas, el formato y las recomendaciones para el uso del pedal. | 578 |
| 8.2.5. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas y uso generalizado del pedal a contratiempo.</i> | 580 |
| 8.2.6. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas, formato, nivel y graduaciones de pedal</i> (contenido teórico). | 582 |
| 8.2.7. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas, formato, nivel y evolución histórica del uso del pedal.</i> | 585 |
| 8.2.8. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas y curso de iniciación en el pedal.</i> | 588 |
| 8.2.9. Contraste de las variables: <i>ediciones publicadas, formato y ejercicios de pedal.</i> | 590 |

III. PROPUESTA DIDÁCTICA

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 9. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DEL PEDAL DE RESONANCIA EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE PIANO. | 597 |
| 9.1. Justificación. | 597 |
| 9.1.1. ¿Por qué un método? | 598 |
| 9.1.2. Nivel. | 599 |
| 9.1.3. Temporalización. | 599 |
| 9.1.4. Objetivos. | 600 |
| 9.1.5. Contenidos. | 600 |
| 9.1.6. Metodología. | 605 |
| 9.1.7. Puesta en práctica | 606 |
| 9.1.8. Organización de la obra. | 609 |
| 9.2. <i>Escuela de pedal. Método teórico-práctico sobre el uso del pedal.</i> Orientado a las enseñanzas profesionales de Piano. | 610 |
| CONCLUSIONES | 773 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 781 |

| | |
|---|------------|
| ANEXOS: | 805 |
| I. Reproducción de los programas oficiales y no oficiales localizados hasta 1903. | 806 |
| II. Ubicación de las fuentes analizadas. | 814 |
| III. Diseño de un mecanismo para el estudio de las graduaciones de pedal: <i>El pedalímetro.</i> | 828 |
| IV. Recopilación de las referencias legislativas. | 834 |
| V. Selección de artículos de prensa relacionados con la presente investigación. | 837 |
| VI. Artículos y libros publicados, relacionados con la presente investigación. | 843 |

Abreviaturas y siglas

| | |
|---------------|---|
| Art. | Artículo |
| ca. | <i>circa</i> ("cerca de") |
| E. E. | Enseñanza elemental |
| E. P. | Enseñanza profesional |
| E. S. | Enseñanza superior |
| ed. | editor |
| <i>et al.</i> | <i>et alii</i> ("y otros") |
| fig. | figura |
| G. E. | Grado elemental |
| G. M. | Grado medio |
| G. S. | Grado superior |
| <i>Ibid.</i> | <i>Ibidem</i> ("en el mismo lugar") |
| LOE | Ley Orgánica de Educación |
| LOGSE | Ley de Ordenación General del Sistema Educativo |
| m. | muerte |
| m.s. | manuscrito |
| n. | nacimiento |
| nº | número |
| ob. cit. | obra citada |
| op. | opus |
| p. | página |
| pp. | páginas |
| publ. | publicación |
| s. | siglo |
| s.f. | sin fecha |
| s.l. | <i>sine loco</i> ("sin lugar") |
| s.n. | <i>sine nomine</i> ("sin nombre") |
| txt. | texto |
| vol. | volumen |

INTRODUCCIÓN

El pedal de resonancia¹ del piano es un recurso técnico-expresivo muy útil e interesante en la interpretación pianística, para conseguir determinados efectos sonoros. Su correcta aplicación depende de muchos factores, que requieren del instrumentista una importante sensibilidad auditiva y unos determinados conocimientos musicales y estilísticos, pues de lo contrario se puede pasar de realzar a malograr la interpretación (Leiva, 2002).

Existen numerosas aplicaciones para el uso del pedal, dependiendo del efecto que se quiera conseguir en la interpretación y del tipo de pieza que se esté ejecutando. Sin embargo, éstas no son fijas y podrán ser modificadas según nuestra percepción en el momento que estamos interpretando. Esto siempre ocurre desde que cambia la situación, tanto sea el piano como la sala, ya que ni la reverberación ni el timbre del instrumento serán los mismos a los que nos hemos acostumbrado.

Para hacer un buen uso del pedal todo pianista debe comprender las características armónicas de la obra para evitar una mezcla sonora desagradable. Igual de importante es conocer las características del instrumento de teclado para el que fue compuesto y el estilo interpretativo de la época. Así pues podremos comprender que las obras compuestas antes del siglo XIX hacían un uso mínimo del pedal, ya que muchos pianos no disponían de este mecanismo y el estilo se basaba en la claridad y la precisión, mientras que las de la segunda mitad de ese siglo explotaban todas las posibilidades sonoras de este mecanismo, gracias a la evolución que había experimentado el instrumento; por tanto, en las obras de Mozart o Haydn el pedal debe usarse con mucha reserva, mientras que en obras de Liszt o Schumann su empleo es indispensable.

¹ Algunos autores lo denominan *pedal sonoro* (Granados desde 1911), *pedal forte* (denominación habitual en el siglo XIX y primera mitad del XX), *pedal resonador* (Pujol, 1895) *gran pedal* (denominación habitual durante casi todo el siglo XIX), etc. Nosotros nos referiremos a este pedal como *pedal de resonancia*, añadiendo otras denominaciones solo cuando un determinado autor o fuente así lo mencione.

Tampoco podemos obedecer de forma estricta las indicaciones de pedal que aparecen en las partituras, ya que la mayor parte de los compositores no prestaron interés en señalar su uso mediante los símbolos oportunos. Generalmente se debe a que preferían dejar este aspecto al intérprete, que podría conocer mejor las posibilidades sonoras de este mecanismo (Schmitt, 1893); pero no debemos olvidar que indicar a cada compás el uso del pedal llevaría mucho tiempo al compositor para acabar una obra, por lo que pudo prescindir de estas indicaciones y señalarlas solo en sitios concretos. Incluso en aquellas obras donde aparecen los símbolos de pedal, éstos son imprecisos, pues no indican el momento justo del pise del pedal (la abreviatura *Ped.* ocupa demasiado espacio) ni las distintas graduaciones posibles.

Por todo ello es evidente que cualquier pianista debe desarrollar una capacidad auditiva que le permita saber qué tipo de pedal debe utilizar en cada caso (Banowetz, 1999).

Previo al uso del pedal de resonancia en la interpretación hay que dominar el movimiento del pie sobre la palanca. Este dominio consiste en vencer las dificultades que comprenden la independencia de los movimientos del pie con respecto a la acentuación rítmica y las distintas graduaciones de pedal. Una vez superadas estas dificultades, el estudiante debe ejercitar sistemática y constantemente la conciencia auditiva y obtener unos conocimientos de armonía e interpretación estilística para desarrollar la manera de abordar el uso del pedal.

Teniendo en cuenta que desarrollar la capacidad auditiva y adquirir todos los conocimientos necesarios lleva varios años, es necesario que desde los primeros cursos el estudiante empiece a hacer uso del pedal y reciba las primeras indicaciones o reglas sobre su correcto uso. Los planes de enseñanza así lo tienen estipulados en sus currículos oficiales, exigiendo que todo estudiante, al acabar el grado elemental, haya sido iniciado en el uso del pedal. Una vez que, tras varios años de estudio, haya adquirido cierta autonomía en la elaboración de criterios sobre el empleo del pedal, éstos irán evolucionando según la personalidad interpretativa del pianista y serán

perfeccionados con el paso de los años, “siendo el oído exclusivamente quien debe ser siempre la guía última para toda interpretación artística”².

Para conseguir que el estudiante adquiriera la autonomía necesaria para llevar a cabo una *pedalización artística*³, todo docente debe desarrollar una metodología que ayude al alumno a hacer un uso correcto del pedal de resonancia y a educar el oído en la sonoridad. Sin embargo, teniendo en cuenta que el uso de este pedal encierra uno de los mayores secretos del arte del piano (Marshall, 1919), no es fácil diseñar una metodología.

A pesar de que hay alumnos talentosos que aprenden a usar el pedal intuitivamente a través de la imitación, la mayoría de los estudiantes depende única y exclusivamente de la figura del profesor, que debe planificar el aprendizaje del pedal de resonancia (Johnson, 2005⁴). Para ello necesitará determinados recursos didácticos impresos que faciliten su labor docente. Sin embargo, apenas existen métodos o tratados sobre este recurso técnico-expresivo tan importante si lo comparamos con otros recursos técnicos como la ejecución de octavas o las notas dobles, entre otros. Tal como han expuesto muchos pedagogos del piano, se observa una gran despreocupación por la enseñanza del pedal de resonancia y es la parte más olvidada del área de la pedagogía del piano pese a ser de vital importancia⁵. Iglesias (1986) justifica las posibles razones como el esfuerzo por intentar explicar algo que, por subjetivo, es de difícilísima explicación y compara la dificultad del pedal de resonancia con la de la memoria del pianista, la cual por es la más compleja de todas. Faricy (2004), por su parte, explica cuatro posibles razones de este *descuido* por parte de los pedagogos:

² Banowetz, 1999, p. 17.

³ Se le conoce como *pedalización artística* aquella que es aplicada siguiendo las percepciones auditivas y buscando efectos avanzados para mejorar la interpretación.

⁴ Citado por Curbelo (2010).

⁵ Nieto (2001) recoge dos citas de Antón Rubinstein sobre la importancia de este recurso expresivo: “un buen empleo del pedal constituye la mitad de la interpretación”, “cuanto más practico más me convenzo de que el pedal es el alma del piano y de que hay momentos donde el pedal lo es todo”.

- Las indicaciones de pedal a menudo no son indicadas por los compositores, pero cuando sí ocurre estas indicaciones son confusas y muy poco claras.
- El empleo del pedal depende de muchas variables, tales como el instrumento, la acústica de la sala y especialmente las articulaciones y dinámicas del intérprete.
- Pocos profesores han sido enseñados mediante una técnica de pedal, por lo que en su mayoría dejan que los estudiantes se dejen llevar por la intuición para poner el pedal. Los profesores suelen preferir indicar al estudiante dónde evitar el pedal y aconsejan no ponerlo a usarlo de forma *pobre*.
- La mayoría de los tratados de pedal escritos han sido retirados de las librerías y los pocos que siguen en *stock* hablan del pedal de forma teórica, sin ejercicios técnicos que ayuden a lograr los resultados deseados.

En la investigación que llevamos a cabo en el año 2007, los resultados nos mostraron que gran parte de los docentes de piano de los conservatorios y centros autorizados de música de Canarias creía necesario que se escriban tratados o métodos para la práctica del pedal de resonancia.

De nuestra experiencia docente en las enseñanzas superiores de Piano durante más de nueve años en el Conservatorio Superior de Música de Canarias hemos observado y comprobado que muchos estudiantes tienen dificultades para usar el pedal, pues todavía no tienen el control suficiente del movimiento del pie, influyendo esto en la ejecución sobre el teclado mediante irregularidades rítmicas y sonoras. Esto quedó demostrado en el mismo estudio realizado en 2007 a los profesores de Piano del Conservatorio Superior de Música de Canarias, pues más del 85% afirmaban que a los estudiantes "les cuesta bastante" emplear el pedal y el porcentaje restante, que "les cuesta muchísimo". Todavía es más preocupante que prácticamente todos los alumnos sean incapaces de poseer la autonomía suficiente para utilizar el pedal en obras de distintos estilos y que lo usen de forma inconsciente.

Con esta investigación se pretende crear una propuesta metodológica para el uso del pedal, a partir del análisis de los textos, que hacen referencia al uso de este mecanismo, tanto publicados en España, como en el extranjero.

El presente estudio incluye una amplia fundamentación teórica que recoge todos aquellos aspectos que influyen en el uso del pedal de resonancia. Todo lo reflejado en esta primera parte, dividida en cinco capítulos, condiciona un determinado uso del pedal según el periodo estilístico que se esté ejecutando y es esencial que sea conocido por el intérprete: el mecanismo y la función de los distintos pedales del piano, su evolución desde los primeros fortepianos hasta la actualidad, los símbolos empleados por los compositores para su empleo y los distintos estilos interpretativos surgidos en la historia de la interpretación. Esta exposición tiene un especial énfasis en los instrumentos y los estilos interpretativos españoles o aplicados en España, que nos ayudarán a comprender la aplicación que se hacía del pedal en los conservatorios de nuestro país. También incluimos una revisión bibliográfica de dos aspectos relevantes que nos aportan la información necesaria para nuestro proceso de análisis y la elaboración de nuestra propuesta: por un lado, dedicamos un apartado a aquellas obras escritas por autores extranjeros para la enseñanza del uso del pedal, con el fin de comparar la metodología llevada a cabo en España y la de otros países, y dar una mayor justificación a la propuesta que realizamos; seguidamente hacemos una exposición sobre la enseñanza pianística en España a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI, con el fin de contextualizar aquellas obras analizadas dentro de un periodo pedagógico concreto.

Es importante resaltar que, para la elaboración de gran parte del marco teórico, debido a la escasez de obras que se dedican al uso del pedal, hemos tenido que analizar textos, métodos y composiciones escritas a lo largo de la historia, y extrayendo los datos más significativos al respecto. Igualmente hemos tenido que estudiar las obras pedagógicas extranjeras escritas para el uso de este mecanismo, con el fin de comparar aspectos concretos de la enseñanza con las obras españolas, puesto que en este caso no existe bibliografía que pueda consultarse. Por tanto, lo expuesto en este apartado es el estudio más completo realizado sobre el uso y la enseñanza del pedal en la historia del piano.

La segunda parte de este estudio abarca el diseño y desarrollo de la investigación. El diseño recoge los objetivos, la metodología empleada, la localización de las fuentes, la selección del material de análisis y las técnicas de recogida de datos. El desarrollo recoge el análisis, por orden cronológico, de todas aquellas obras que forman parte de nuestro material de análisis y la discusión de los resultados, exponiendo los datos según los parámetros de análisis utilizados y extrayendo resultados relevantes.

La tercera parte recoge el diseño de nuestra propuesta didáctica para la enseñanza del pedal de resonancia. Ésta la hemos dirigido a las enseñanzas profesionales de Piano, puesto que las escasas obras de aplicación práctica que existen, dedicadas a la enseñanza del pedal, suelen centrarse en el aprendizaje para los primeros cursos, siendo los textos teóricos los que se dedican a las enseñanzas más avanzadas. Por tanto, nuestro método teórico-práctico es el primer texto en español que dedica una aplicación práctica de forma sistemática y secuenciada al estudio del pedal para los cuatro primeros cursos de las enseñanzas profesionales de Piano.

Las últimas secciones del presente estudio recogen las conclusiones de nuestra investigación, las fuentes bibliográficas y los anexos.

PARTE

I

**ANTECEDENTES Y
FUNDAMENTACIÓN
TEÓRICA**

ESTADO DE LA CUESTIÓN

CAPÍTULO 1.

LOS PEDALES DEL PIANO

CAPÍTULO 2.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL MECANISMO DEL PIANO Y DE LOS PEDALES

CAPÍTULO 3.

EVOLUCIÓN INTERPRETATIVA EN EL USO DEL PEDAL

CAPÍTULO 4.

LA ENSEÑANZA DEL PEDAL A TRAVÉS DE LAS OBRAS PEDAGÓGICAS PUBLICADAS EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

CAPÍTULO 5.

LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN ESPAÑA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XXI

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la reciente historia de la investigación musicológica en España están surgiendo diversos estudios, que analizan la enseñanza musical en los conservatorios españoles desde el siglo XIX hasta la actualidad. Algunos de estos trabajos están centrados en analizar los métodos para la enseñanza del instrumento y del lenguaje musical. Sin embargo, son pocos los que abarcan el estudio de los recursos didácticos impresos para el aprendizaje del piano, entre los que podemos destacar la tesis doctoral de Ana Fontestad Piles (2007) y artículos de investigación como los de Gemma Salas Villar (1999), María Ángeles Sarget Ros (2001, 2002 y 2004), Ana Vega Toscano (1998) o, más recientemente, Domínguez Mota (2012). Estos estudios se centran, generalmente, en el periodo que abarca desde la creación del Conservatorio de Música María Cristina (1830) hasta finales de ese siglo; en cambio en lo que se refiere a la enseñanza del piano en el siglo XX, apenas encontramos trabajos como los mencionados.

En referencia al tema que nos ocupa, el estudio de la enseñanza del pedal través del análisis de las diferentes publicaciones, aparecidas desde el siglo XIX hasta la actualidad, hemos podido constatar un vacío importante. Así, la enseñanza del pedal de resonancia del piano, a pesar de ser de vital importancia en la interpretación y en la docencia, apenas ha sido estudiado o investigado, siendo muy pocos los trabajos científicos que han sido publicados en relación con el uso de este mecanismo, sobre todo en España.

La escasa bibliografía que podemos encontrar respecto al uso del pedal está destinado a su evolución histórica a través de los distintos periodos estilísticos. Trabajos como los de Rosenblum (1988), Rowland (1993) o Banowetz (1999) son los más completos pues abordan un recorrido desde la aparición de este mecanismo en los primeros pianos, hasta el uso de principios del siglo XX. Aún así estos textos no abarcan todos los estilos interpretativos, pues se centran en unos pocos autores. Similar trabajo es la tesis doctoral de Miranda Wong, titulada *A comparison of piano pedaling literature* (1995), que recoge el uso del pedal en los distintos estilos interpretativos.

A excepción de la obra de Banowetz, que está traducida al español, el resto se encuentra en lengua extranjera, por lo que la bibliografía en español en referencia al uso del pedal a lo largo de la historia es casi nula.

Si realizamos una búsqueda de los trabajos publicados que estudian la enseñanza del pedal podemos comprobar que, salvo nuestras publicaciones, no se encuentra ninguna obra que abarque este tema ni en lengua española ni en lengua inglesa (las dos búsquedas realizadas), salvo de forma parcial, en referencia a la pedagogía pianística de un determinado autor.

Las bases de datos de WorldCat (la mayor red mundial de contenido bibliotecario¹) y de Dialnet (considerada como uno de los portales bibliográficos más extensos del mundo²) solo nos reportan tres obras dedicadas a la pedagogía del pedal de resonancia³.

Tabla 0.1. Obras dedicadas a la pedagogía del pedal de resonancia según los portales bibliográfico WorldCat y Dialnet.

| Autor | Título | Año |
|--------------------------|--|------|
| Curbelo González, Óliver | Análisis de bibliografía dedicada al uso del pedal resonancia del piano: I- Obras publicadas en el siglo XIX | 2012 |
| Curbelo González, Óliver | La enseñanza del uso del pedal de resonancia: las teorías de Teresa Carreño | 2011 |
| Curbelo González, Óliver | El Pedal de Resonancia: su enseñanza en los conservatorios y centros autorizados de música de Canarias | 2010 |

Si realizamos una búsqueda en la bases de datos de Dialnet encontramos siete documentos que incluyen el término *pedal* en su título y se refieren al del piano⁴:

Tabla 0.2. Obras dedicadas a la pedagogía del pedal de resonancia según el portal bibliográfico Dialnet

| Autor | Título | Año |
|--------------------------|--|------|
| Curbelo González, Óliver | Análisis de bibliografía dedicada al uso del pedal resonancia del piano: I- Obras publicadas en el siglo XIX | 2012 |
| Curbelo González, Óliver | La enseñanza del uso del pedal de resonancia: las teorías de Teresa Carreño | 2011 |

¹ <http://www.worldcat.org/default.jsp>

² Según el Ranking Web de Repositorios del Mundo se encuentra en quinto lugar del ranking mundial según datos de abril de 2012. Véase http://repositories.webometrics.info/topportals_es.asp

³ Palabras clave utilizadas: *piano, pedal, pedagogy*. Última consulta: 3 de junio de 2013.

⁴ Última consulta: 3 de junio de 2013.

| | | |
|--------------------------|--|------|
| Curbelo González, Óliver | Indicaciones de Enrique Granados sobre el uso del pedal | 2011 |
| Curbelo González, Óliver | El Pedal de Resonancia: su enseñanza en los conservatorios y centros autorizados de música de Canarias | 2010 |
| Miriam Gómez-Morán | Algunas controversias en las indicaciones de pedal de Liszt | 2006 |
| Joseph Banowetz | El pedal pianístico | 1998 |
| Bruno H. Repp | Pedal Timing and Tempo in Expressive Piano Performance: A Preliminary Investigation | 1996 |

En cambio en la base de datos de Tesis doctorales (TESEO) no encontramos ningún trabajo relacionado con el piano que incluya el término *pedal* en su título.

Esto nos reporta, por un lado, que nuestros estudios basados en la enseñanza del pedal (2010, 2011 y 2012) son, hasta ahora, los únicos escritos en lengua española. Por otro lado, podemos confirmar que la presente investigación es la primera que hace un análisis de los métodos de piano impresos para la enseñanza del pedal en España, desde que se tienen datos (siglo XIX) hasta la actualidad.

CAPÍTULO 1. LOS PEDALES DEL PIANO

Los pedales del piano se encuentran debajo del teclado, muy cerca del suelo. En el caso de los pianos de cola, éstos se encuentran en la lira, mientras que en los verticales están incrustados en el tablero.



Figura I.1. Pedales en el piano de cola.



Figura I.2. Pedales en el piano vertical.

Habitualmente los pianos suelen tener tres pedales, pero podemos encontrarnos con pianos de cola que carecen del pedal central, ya que esta palanca es poco utilizada en la interpretación al ser una incorporación más reciente y no generalizada hasta bien entrado el siglo XX.

Estos tres pedales tienen funcionamientos distintos y producen diferentes efectos sonoros. Por tanto, no podemos hablar de la existencia únicamente de tres pedales, sino de cinco tipos de pedales distintos, ya que las diferencias mecánicas entre el piano de cola y el vertical son muy significativas. El pedal derecho es el único cuyo funcionamiento y efecto es similar en ambos tipos de instrumento. En el caso contrario encontramos el pedal central, llamado *tonal* en los pianos de cola y *sordina* en los verticales, cuyo funcionamiento y efecto sonoro es totalmente distinto en ambos pianos. El pedal izquierdo del piano vertical, en cambio, tiene un efecto parecido al que produce el de cola, atenuar el sonido, pero la forma en que lo produce es disímil y el efecto sonoro resultante entre ambos, como veremos, es perceptiblemente distinto.

A continuación nos adentramos en las características de cada uno de los pedales del piano, haciendo referencia a su mecanismo, su función sonora y las habituales terminologías o símbolos que suelen emplearse actualmente para señalar su uso.

1.1. EL PEDAL DE RESONANCIA

Es el pedal derecho de los dos o tres pedales que podemos encontrar en el piano, dependiendo del modelo. Como dijimos antes, el mecanismo y la función de este pedal es similar en los pianos de cola y en los verticales, con la diferencia de que en un piano de cola obtendremos unos efectos mucho más resaltados, al ser la capacidad sonora de este instrumento mucho mayor.

1.1.1. Mecanismo

Para comprender su funcionamiento hay que remontarse al mecanismo de producción del sonido de este instrumento.

Las teclas del piano tienen, todas excepto las más agudas, una pequeña almohadilla de fieltro que está en contacto con la cuerda o las cuerdas que emiten dicho sonido, impidiéndoles vibrar. Cuando pulsamos una tecla del piano, un mecanismo interno hace que un macillo golpee una cuerda, a la vez que eleva el apagador que se encuentra conectado, permitiéndole vibrar. En el momento que soltamos la cuerda, el macillo y el

Así pues la función del pedal de resonancia es doble⁵: por un lado prolongar el sonido de una nota a pesar de no seguir pulsando la tecla y, por otro, enriquecer el sonido mediante la vibración del resto de cuerdas que vibrarán por *simpatía* (Banowetz, 1999).

Estos efectos son mayores en las notas graves porque allí las cuerdas son de mayor tamaño y grosor y de vibración más prolongada. Su efecto es menor en las notas más agudas, las cuales, a causa de la brevedad de duración del sonido, ni siquiera disponen de apagadores.

1.2. EL PEDAL *UNA CORDA*

Es el pedal izquierdo del piano de cola y de algunos verticales (muy pocos, generalmente los de mayor calidad). Se le conoce con el nombre de *pedal izquierdo* y también está muy extendido el apelativo de *pedal celeste*. Esta última denominación es errónea pues el pedal denominado *celeste*, existió en su momento en los pianos de la primera mitad del siglo XIX y desapareció posteriormente. Nosotros no vamos a detenernos en este aspecto pues lo haremos a lo largo de los capítulos posteriores.

1.2.1. Mecanismo

Cuando accionamos el pedal *una corda* el aparato de percusión del piano (teclado y mecanismo de martillos) se mueve ligeramente hacia la derecha provocando que los martillos golpeen las cuerdas en una posición distinta. Así, al moverse el aparato de percusión del piano el golpe del martillo con la cuerda se produce en una zona que apenas está desgastada, por lo que el efecto del pedal izquierdo es especialmente notable en pianos que tienen cierto uso y apenas perceptible en los nuevos.

También está extendida una teoría que indica que este pedal produce que el martillo, en lugar de golpear las tres cuerdas que poseen gran parte de las teclas del piano, golpee solo dos -en el caso de las notas que tienen dos cuerdas por tecla solo una y en el caso de las notas más graves que tienen solo una cuerda, ésta es golpeada en el lateral-. Esta

⁵ Algunos autores mencionan tres usos, funciones o utilidades, como Kunkel (1893) o Santórsola (1966), y otros hasta cinco (por ejemplo, Nieto, 2001), pero estos usos son consecuencia de las dos funciones indicadas.

información no es correcta, pues basta una visualización del mecanismo para comprobarlo.

En los pianos del siglo XVIII, que solían tener dos cuerdas por nota, este pedal hacía que se golpeará solo una cuerda, por ello que recibió el apelativo de pedal *una corda*.

1.2.2. Función

Al modificarse el punto de contacto de los martillos contra las cuerdas se produce una modificación en el sonido producido. Éste es algo más tenue y el timbre es ligeramente distinto. Por tanto, su función es obtener un cambio de *color* en el sonido.

Este pedal suele usarse en pasajes de gran suavidad pero también es recomendable su uso en todos aquellos casos que deseemos modificar el sonido o incluso el timbre del instrumento.

1.3. EL PEDAL TONAL

Es el pedal central de los pianos de cola y de algunos verticales (aquellos de categoría superior).

1.3.1. Mecanismo

Este pedal tiene un mecanismo similar al del pedal de resonancia, con la diferencia de que el pedal tonal libera únicamente los apagadores de las notas que están siendo pulsadas en ese momento, permaneciendo el resto en contacto con las cuerdas y, por tanto, imposibilitando su vibración.

Se trata de un perfeccionamiento del pedal denominado *de sonido prolongado* que inventó Claude Montal en 1844 y que fue perfeccionado por Steinway en 1874 (Rowland, 1993).

1.3.2. Función

Este pedal, de escaso uso debido a la tardía generalización en los pianos, permite mantener un sonido mientras las manos quedan libres para realizar una ejecución en otra parte del teclado y con cualquier articulación (picado, ligado, etc.). Según Riemann (2005) este pedal tiene un importante valor artístico y lamenta que su aplicación no se generalice.

1.4. EL PEDAL DE APROXIMACIÓN

Este pedal, situado a la izquierda, solo lo posee el piano vertical, en sustitución del pedal *una corda*.

1.4.1. Mecanismo

Cuando se pisa este pedal se reduce ligeramente el calado del teclado, bajando un poco la altura de las teclas y produciendo que los martillos se acerquen a las cuerdas. Para detectar este movimiento es necesario que el pise del pedal se haga de forma brusca mientras observamos el movimiento que se produce en el teclado.

1.4.2. Función

Realmente no se puede hablar de una función específica de este pedal, que está colocado para suplir, de alguna manera, la labor del pedal *una corda* de atenuar ligeramente el sonido del piano. Como podemos observar el mecanismo es distinto y varios autores han criticado este pedal, pues disminuye el calado de la tecla y apenas produce un cambio en el efecto sonoro, salvo el de un sonido algo más suave pero que podría conseguirse interpretando en *pianissimo*.

1.5. EL PEDAL SORDINA

Es el pedal que suele encontrarse en los pianos verticales entre el pedal de resonancia y el pedal de aproximación. En aquellos pianos que tienen un pedal tonal este mecanismo se acciona por medio de una palanca manual situada debajo del teclado.

1.5.1. Mecanismo

Cuando se presiona este pedal se interpone un fieltro entre las cuerdas y los martillos, de manera que éstos no golpean directamente las cuerdas, sino la tela, produciendo un sonido mucho más suave. Una vez que el martillo ha golpeado se retrasa permitiendo que la parte del fieltro correspondiente vuelva a su posición inicial y que la cuerda siga vibrando. Este mecanismo se asemeja mucho al del pedal *moderator* o celeste, que existía en los pianos de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

1.5.2. Función.

La única función que tiene este pedal es la de atenuar el sonido de forma bastante notable con un único objetivo práctico: que el pianista pueda estudiar produciendo un reducido volumen sonoro.

CAPÍTULO 2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL MECANISMO DEL PIANO Y DE LOS PEDALES

Uno de los aspectos que debemos tener muy en cuenta, para aplicar el pedal en una obra, es conocer las características del instrumento para el que la obra fue escrita y así poder adoptar una versión justificada de nuestra interpretación.

A lo largo de las décadas el piano sufrió numerosas transformaciones y evoluciones y ello se ve reflejado en el estilo compositivo de cada autor: la escritura, la textura, las dinámicas empleadas, los pedales, etc. Antes de interpretar una obra de un compositor específico, o enseñar a ejecutarla, es necesario encuadrarlo dentro de un periodo concreto y conocer las características del instrumento de teclado en el que fue compuesto o que existía en aquellos años, para así interpretar de acuerdo a unos criterios estilísticos acordes con la época.

Por tanto, en los siguientes apartados nos centraremos en la evolución histórica del mecanismo del piano y los pedales, de tal forma que podamos comprender y justificar la enseñanza del uso de este mecanismo en un periodo de tiempo determinado.

Primeramente abarcaremos, de forma general, la evolución histórica del piano hasta la aparición del piano moderno, a finales del siglo XIX. Posteriormente nos centraremos en la evolución que sufrieron los mecanismos de modificación del sonido, desde los registros manuales hasta los pedales, abarcando todos aquellos incorporados en el instrumento a lo largo de los años. En esta descripción histórica centraremos nuestra atención en los pianos españoles o existentes en España, ya que nuestra investigación está centrada en la enseñanza del pedal en nuestro país, por lo que hemos considerado necesario extendernos mucho más en esta región. Finalizaremos este punto comparando la evolución mecánica del piano (centrándonos en los aspectos que influyen en la producción sonora) frente a los registros y pedales creados para modificar el sonido del instrumento, pues siguieron caminos distintos.

2.1. EL PIANO: DESDE LOS PRIMEROS FORTEPIANOS HASTA EL PIANO MODERNO

El piano es un instrumento relativamente reciente y su aparición es debido a una evolución mecánica de los instrumentos de teclado. Una vez instaurado el fortepiano como instrumento de teclado predominante, éste fue registrando sucesivas variaciones, algunas de las cuales suponían cambios importantes desde el punto de vista mecánico y sonoro. Estos cambios afectarían de primera mano a las composiciones escritas para los instrumentos de teclado en esos años y a la interpretación en sí, por ello es notable la diferencia entre una obra escrita a principios del siglo XIX y a mediados del mismo, tanto desde el punto de vista compositivo, como interpretativo.

Nuestra intención no es detallar la historia y evolución de los instrumentos de teclado hasta llegar piano moderno, ya que excedería los límites de nuestra investigación, sino que trazaremos una breves explicaciones que sinteticen la evolución de este instrumento de teclado. Comenzaremos en los primeros años del siglo XVIII, con la aparición de los primeros fortepianos, e iremos describiendo brevemente la evolución hasta la llegada del piano moderno.

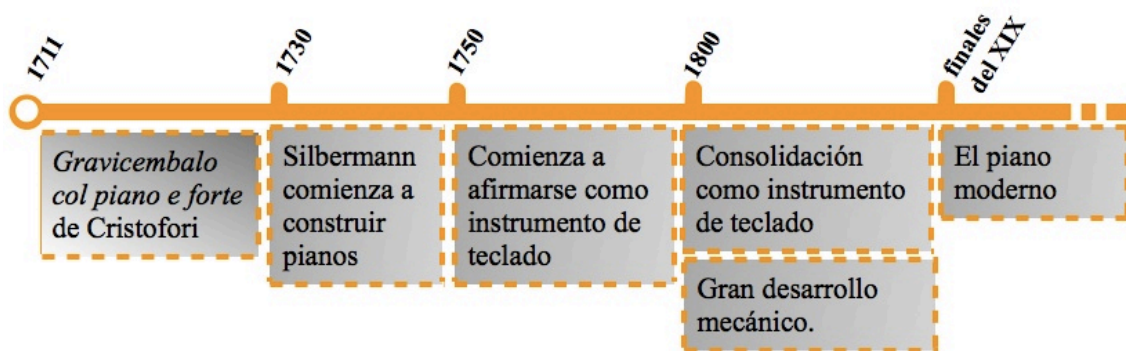


Figura II.1. Síntesis de la evolución histórica del piano.

2.1.1. Antecedentes y primeros fortepianos⁶.

Hasta mediados del siglo XVIII tres familias de instrumentos de teclado dominaban la ejecución instrumental: por un lado el clavecín y el clavicémbalo (o, más genéricamente clave, a cuya familia pertenecían el virginal y la espineta), por otro el clavicordio, y finalmente el órgano. Este último instrumento siguió su propio camino y no tuvo nada que ver con la evolución que sufrió el resto de instrumentos de teclado hasta llegar al fortepiano (Chiantore, 2001).

El clave, al igual que el virginal y la espineta, era un instrumento de cuerda pinzada. A través de unos plectros que pinzaban la cuerda, ésta vibraba produciendo el sonido mientras el dedo estuviera presionando la tecla; cuando levantábamos la tecla el apagador eliminaba la vibración de la cuerda y, por tanto, el sonido producido. El clave no permitía diferentes dinámicas que pudieran ser ejecutadas a través de la presión del dedo. Si se querían obtener diferentes intensidades en la interpretación se debían construir claves con dos teclados, registros o pedales, siendo en algunos casos necesario una pausa para cambiar el registro. Su sonido, tal y como lo describió Couperin, era brillante (Rowland, 1993).

El clavicordio, a diferencia del clave, era un instrumento de cuerda percutida cuya acción era realizada por unas pequeñas púas de metal, denominadas tangentes, que permitían que la cuerda siguiera vibrando hasta que se dejara de presionar la tecla. Permitía realizar diferentes dinámicas a partir de la presión que ejerciera el dedo sobre la tecla. Por lo tanto, el toque del intérprete estaba directamente relacionado con el sonido, permitiendo incluso hacer un *vibrato* (que los alemanes llamaron *Bebung*) a través de un ligero movimiento del dedo. Sin embargo, su sonido era muy pobre y hacía inviable su interpretación en público; era prácticamente un instrumento de uso personal. El instrumento aumentó de tamaño para intentar competir con el clave en cuanto a sonoridad, pero el efecto conseguido en la sociedad fue distinto, llevando este instrumento a su desaparición de la práctica musical a mitad del siglo XVIII (Casella, 1983).

⁶ A lo largo del texto usaremos la misma terminología que emplea Chiantore (2001) y que es una costumbre ya arraigada en la lengua castellana, indicándose el término *fortepiano* para aquellos instrumentos que no incorporaban el mecanismo de doble repetición.

Suele afirmarse que el origen del fortepiano se encuentra en el clavicordio, sin embargo, lo único que tienen en común es la percusión de la cuerda y la posibilidad de variar la intensidad del sonido con los dedos. En cambio, la posibilidad de la vibración libre de la cuerda tras la percusión es un elemento que parte del salterio (Chiantore, 2001).

En la búsqueda de un instrumento que permitiera el contraste dinámico del clavicordio, pero con mayor potencia sonora que éste, se desarrolló el pantaleón, un instrumento que usaba un mecanismo de ataque de las cuerdas a base de martillos, pero colocados en la parte superior de las cuerdas, lo que no podía garantizar la variedad dinámica que buscaban los intérpretes. En Alemania, durante el primer cuarto del siglo XVIII, los instrumentos de teclado se construían bajo esta mecánica, denominados *claves de mazos*⁷.

El constructor italiano Bartolomeo Cristofori también estuvo trabajando desde finales del siglo XVII en un nuevo instrumento de teclado, que permitiera las diferencias dinámicas del clavicordio. Se conservan documentos de inventarios en los que figura la existencia de varios instrumentos contruidos por Cristofori, denominados *arpicimbalo*, pero la primera descripción que nos encontramos es la realizada por Scipione Maffei en 1711 sobre el *gravicembalo col piano e forte*, donde explica su mecanismo y se muestra un dibujo descriptivo de la mecánica. Anterior a esa fecha no se conservan documentos de los experimentos hechos por Cristofori.

De sus instrumentos sólo se conservan tres ejemplares fechados en 1720, 1722 y 1726, que permitían diferentes intensidades. En ellos se aprecia claramente las principales novedades: un sistema de martillos que golpea la cuerda desde abajo, una palanca que transmite las variaciones de velocidad a la hora de atacar la tecla y un registro de lengüeta o apagadores que al pulsar la tecla bajan, volviendo a su sitio en el momento que la soltamos.

Este instrumento no tuvo una gran aceptación, ya que su sonido no era lo suficientemente brillante como el del clave ni su sonoridad era lo suficientemente clara; además los intérpretes eran reacios a adaptar su técnica al nuevo instrumento. A pesar de ello, estos instrumentos fueron adquiridos en Italia, Alemania, España y Portugal. La

⁷ Kenyon de Pascual, B. (2002). Piano (I) [III]. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, (pp. 755-758). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Infanta María Bárbara de Portugal, alumna de Domenico Scarlatti, poseía varios *clavicordios de piano* provenientes de Florencia, y al casarse con el Príncipe Fernando (el futuro Rey Fernando VI) en 1729 hizo llevar estos instrumentos a España. Sin embargo, estos instrumentos no llegaron a encajar en el gusto musical de la corte y varios de ellos fueron transformados en clave⁸.

Los artículos publicados por Maffei durante los años siguientes y traducidos al alemán propiciaron que otros constructores de piano conocieran este mecanismo⁹. Concretamente, en Alemania, Gottfried Silbermann adopta el mecanismo del constructor florentino. Se sabe que Silbermann ya construía pianos sobre la década de 1730, pero los únicos que se conservan datan de la década siguiente (1740, 1749 y otro sin fecha). Se conserva un relato de Johann Friedich Agricola, perteneciente a 1736, en el que describe la insatisfacción de Johann Sebastian Bach por el pianoforte de Silbermann, el cual le parecía pesado y de sonoridad débil en los agudos. Sin embargo, según otro relato de 1747, Bach volvió a tocar un piano de Silbermann en la Corte de Federico el Grande, y del cual se quedó satisfecho (Siepmann, 2003).

La autoría de Cristofori como el inventor del fortepiano es relativamente reciente. Muchas investigaciones han confirmado este punto importante referido a los inicios del piano y que ha recogido varias versiones a lo largo de la historia. Hoy en día es conocido el interés que tenía Schröter por atribuirse un invento que él mismo decía que no conservaba y que afirmaba ocurrió en 1717, cuando contaba con 18 años. Ya desde comienzos del siglo XX empiezan a aparecer escritos que se hacen eco de la picardía de Schröter para hacerse un hueco en la historia de la música¹⁰, pero esta no es la única versión.

En el siglo XIX, sobre todo en las últimas décadas distintos autores hablan de la dificultad para determinar el inventor original del piano, barajando los nombres de Marius, Schröter y Cristofori (Stainer y Barret, 1879; Lavignac, 1889). Algunos se decantan por Schröter como podemos leer en la *Memoria* de oposición de Teobaldo Power de 1882. Riemann en 1896 hablaba de la imperfección de los instrumentos de

⁸ *Ibid.*

⁹ Ripin, M. E. y Pollens, S. (2001). Pianoforte [piano] [I, 2]. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.) *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2ª ed., vol. 19, pp.656-659. Nueva York: Oxford University Press.

¹⁰ Véase Hipkins, A. J. «Pianoforte». *Grove's dictionary of music and musicians*, vol. III, 1907

Marius y Schröter y afirma que, tras numerosas disputas, "ahora ha sido establecido" Cristofori como el inventor del fortepiano.

Además, también encontramos otra versión que añadía la autoría de este instrumento a otro constructor, aunque ésta demuestra no ser demasiado estudiada: Jean Benjamin de la Borde escribía en 1780 que Silbermann había inventado el piano hacia 1760¹¹.

Hoy en día nadie duda de que el primer instrumento construido que más se asemeja al piano es el *gravicembalo col piano e forte* de Cristofori y, por tanto, le atribuyen la invención del primer fortepiano (aunque el italiano lo haya denominado de otra forma).

2.1.2. Segunda mitad del siglo XVIII: la afirmación del fortepiano.

La afirmación del fortepiano como instrumento de teclado fue lenta. A pesar de que desde principios del siglo XVIII aparecieron los primeros, pasarían muchos años hasta que este instrumento empezara a tomar fuerza y desbancara en popularidad al clave. En Italia, paradójicamente, el fortepiano tardó mucho más en instalarse que en otros países, ya que después de Cristofori no hubo otro fabricante de pianos italiano (Siepmann, 2003). No fue hasta bien entrado el siglo XIX cuando en Italia este nuevo instrumento ocupa el lugar que ya había alcanzado en el resto de Europa.

Fue a partir de la segunda mitad de ese siglo cuando el fortepiano comienza a arrebatarse el protagonismo al clave como instrumento de teclado. Donde observamos especialmente este cambio es en las obras escritas para teclado en ese siglo. El piano ya había adquirido un protagonismo y los editores de obras y tratados empiezan a escribirlos, dirigidos tanto para el fortepiano como para el clave. Esto se debe, sobre todo, a una razón comercial: el nuevo instrumento ya estaba adquiriendo una gran popularidad, pero aún muchos instrumentistas disponían de un clave en sus casas, por tanto, había que adaptar los contenidos a ambos instrumentos. En Francia se empiezan a escribir obras y textos bajo el título *pour le Clavecin ou Piano-Forte*, como demuestra la publicación en 1764 de dos sonatas de J. G. Eckard, convirtiéndose en el país que más rápidamente los editores supieron adoptarlo para sus obras. En Inglaterra empezaba a arrasar el término *piano-forte* (a veces escrito sin guión). Sin embargo, en los países

¹¹ La Borde, Jean B. de; Roussier, Pierre J. (1780). *Essai sur la Musique Ancienne et moderne*, vol. I, (p.349). París: l'Impr. de P.D. Pierres.

germanófonos las obras para instrumentos de teclado se escriben bajo el término *Klavier*, que hacía referencia al clavicordio, en lugar de *Hammerklavier* (teclado de martillos), que empieza a utilizarse a finales del XVIII; pero en las obras pedagógicas, algunos autores como Carl Philipp Emanuel Bach se dedican a describir para ambos instrumentos aprovechando los aspectos técnicos y mecánicos comunes entre el piano y el clave.

Un factor muy importante en la creciente popularidad del fortepiano, durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue la creación del *piano de mesa* o también conocido como *piano cuadrado*, creado en Inglaterra y que obtuvo un gran éxito en este país, Alemania y Francia, ya que sus precios eran más asequibles que los claves y espinetas¹².

A partir de 1780 dos áreas geográficas centraron la producción de pianos: la región londinense y la formada por Alemania meridional y Austria. Los modelos de estos pianos fueron copiados por constructores de otros puntos de Europa, como Francia y España.

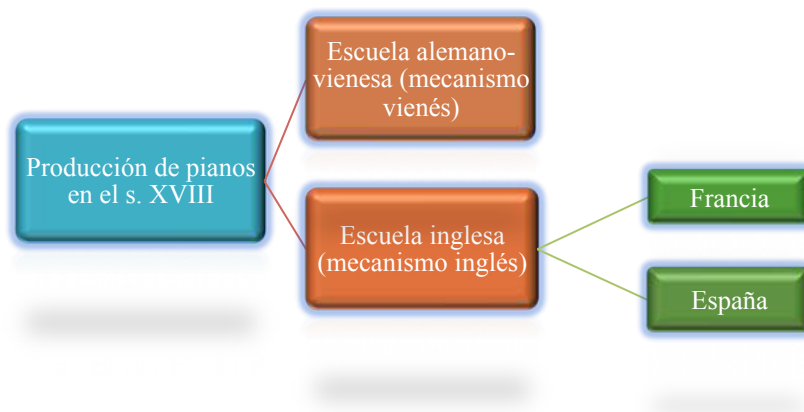


Figura II.2. Escuelas de producción de pianos en el siglo XVIII y los modelos seguidos por Francia y España.

a) La escuela alemano-vienes.

Johann Andreas Stein, alumno de Silbermann, funda en Austria su propia firma de pianos. En 1773 desarrolla una mecánica, que posteriormente sería adoptada por los constructores de ese país, entre ellos Anton Walter, y que tomó el nombre de

¹² Kenyon de Pascual, B. (2002), *ob. cit.*

mecanismo vienés. Su estructura y su mecanismo eran ligeros y permitían una gran velocidad de respuesta. Por ello su interpretación se basaba en la articulación, la precisión y la agilidad de los dedos.

El calado de la tecla no solía superar los 4 milímetros y el peso de la misma rondaba entre los 12 y los 20 gramos, valores muy inferiores comparados con los 9 milímetros de calado y 55 gramos de peso de los pianos actuales. Los pianos anteriores a 1790 solían tener una tesitura de cinco octavas (de *fa1* a *fa6*), aunque se podía encontrar algunos de cuatro octavas y media (Rosenblum, 1988). Los registros, de los que hablaremos con mayor detalle más adelante, eran accionados con las rodillas.

Este mecanismo fue desarrollado hasta bien entrado el siglo XIX, ya que en aquella época Viena era una ciudad de gran tradición pianística en la que podía haber unos 6000 estudiantes de piano en la década de 1790 (Loesser, citado por Solomon, 1983).

b) La escuela inglesa.

Los inicios de la escuela inglesa de construcción de pianos parte de la emigración hacia Inglaterra de constructores sajones como Johann Zumpe a raíz de la guerra de 1756. En Londres funda una escuela de construcción de pianos y estimula en esta ciudad la venta y fabricación de este instrumento. Obtiene un gran éxito con los pianos de mesa o *square* (piano cuadrado), más asequibles económicamente que la espineta. Se cree que el primero fue construido en 1766 (Rowland, 1993).

A finales de la década de 1760 John Broadwood y Americus Backers desarrollan juntos un nuevo mecanismo para el piano de cola (*grand piano*) y que sería conocido como el *mecanismo inglés*, que competiría durante décadas con el vienés.

La mecánica era más pesada que los pianos vieneses y el calado de la tecla podía alcanzar los 6 milímetros. La extensión habitual de los teclados era de cinco octavas pero en la última década Broadwood construye un modelo de cinco octavas y media (de *fa1* a *do7*) y en 1794 su primer instrumento con seis (de *do1* a *do7*).

Estos pianos incorporan pedales en los instrumentos de cola del último cuarto de siglo, como veremos posteriormente.

Si comparamos las características de los pianos vieneses y los ingleses podemos comprobar que eran fácilmente distinguibles para quien los tocara (tabla II.1).

Tabla II.1. Comparativa de los elementos mecánicos de los pianos vieneses e ingleses de la segunda mitad del siglo XVIII.

| | Piano vienés | Piano inglés |
|------------------|---|---|
| Extensión | 4 octavas y media - 5 octavas (comenzando en el fa) | 5 octavas - 6 octavas (comenzando en el do) |
| Calado | 4 milímetros. | 6 milímetros. |
| Peso de la tecla | 12-20 gramos | 20-25 gramos |
| Registros | registros manuales - palancas de rodillas | registros manuales - pedales |

Poco a poco el modelo inglés fue adoptado por el resto de constructores europeos, continuando el relevo hasta el futuro piano moderno.

Los pianos de cola fueron exportados en grandes cantidades a muchos países europeos, entre ellos España, y también a América del Norte y del Sur.

c) Francia

En Francia Sébastien Érard comienza a construir pianos siguiendo el modelo inglés. En 1777 construye el primer piano de mesa y cuatro años más tarde se traslada a Inglaterra donde estudia los modelos de Broadwood. Entre estos estudios destaca la aplicación del pedal de resonancia, que introduce en sus pianos de mesa mediante dos pedales que accionaban por separado los apagadores del registro grave y del agudo¹³. Al parecer Érard lo introduce en sus pianos de cola en 1796 siguiendo el modelo inglés (Rowland, 1993).

d) España

En nuestro país la construcción de instrumentos de teclado estuvo centrada en Andalucía, pues allí residió la corte española. De hecho, el piano más antiguo del que se tienen datos en España salió de un taller sevillano, el de Francisco Pérez Mirabal, en 1745, inspirado en el mecanismo de Cristofori.

¹³ Véase el piano de mesa fechado en 1791 de la Colección Hazen, cuyos pedales no se conservan pero se puede comprobar el mecanismo que accionaban.

Durante la segunda mitad del XVIII las referencias al piano eran prácticamente nulas, salvo unas pocas obras que en su título se indicaba que podían ser interpretadas al clave, al clavicordio o al fortepiano. A este último generalmente se le conocía como *clavicordio de piano o de martillos* o *clave piano*, tal y como puede observarse en los anuncios publicados referidos a la venta de este instrumento. En 1778 el sevillano Blasco de Nebra publica la primera obra editada en España bajo el título de *Seis sonatas para clave y fortepiano*. Esto daba constancia de que el punto neurálgico de la adquisición y construcción de pianos se encontraba en Sevilla, convirtiéndose en el punto de partida de la aparición del piano en España.

En 1780 aparece anunciado la publicación de la obra *Seis sonatas para forte piano, que pueden servir para clavicordio*, compuestas por Joseph Ferrer, con lo que nos encontramos con el primer anuncio en España de una obra escrita exclusivamente para fortepiano¹⁴. En los últimos 20 años del siglo XVIII siguen apareciendo anuncios en la Gaceta de Madrid haciendo referencia a este instrumento como *forte piano*, o *piano forte*.

El constructor sevillano Juan de Mármol, alumno de Pérez Mirabal, se dedicó a construir pianos desde 1779 siguiendo el modelo inglés, y no el florentino como hiciera su maestro. Ya en las últimas décadas de siglo se importaban numerosos pianos ingleses a España y los que se construían en este país lo hacían siguiendo el mecanismo inglés, que ya estaba siendo exportado a numerosos países. Pocos eran los instrumentos vieneses que se importaron en España, sin embargo en la zona del Mediterráneo se adquirieron numerosos pianos de mecanismo vienés, debido a la llegada a Barcelona de constructores alemanes y vieneses que instalaron sus fábricas de producción de pianos y vendieron sus instrumentos en Cataluña y Baleares¹⁵.

En Madrid se instala Francisco Flórez en 1784 y funda su taller de construcción de pianos, siguiendo el modelo inglés, que perfecciona con los viajes a aquella ciudad. Se interesa mucho por modificar el sonido del piano y construye un piano vertical de voz

¹⁴ Kenyon de Pascual (2002) señala que en 1784 aparece el primer anuncio en España de una obra escrita exclusivamente para *clave pianoforte*, compuesta por Pasqual Cardelle. Sin embargo, en nuestra búsqueda hemos localizado un anuncio anterior en la Gazeta núm. 53, de 4 de julio de 1780 (p.500).

¹⁵ Véase los pianofortes conservados en el Museo de la Música de Barcelona y el Museo de Menorca, que llevan la firma de los constructores Franz Otter y Johann Kyburz.

sostenida en 1784¹⁶. El mecanismo de este instrumento se basa en una rueda o disco giratoria que frotaba las cuerdas como si se tratara de un arco, imitando los instrumentos de cuerda, o lo que es lo mismo un *piano-violon*¹⁷ o *piano-cuarteto*¹⁸. También incluye en los fortepianos de 1795 registros de órgano, de arpa y timbales (Bordás, 1988).

2.1.3. Siglo XIX: Consolidación del piano y desarrollo mecánico hasta el piano moderno.

En los comienzos del siglo XIX nos encontramos con un panorama similar a las últimas décadas del XVIII, la escuela alemano-vienesista y la inglesa siguen fabricando pianos de acuerdo a sus características propias, pero con una mayor expansión de los instrumentos ingleses.

Es durante este siglo cuando se producen las mayores innovaciones mecánicas que determinaron la evolución del piano hasta convertirse en "el instrumento más representativo del movimiento romántico"¹⁹. Su hegemonía sobre el clave queda patente durante los primeros treinta años de 1800, haciendo desaparecer al clave e instrumentos afines como instrumentos de teclado principal. También en el ámbito doméstico el piano va ganando terreno y se convierte en el instrumento musical por excelencia.

Entre 1800 y 1830 es cuando se produce el mayor desarrollo mecánico del instrumento, entre cuyas novedades sobresale: la ampliación de la extensión del teclado hasta más de seis octavas, la creación del *piano vertical*, el perfeccionamiento del doble escape iniciado por Érard y la evolución de los pedales.

Los pianos también aumentan la longitud de su teclado pasando de los 6 milímetros del siglo pasado, a los siete y medio hacia 1810, los nueve de 1845 y hasta los diez

¹⁶ *Diario de Madrid* (1808, 21 de abril), nº112, p.486.

¹⁷ Denominación que recoge Mahillon (1912) en el *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*.

¹⁸ Denominación que recoge Manuel de la Mata (1871) en su *Método completo de piano* en referencia al piano vertical que construyó Baudet. Afirma además que este tipo de instrumentos ya existía llamándosele también *violicebalo*.

¹⁹ Bordás, C. (2002). Piano (I) [IV]. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, (pp. 758-763). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

milímetros de 1860²⁰. También el peso necesario para bajar la tecla se ve incrementado desde los 34 gramos de 1800 hasta los 55 de 1860 en los pianos de cola. Por otro lado, los martillos de los pianos -que en el siglo XVIII eran extremadamente pequeños y ligeros, y éstos golpeaban dos cuerdas por nota, produciendo un sonido poco potente, sobre todo en el registro grave- fueron aumentando de tamaño durante el siglo XIX (sobre todo en los pianos de cola) para que éstos golpearan hasta tres cuerdas por tecla y producir así un sonido de más intensidad. De esta manera los pianos hacia la segunda mitad del siglo XIX ya adquieren una mayor potencia sonora.

Ya en las últimas décadas del siglo XIX llegamos a lo que conocemos como el *piano moderno*, desde el punto de vista mecánico. Todos los cambios realizados desde finales del XIX hasta la actualidad tienen que ver con el uso de materiales específicos o el aspecto exterior, sin que ello influya en la maquinaria del piano.

En los siguientes apartados iremos detallando las principales características de la evolución del piano en el siglo XIX en los distintos países, algunas de las cuales las resumimos en la tabla II.2.

Tabla II.2. Evolución del piano en el siglo XIX.

| Extensión | Calado | Peso | Otros inventos |
|--|--------------------|--------------------------------------|---|
| 1800-1820: 6 octavas | Hacia 1810: 7,5 mm | Hacia 1800: 34 g Hacia 1860: 55 g | 1821: se patentó el doble escape |
| 1820-1850: 6 octavas y media | Hacia 1845: 9 mm | | 1826: se patentó el macillo recubierto de fieltro de lana |
| Desde 1870: 7 octavas o 7 octavas y tres notas | Hacia 1860: 10 mm | | 1859: se patentó las cuerdas cruzadas |

El origen del piano vertical -en el sentido de la colocación de la maquinaria en sentido vertical- podemos decir que proviene de la época de los pianos de Cristofori. Esta colocación vertical del mecanismo da lugar a instrumentos que ocupan poco espacio

²⁰ Pajares Alonso (2010).

pero que necesitan de un espacio vertical importante, como demuestra el tamaño del *piano jirafa* (fig. II.5) o *piano pirámide*. A comienzos del siglo XIX empiezan a patentarse pianos verticales de dimensiones cada vez menores, por debajo de los 154 centímetros, y que desemboca en instrumentos denominados como: *cottage piano*, *piccolo piano*, *piano droit* y *pianino* o *piano-console*, entre otros, cuyas medidas verticales fueron reducidas hasta los 98 cm del *piccolo piano*. A mediados de siglo el piano vertical sustituye a los pianos de mesa en los hogares de la época, aunque en Estados Unidos continuaría la moda de adquirir los pianos jirafa.



Figura II.3. Piano de mesa.

Nota: Instrumento de 1800, construido por Otter y Kyburz, conservado en el Museo de la Música de Barcelona.



Figura II.4. Piano organizador.

Nota: Instrumento construido por Erard, conservado en el Museo de Instrumentos Musicales de Belgica.



Figura II.5. Piano jirafa.

Nota: Instrumento de 1840, construido por Schumacher, conservado en el Museo de la música (Barcelona)



Figura II.6. Piano armario.

Nota: Instrumento de 1820, construido por Clementi & Company, conservado en el Museo de la Música de Barcelona.

a) Austria

En Viena, durante las dos primeras décadas del siglo XIX había al menos 135 constructores de piano²¹, lo que confirma la importancia de este instrumento en esta ciudad.

A comienzos del siglo sus instrumentos comienzan a ampliar la extensión del teclado, siendo habitual los pianos de cinco octavas y media, que se amplían a seis pocos años después (desde *fa1* a *fa7*).

Los pianos vieneses, que hasta finales del XVIII operaban el mecanismo de apagadores mediante registros que se accionaban con las rodillas, empiezan a incorporar los pedales a sus instrumentos.

También empiezan a crearse los *pianos jirafa*, que estuvieron de moda en el ámbito doméstico de las clases más pudientes. En estos modelos y en los de cola se fueron añadiendo numerosos registros de pedales para obtener diversos efectos, de los cuales hablaremos más adelante.

b) Alemania

En 1828 se funda una de las principales firmas de la actualidad, Bösendorfer, que destaca sobre todo por la producción de pianos de gran cola.

Será a partir de la segunda mitad del siglo cuando en Alemania empiece una fuerte producción de pianos, gracias a la apertura, en 1852, de las firmas Blütner en Leipzig y Bechstein en Berlín, destacándose sobre todo en los pianos de cola.

A finales de siglo Alemania ya se convierte en el principal productor de pianos de Europa, desbancando a Inglaterra y Francia, gracias a las firmas Bösendorfer, Blütner, Bechstein y Rönich.

c) Inglaterra.

En este país las firmas Broadwood y Clementi fueron las más destacadas, siendo esta última denominada Collard & Collard a partir de la muerte del compositor y fabricante

²¹ Belt. R.P, Meisel, M., y Hecher, G. (2001). Pianoforte [piano] [I, 5]. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 19, pp.666-668. Nueva York: Oxford University Press.

Muzio Clementi en 1832. Sin embargo, Broadwood apenas tiene competencia con los pianos Collard & Collard, y durante todo el siglo mantiene una gran actividad.

Se realizan innovaciones mecánicas del instrumento, entre las que destaca la *english double action* y la incorporación de barrajes metálicos para soportar el peso de las cuerdas.

La extensión habitual del teclado en las primeras décadas del siglo era de seis octavas, abarcando desde las notas *do1* a *do7*, en lugar de la extensión *fa1* a *fa7* de los teclados vieneses. Por tanto, estamos ante un registro más grave que el habitual en los pianos fabricados en la capital austriaca. A partir de la década de 1820 el registro se amplía a seis octavas y media.

La mayor parte de los pianos que se fabricaban eran de mesa, cuyo porcentaje superaba el 80%. Sin embargo, a partir de 1840 su venta cae de forma muy rápida en favor de los nuevos pianos verticales. Durante muchos años Inglaterra lideró la producción mundial de pianos, construyéndose hacia mediados de siglo unos veintitrés mil pianos anuales.

d) Francia

En París se impulsa especialmente la construcción de pianos a partir de la década de 1820, debido a las Guerras Napoleónicas.

Por un lado, Érard continuaba con la fabricación de pianos siguiendo el mecanismo inglés. En 1807 Ignace Pleyel funda su fábrica de pianos, creando una fuerte competencia con los pianos Érard. Ambos van patentando y desarrollando diversos mecanismos, entre ellos destaca el *doble escape* por parte de Érard, mientras Pleyel prefiere continuar con el mecanismo de un solo escape. Los pianos van extendiendo la amplitud del teclado, llegando a las siete octavas en el caso de los pianos Érard (de *do1* a *do8*). Por otro lado, Henry Pape abre una fábrica en 1820 y patenta los macillos de fieltro de lana en 1826, ganando así en precisión de ataque y en volumen sonoro.

A partir de 1830 la construcción de pianos en Francia se acentúa y vive los momentos más álgidos gracias, en parte, a los grandes pianistas que visitaban la ciudad. La rivalidad entre los pianos Pleyel y Érard continúa, esta vez acrecentado por las

preferencias de los intérpretes. Así Liszt prefería los pianos de Érard, mientras que Kalkbrenner o Chopin tocaban en un Pleyel²².

e) *España.*

A principios del siglo XIX son pocas las referencias que se hacen en los medios a este instrumento, abreviado ya a *piano*, en lugar del término *piano-forte* o *forte-piano* del siglo pasado (aunque todavía sigue usándose el primero hasta casi mediados de siglo). De hecho eran muy pocas las obras que se encontraban en las librerías musicales del primer cuarto de siglo en España²³.

En lo que se refiere a la construcción de pianos en las primeras tres décadas, los talleres producían sobre todo pianos de mesa siguiendo el modelo inglés. Estos pianos eran adquiridos por la clase media, sustituyendo a los claves. En cambio, las clases más pudientes adquirirían pianos de lujo importados, generalmente, de Inglaterra.

En Madrid la actividad de construcción de pianos en las tres primeras décadas fue tan intensa que nunca más ha vuelto a repetirse (Bordás, 1988). Aparecieron nuevos talleres y destacaron especialmente tres constructores: Francisco Flórez -que continuaba con su labor del siglo pasado-, Francisco Hernández y el holandés Jan Hosseschrueders -instalado en España desde principios de siglo aunque creó su firma en 1814 (conocida actualmente como Hazen, que sigue en funcionamiento)-. Los pianos que salían de los talleres madrileños eran de mesa y seguían el modelo inglés: extensión entre cinco octavas y media y seis y con un pedal que levantaba los apagadores²⁴.

Precisamente la generalización de la colocación de un pedal en los instrumentos de teclado no puede ser precisada, ya que en algunos casos nos encontramos con un instrumento con 5 pedales, como el Hosseschrueders de 1828 que se conserva en la colección Hazen. Estos pianos seguían vendiéndose con éxito hasta la década de los 80 y durante todo el siglo se utilizaban en los conservatorios.

²² Bordás, C. (2002). *Ob. cit.*

²³ Véase como ejemplo los anuncios publicados en La Gaceta de 1821 y 1823, que hacen referencia a las obras que se encuentran para pianoforte en las librerías de Ortega y Sanz, respectivamente.

²⁴ Bordás, C. (2002). *Ob. cit*

Respecto a los pianos importados, podemos observar, a partir de los ejemplares conservados, que la mayor parte de los instrumentos entre 1800 y 1830 proceden de Inglaterra, en especial Broadwood y Clementi, aunque también hemos localizado algunos de la firma Longman & Broderip. Los pianos franceses y vieneses escaseaban en España en ese periodo, sin embargo, a partir de la tercera década los instrumentos franceses entran con fuerza en España y los pianos alemanes hacen su presencia gracias, sobre todo, a la donación de particulares.

A partir de la muerte de Fernando VII en 1833, los instrumentos franceses entran en la corte española, poniendo de moda los instrumentos de los talleres parisinos, gracias, primero, a la reina regente María Cristina y, posteriormente, a su hija Isabel II. Estos instrumentos se conservan en distintos museos y palacios reales, donde mayoritariamente observamos pianos franceses -llamando la atención el piano de cola Pleyel construido expresamente para la reina Isabel II y que se conserva en el Museo del Romanticismo de Madrid- pero también encontramos algunos pianos ingleses, como el que se encuentra en el Palacio de Aranjuez y que fue regalado a la misma reina.

En la década de 1840 Vicente Montano, que había trabajado con Hosseschrueders, funda su propio taller, construyendo su primer piano en 1844. A lo largo de todo el siglo producía una amplia cantidad de pianos, tanto de cola, como de mesa o verticales²⁵, acentuándose sobre todo a fines de siglo, años en que producía unos cuatrocientos pianos por año. Son bastantes los instrumentos de este constructor que se conservan tanto en domicilios particulares como en palacios o exposiciones, lo que da fe de sus amplias ventas. Sus instrumentos a partir de la segunda mitad del siglo seguían el modelo de los pianos Pleyel.

También en la década de 1840 dos constructores apellidados Larrú, Javier y José, se dedican individualmente a la construcción de pianos en la misma ciudad. De Javier Larrú se conservan algunos pianos de mesa, en cambio de José Larrú sabemos que construyó pianos de distintas clases, empleando el mecanismo inglés, los cuales fueron

²⁵ Como afirma Bordás (2002) la producción entre 1850 y 1865 ascendió a 2600 pianos.

premiados en distintas Exposiciones²⁶, como el piano de mesa que se conserva en la Colección Hazen, premiado en la Exposición de 1832.

En 1830 se pone en marcha el Conservatorio de Madrid bajo el nombre de María Cristina. Los pianos utilizados en dicho centro siguen siendo un misterio. Físicamente no se conserva un solo piano del que se tenga constancia que fuera utilizado o comprado para la enseñanza en el conservatorio durante el siglo XIX. La única información que tenemos es la que encontramos en el inventario de materiales del conservatorio de 1876 y 1892, las reales órdenes que se publicaron en la Gazeta para agradecer las donaciones de pianos realizadas al centro y el estudio escrupuloso realizado por el Real Conservatorio de Madrid de los pianos inventariados a lo largo de su historia.

Al parecer, cuando se pone en funcionamiento el conservatorio se hace una petición de pianos a Milán. Esta petición también es sorprendente, ya que la misma debía haberse hecho a Francia teniendo en cuenta las preferencias de María Cristina, sin embargo parece ser que la revolución de julio de 1830 imposibilitó dicha adquisición. Se encargaron diez pianos de mesa, tres de cola y uno de gran cola a la casa Ricordi de Milán, de los cuales no se conoce su marca, salvo que al menos cuatro eran alemanes. Estos instrumentos llegaron tarde y en muy mal estado²⁷ por lo que no sabemos si finalmente fueron empleados en el conservatorio.

En los inventarios posteriores figuran varios pianos de mesa y verticales de constructores españoles (Montano y Larrú), mientras que los pianos de cola pertenecían a la casa Pleyel. En la memoria de 1876 se expone que en ese año el conservatorio dispone de dos pianos de cola Pleyel (uno de concierto y otro inferior), cuatro pianos verticales, cuatro oblicuos²⁸ y siete cuadrilongos (cuadrados o de mesa). Al parecer los pianos de mesa y los verticales pertenecen a constructores españoles, mientras que los

²⁶ Bordás, C. (2002). Larrú, José. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, (p. 769). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

²⁷ Bordás, C. (2002). Piano (I) [IV]. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, (pp. 758-763). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

²⁸ El término de *piano oblicuo* o *semioblicuo* se refiere a la disposición de las cuerdas de forma cruzada. En este caso el conservatorio de Madrid, al igual que otros constructores, separa los verticales de los oblicuos. Sin embargo, Pedro Gómez, en su hoja de inscripción para la Exposición Regional de 1867, denomina su instrumento como *piano vertical oblicuo*. El piano semioblicuo corresponden con el *medio oblicuo* y el *cuarto oblicuo* hace referencia al tamaño más pequeño de dichos pianos verticales con las cuerdas cruzadas.

de cola a la firma Pleyel; del resto no se tiene información alguna. En 1892 el centro disponía de dos pianos de gran cola -la firma Kaps donó uno de estas características en 1881, pero la casa Pleyel donó dos pianos de gran cola el mismo año 1892, por lo que no podemos saber con exactitud a qué pianos se refiere la Memoria-; un piano de cola de la casa Pleyel; tres pianos de media cola –probablemente uno sea el que donó la firma Rönisch al centro en 1884-; tres verticales; dos oblicuos; diez semioblicuos; y seis cuadrilongos. Probablemente estos pianos menores fueran de constructores españoles en casi su totalidad ya que en los años anteriores a 1892 hubo movimiento de compra de 10 pianos a Montano, probablemente los semioblicuos, mientras que el resto pueden ser los mismos que se mantuvieron desde la memoria de 1876. Además se incluye en la memoria de 1892 un “*pedalier* con aplicación a los pianos Pleyel [de cola]”.

De estos datos podemos concluir que los pianos empleados para las clases de los niveles altos eran de media cola y pudo usarse alguno de cola, mientras que los de cola seguramente eran destinados exclusivamente para conciertos. Estos pianos eran, generalmente, de importación francesa. Para el estudio y las clases de niveles inferiores se emplearían los pianos de menor categoría (verticales, oblicuos, semioblicuos y cuadrilongos), que eran en de fabricantes madrileños.

En Barcelona los escasos talleres construían pianos siguiendo el modelo inglés, tal y como se observa de los pianos de mesa conservados, aunque algunos de ellos seguían el modelo germano, como es la incorporación del registro de apagadores para ser accionado mediante las rodillas, entre otros aspectos mecánicos²⁹. En 1829 Bernareggi se instala en esta ciudad, comenzando la construcción de pianos e instrumentos de viento, inspirados sobre todo en los modelos Erard. En las tres décadas siguientes la producción de pianos en Barcelona se incrementa gracias a un mayor número de fabricantes, como Boisselot o Balbi, también extranjeros, que instalan sus fábricas en esta región. De los instrumentos utilizados en los centros de enseñanza, no tenemos datos; probablemente los pianos de mesa o verticales fueran de talleres barceloneses, de precios más asequibles que los extranjeros, pero los de cola es muy posible que procedieran de Francia.

²⁹ Véase el piano de mesa de Pons (constructor de Barcelona) construido en 1830, el cual incluye dos mecanismos de rodillas, aunque se desconoce su utilidad dado su deteriorado mecanismo.

El conservatorio de Valencia (inaugurado en 1879) pasó mayores dificultades económicas para la adquisición de pianos y éstos, generalmente, eran donados o alquilados. Así los fabricantes Gómez e hijo facilitaban los piano para la enseñanza en este conservatorio de forma gratuita y en otras ocasiones se los alquilaba. Sólo en 1882 el conservatorio compró un piano a estos fabricantes como hecho aislado (Fontestad, 2007). Desconocemos el tipo de pianos que se utilizaron, pudiendo ser de mesa, de cola o verticales, ya que todos estos pianos se vendían en la fábrica de Pedro Gómez en esa época (Alemany, 2007).

A finales de siglo las casas de pianos que adquieren un protagonismo importante fueron Bernareggi y sus asociados y Ortiz & Cussó, en Barcelona, o Eslava en Madrid. Sin embargo, las importaciones de pianos eran elevadas y los precios de estos instrumentos eran muy superiores a los del mismo modelo de los españoles, por lo que los instrumentos franceses y, más aún, los ingleses, eran considerados como los mejores pianos que se podían obtener.

f) Estados Unidos.

En este país, la producción de pianos se inicia y se incrementa a una gran velocidad. Hacia 1830 destacaba en especial la firma Chickering de Boston, que apenas tenía competencia con Hawkins o Babcock. Hacia 1850 el alemán Heinrich Steinweg se instala en Nueva York y funda en 1853 el taller Steinway, patentando años más tarde las cuerdas cruzadas en los pianos de cola. Este invento de colocar las cuerdas cruzadas, en lugar de paralelas, permitía utilizar cuerdas más largas dentro del piano y colocar las cuerdas graves e la parte centra de la tabla armónica, permitiendo mayor vibración de las mismas y un aumento de la resonancia (Pajares Alonso, 2010).

Tanto los pianos de Steinway como los de Chickering eran conocidos en Europa gracias a las exposiciones internacionales que se celebraban en Europa.

En 1889 aparece la firma Baldwin, que empieza a fabricar pianos y sería a mediados del siglo XX cuando rivaliza con Steinway para acaparar las ventas estadounidenses.

Hacia finales del siglo XIX la producción de pianos de Norteamérica, junto a la de Alemania, se dispara y ambos países se convierten en los principales productores de pianos, dejando atrás a Inglaterra y Francia.

Desde hace muchas décadas, los pianos de la firma Steinway están considerados como los mejores y es habitual encontrarlos en las salas de concierto de cualquier parte del mundo.

g) Japón.

Este país empieza a incorporarse al mercado internacional de pianos con la firma Yamaha, fundada en 1887. Sin embargo no sería hasta el año 1900 cuando Yamaha construye su primer piano vertical y bastantes años más tarde su primer piano de cola. Por tanto, no será hasta bien entrado el siglo XX cuando, junto con la firma Kawai, fundada en 1927, Japón empiece a conquistar el mercado internacional de producción de pianos.

2.2. EVOLUCIÓN DE LOS REGISTROS MANUALES, DE RODILLAS Y PEDALES

Los pedales del piano han seguido una evolución diferente respecto a los numerosos cambios mecánicos que se producían en el instrumento. Su incorporación en los pianos apareció tarde y se produjeron numerosas variantes, dependiendo de los fabricantes, que estuvieron de moda durante un corto periodo de tiempo y que fueron la causa de que llegaran a producirse a veces hasta confusiones terminológicas.

Hasta principios del siglo XIX el mecanismo de apagadores se accionaba, en su mayoría, con un registro manual o a través de las rodillas. Durante la primera mitad del XIX la incorporación de los pedales produce un *boom* en el número de registros, siendo habitual encontrarnos con pianos de cinco y hasta ocho pedales para producir efectos de los más variados. Ya en la segunda mitad del siglo se reduce y estandariza el número de pedales a dos (el pedal de resonancia y el pedal *una corda*), que son los que han permanecido hoy en día en los pianos de cola, con el añadido, a partir de 1874, del pedal tonal.

En los siguientes apartados trataremos los diferentes registros (manuales, de rodillas y pedales) creados para la modificación del sonido en los pianos fabricados a lo largo de la historia hasta llegar al piano moderno de finales del siglo XIX. Expondremos sus

características, su mecanismo y la función sonora que desempeñaban en la interpretación.

2.2.1. Los registros manuales en los primeros fortepianos.

Los primeros mecanismos que se introdujeron en el fortepiano para modificar el sonido del instrumento eran accionados con las manos, como expone Rowland (1993) tras el estudio de los instrumentos conservados.

Los tres fortepianos de Cristofori (de 1720, 1722 y 1726) conservan un mecanismo similar al denominado *una corda*, que era accionado con tiradores manuales, permitiendo mover lateralmente el teclado.

Los tres instrumentos construidos por Silbermann que se conservan (de 1746, 1749 y sin datación) contienen dos mecanismos manuales para modificar el sonido: uno, que al accionarlo hace que unas piezas de marfil entren en contacto con la cuerda justo en el punto donde los martillos golpean la cuerda, lo que produce un sonido similar al del clave; y otro que levanta todos los apagadores, permitiendo prolongar el sonido y que el resto de cuerdas vibren libremente. Por tanto, estamos ante el primitivo mecanismo que adoptaría más tarde el pedal derecho del piano.

Tabla II.3. Registros para modificar el sonido en los primeros fortepianos.

| Instrumento | Acción | Efecto sonoro | Mecanismo |
|-----------------------------------|--------|------------------------------------|-----------------------------------|
| Pianos construidos por Cristofori | Manual | Sonido más suave: <i>Una corda</i> | Golpea una cuerda en lugar de dos |
| Pianos construidos por Silbermann | Manual | Imitar el sonido del clave. | Piezas de marfil en las cuerdas. |
| | | Prolongar el sonido y resonancia. | Levanta los apagadores. |

2.2.2. Los registros para modificar el sonido en los pianos vieneses.

Los primeros pianos vieneses suelen incorporar el sistema manual. Sin embargo, entre la década de 1760 y 1770, los intérpretes empiezan a demandar mecanismos de acción que no necesiten de las manos para que funcionen, pues implicaba parar de tocar para poder accionarlo o depender de otra persona que los pudiera activar. Por ello, los fabricantes inventan un nuevo sistema de acción justo debajo del teclado y cerca de las rodillas para que sean operadas por éstas. Pocos son los documentos que se tienen sobre

el momento que aparece este nuevo mecanismo, aunque se tiene constancia de que tardó en generalizarse.



Figura II.7. Piano de mesa con mecanismo para accionar los apagadores con las rodillas.
Nota: Instrumento de 1800, construido por Otter y Kyburz, conservado en el Museo de la Música de Barcelona.

El piano Walter de cola que usó Mozart hacia 1778 disponía de tres tiradores manuales: dos para levantar los apagadores (los del registro grave y los del agudo de forma independiente) y otro, denominado pedal *pianissimo*, que interponía una tela de franela o cuero entre los martillos y las cuerdas, produciendo un sonido muy débil. Pocos años más tarde, el compositor vienés poseyó un piano del mismo fabricante, que incluía además dos palancas para las rodillas, que accionaban los apagadores: el de la derecha levantaba los apagadores de las notas graves exclusivamente, lo que permitía mantener el valor éstas, pero sin que afecte a las notas medias y agudas; y el de la izquierda que levantaba todos los apagadores. Ya a finales de siglo, los pianos Walter abandonan

completamente los mecanismos manuales y las rodillas pasan a accionar los dos dispositivos: uno para los apagadores y otro para el pedal *pianissimo* o moderador³⁰.

Los pianos Stein, los primeros que incorporaron palancas para ser accionadas con las rodillas, no usaron el sistema *moderator*, sino que los dos dispositivos que contenían operaban sobre los apagadores, levantando, de forma independiente, los registros graves y los agudos, sin que se tenga constancia de la nota que dividía ambos registros.

En el caso de los pianos de mesa, para minimizar costes, éstos eran fabricados con materiales de menor calidad que los pianos de cola y solían contener menos mecanismos para modificar el sonido del instrumento. Tampoco podemos generalizar su número ya que había diferencias entre unos fabricantes y otros, pero sí que el uso del mecanismo accionado con las rodillas se incorporó algunos años más tarde que en los pianos de cola.

A comienzos del siglo XIX, las palancas, que eran accionadas con las rodillas, empiezan a ser sustituidas por los pedales, permitiendo, a su vez, aumentar el número de registros en los pianos de cola que iban desde los 5 pedales hasta los ocho de Haschka (Rowland, 1993). Todavía a comienzos de siglo siguen fabricándose instrumentos con dispositivos para las rodillas, sobre todo para los teclados de menos de seis octavas, y parece ser que hasta 1810 no empieza a generalizarse el uso de pedales.

Entre 1810 y 1820 era habitual encontrar pianos que disponían de cinco pedales: dos para el *pianissimo*, que inserta de forma parcial o total el fieltro entre las cuerdas y los martillos³¹; el pedal *Verschiebung* o *una corda*, que desplazaba el mecanismo de percusión y hacía que los martillos golpearan una cuerda, en lugar de dos, produciendo un sonido más débil pero no tanto como el del pedal *pianissimo*; el pedal de fagot³², que apoyaba un rodillo de papel y seda sobre las cuerdas graves, creando un sonido más nasal, similar al de este instrumento; y otro para mantener el sonido mediante la ausencia de apagadores. Sin embargo, algunos fabricantes vieneses, como es el caso de

³⁰ Rowland (1993) se refiere a este pedal como *moderator*, que es el adoptado por los países de habla inglesa para referirse al pedal que interponía una tela entre los martillos y las cuerdas. Nosotros lo citaremos en este apartado con el mismo nombre con el que se conocía en los países germanófonos.

³¹ En estos casos se le denominaba *pedal piano* o *pedal pianissimo*, según el grosor del fieltro.

³² Este pedal se describía como *ein Pedal zur Nachahmung des Fagottes* ("un pedal para imitar el fagot), tal y como expone Schmitt (1875)

Graf, incorporaron un nuevo pedal, el *jenízaro*, que permitía añadir sonidos percutidos de cascabeles o campanas, para imitar la música turca; a veces este registro aparecía colocado para ser accionado con las rodillas.

Posteriormente, y hasta 1835, el número de pedales queda reducido a cuatro, eliminándose uno de los pedales *pianissimo*, aunque ya en estos años también empieza a desaparecer el pedal de fagot. En la segunda mitad del siglo se estandariza el número de dos pedales: *forte* (que accionaba los apagadores) y *una corda* (*Verschiebung*), desapareciendo el pedal *pianissimo*. Sin embargo, los pianos de Bösendorfer comienzan a reincorporar este pedal, cuyo efecto sonoro difería del primitivo pedal de comienzos de siglo, ya que estos pianos tienen un mayor poder sonoro. Schmitt (1893) consideraba que este pedal era muy útil para conseguir un efecto *pianissimo*.

Teniendo en cuenta estas diferencias que nos podíamos encontrar entre los distintos fabricantes así como el tipo de piano (de cola o de mesa) en líneas generales hemos sintetizado los mecanismos localizados en los pianos de cola vieneses en la tabla II.4.

Tabla II.4. Evolución de los registros para modificar el sonido en los pianos vieneses.

| Periodo | Acción | Nº de registros | Registros |
|--------------------------|--------------------|-----------------|--|
| Décadas de 1760 a 1780 | Manual / rodillas | 2 a 3 | Dos registros para levantar los apagadores y (los que tenían 3 registros) un moderador. |
| Década de 1790 | Rodillas | 2 | Uno para levantar los apagadores y otro moderador. |
| Década de 1800 | Rodillas / pedales | 5 | Levantar los apagadores, <i>una corda</i> , fagot, jenízaro, moderador. |
| 1810 a 1820 | Pedales | 5 a 6 | Levantar los apagadores, <i>una corda</i> , fagot, jenízaro, dos moderadores. |
| 1820 a 1835 | Pedales | 4 | Levantar los apagadores, <i>una corda</i> , fagot y moderador. |
| Segunda mitad del s. XIX | Pedales | 2 | Levantar los apagadores y moderador. |

2.2.3. Los registros para modificar el sonido en los pianos ingleses.

La evolución de los mecanismos para modificar el sonido del piano en los instrumentos ingleses siguió un camino más directo comparado con el llevado a cabo por los constructores vieneses. Su evolución hacia los pedales del piano moderno fue mucho más rápida, siendo los pianos de Backers los primeros en incorporar este mecanismo en los pianos de cola.

En los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII, los pianos ingleses solían contener dos registros manuales que accionaban, de forma independiente, los registros grave y agudo, aunque también podíamos encontrar ejemplares que tuvieran un registro de sordina (*moderator*) o de *una corda*.

De los registros manuales pasamos casi directamente a la inclusión de pedales. El piano más antiguo que se conserva y que contiene pedales, en lugar de registros para ser accionados con las rodillas o de forma manual, es un Backers de 1772 que se conserva en la colección Russell de Edimburgo, y que acciona los apagadores (*sustaining*) y desplaza el mecanismo de percusión del piano (*una corda*). Este mecanismo de apagadores mediante pedal fue desarrollado posteriormente por Broadwood, que lo patentó en 1783, por lo que muchas veces se sitúa este año como la incorporación de los pedales en el piano (Rowland, 1993).

Junto a estos dos pedales se encuentran las rodilleras, que accionan determinados efectos como el de arpa o laúd -que presionaba contra las cuerdas una tira de cuero para inhibir sus vibraciones y crear un sonido similar al del arpa o el laúd- y el celeste.

Entre el último cuarto de siglo y comienzos del siglo XIX, Beyer y Broadwood, respectivamente, dan un paso atrás modificando el pedal que accionaba los apagadores, de tal forma que mediante dos pedales se levantan independientemente los apagadores del registro grave o el agudo (separados por el do central del piano). Sin embargo, su combinación con el pedal *una corda* dificultaba muchísimo más la interpretación, por lo que se tuvo que abandonar este nuevo mecanismo pocos años después de la adopción por Broadwood.

Prácticamente todos los pianos ingleses continúan teniendo dos pedales (de apagadores y *una corda*, pues el *moderator* apenas tuvo difusión en este país) y sólo en casos

aislados nos podíamos encontrar alguno con tres, siendo el tercero para algún efecto sonoro específico.

En los pianos de mesa la introducción de los pedales fue muy lenta. De hecho, los primeros pianos de mesa contenían hasta un solo mecanismo manual. En la década de 1790, podíamos encontrarnos pianos cuadrados sin mecanismos para modificar el sonido, lo que ejemplifica claramente la reducción de materiales y mecanismos en la fabricación de estos pianos para ahorrar costes. Posteriormente, a comienzos del siglo XIX, se introduce el pedal de apagadores como único incorporado, generalmente, en los pianos de mesa, hecho que se modifica con la incorporación de los pianos verticales, que solían contener el pedal de apagadores y *una corda*.

En la tabla II.5 resumimos los registros colocados en los pianos de cola ingleses desde la segunda mitad del s. XVIII.

Tabla II.5. Evolución de los registros para modificar el sonido en los pianos ingleses.

| Periodo | Acción | Nº de registros | Registros |
|------------------------------|------------------------------------|-----------------|--|
| Hasta 1772 | Manual / rodillas | 2 a 3 | Dos registros para levantar los apagadores y (para los que tenían 3 registros) un moderador o <i>una corda</i> . |
| 1772 hasta la década de 1780 | Pedales y rodillas (conjuntamente) | 2 a 4 | Pedales para levantar los apagadores y <i>una corda</i> . Palancas de rodillas para laúd y moderador. |
| Siglo XIX | Pedales | 2 | Levantar los apagadores y <i>una corda</i> |

2.2.4. Los registros para modificar el sonido en los pianos franceses.

En Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se importaban mayormente pianos desde Alemania, los cuales en esa fecha tenían mecanismos manuales para levantar los apagadores, entre otros registros.

A partir de la década de 1770, los constructores franceses empiezan a fabricar pianos de mesa siguiendo el modelo inglés, es decir, con registros manuales o de rodillas para apagadores y, de forma esporádica, el registro *jeu céleste* (*moderator*).

Entre las décadas de 1780 y 1790, los constructores franceses empiezan a abandonar los registros de rodillas, introduciendo poco a poco los pedales y aumentando el número de éstos en los pianos de cola. Así pues, dos de los pianos Érard que se conservan de 1790 y 1791 tienen cuatro pedales: laúd, celeste, *una corda* y *forte* (de apagadores).

A principios del siglo XIX, nos es de gran utilidad las descripciones teóricas que hacen determinados autores para conocer las características de los pianos en Francia desde el punto de vista de los pedales.

En 1797, Milchmeyer (citado por Rowland, 1993) hace una descripción de un piano típicamente francés (idéntico en el número de registros al que realiza Adam unos años más tarde), a pesar de que la obra fue escrita y publicada en Alemania -su estudio parte de su estancia en la capital francesa los años anteriores-. Respecto al número de registros para modificar el sonido del piano enumera los siguientes: el registro de arpa, el cual no recomienda para los movimientos lentos debido a su pobre vibración; el pedal de los apagadores; el que golpea una cuerda; y un pedal que hacía subir o bajar la tapa del piano, modificando la cantidad de sonido, muy recomendado según el autor para realizar *crescendo* y *diminuendo*.

Según expone Adam en 1804, los *pianos ordinarios* (también los denomina como *pianos pequeños*) generalmente tenían dos pedales: uno para accionar los apagadores y otro denominado de laúd o de arpa. Sin embargo podía haber pianos cuadrados o de cualquier tamaño de hasta cuatro pedales, añadiendo el *juego de celeste* y otro para levantar la tapa del piano, aunque afirma que éste casi no se usa. En los pianos de cola, este pedal que levanta la tapa es sustituido por el de *una corda*, por lo que el número y la función de los pedales es la misma que los instrumentos conservados de Érard de la última década del siglo anterior: de apagadores, de laúd, celeste y *una corda*.

Steibelt (1809), por su parte, hace referencia a cuatro registros, añadiendo además que muchos pianos hacen funcionar estos registros mediante las rodillas. Los indicados son similares a lo expuesto por Adam, salvo la sustitución del *juego de celeste* por el de fagot. Steibelt se refiere sobre todo a los pianos importados de Alemania, que incluían este registro, y que durante la segunda mitad del siglo XVIII se obtenían en Francia, ya que los instrumentos construidos por Érard no parece que incorporaran este registro de fagot. Sin embargo, estos pianos solían tener además el pedal *moderator*, mientras que los pedales expuestos por Steibelt son: de laúd, de resonancia, de fagot y *una corda*.

Esto nos hace dudar de la procedencia de estos pianos o que hubo muchas variantes en la incorporación de pedales.

Ya en 1839, estaba generalizado la reducción a dos pedales en el piano de cola: el *gran pedal* y el de *una corda*. Sin embargo, en los pianos de mesa el pedal *una corda* era sustituido por el celeste, tal y como explica Herz en su *Methodes* de 1830.

En años posteriores el constructor Claude Montal realiza nuevas incorporaciones de pedales. En 1844 añade el pedal denominado *de sonido prolongado* (que se convertiría más tarde en el pedal tonal) y posteriormente otros pedales de menor uso como el pedal *jalousie* (que levantaba la tapa del piano) y el de expresión (que controlaba la distancia que los martillos golpeaban las cuerdas). Estos instrumentos no tuvieron una acogida importante, teniendo en cuenta el prestigio de los pianos Érard y Pleyel, que ocupaban el mercado francés³³.

La siguiente tabla muestra a modo de resumen la evolución en la incorporación de registros en los pianos franceses desde el último cuarto del siglo XVIII.

Tabla II.6. Evolución de los registros para modificar el sonido en los pianos franceses.

| Periodo | Acción | Nº de registros | Registros |
|---|--------------------|-----------------|--|
| Década de 1770 | Manual / rodillas | 1 a 2 | Para levantar los apagadores y un moderador. |
| Décadas de 1780 a 1790 | Rodillas / pedales | 2 a 4 | Para levantar los apagadores, laúd, moderador y <i>una corda</i> . |
| Finales del s. XVIII y principios del XIX | Pedales | 2 a 4 | Para levantar los apagadores, de laúd, moderador y <i>una corda</i> (o sustituido por <i>jalousie</i>). |
| Desde la década de 1830 | Pedales | 2 | Para levantar los apagadores y <i>una corda</i> . |

³³ Información extraída de <http://www.bookrags.com/tandf/montal-claude-tf/>

2.2.5. El mecanismo para accionar los apagadores en los pianos españoles.

De 1784 nos viene la primera información relativa a los pianos de Francisco Flórez, indicando, según los entendidos, que sus pianos tenían la misma calidad en registros y sonido que los pianos ingleses. Bordás (1988) supone que se refiere a los pianos de mesa de Zumpe u otros ingleses de sencillo mecanismo. Por tanto, es posible que estos instrumentos tuvieran unos registros manuales o a base de pedales, posiblemente para accionar los apagadores. Ya en 1786 se anuncia en la *Gaceta de Madrid* la venta de pianos de siete pedales (en este caso la información nos concreta que es a base de pedales) que accionan unos registros que aún no tenían terminología en castellano (debido a la reciente incorporación). Según se refleja en la publicación Flórez los describe de la siguiente manera:

Unas voces pardas de buen gusto y dulzura, otras más brillantes, otras que fingen con bastante propiedad un salterio, una arpa suprimida; una hermosa sordina clara y de mucho gusto, las mayores y más fuertes voces del piano, y unos ecos con la posible propiedad³⁴.

Su invención fue la colocación de todos estos registros mediante pedales, que en esta época sólo tres solían ser accionados con los pies. La venta de estos instrumentos estaba acompañada de otras instrucciones para la combinación de estos registros, sin embargo, no se conservan estos documentos ni los instrumentos.

De los instrumentos conservados y que pertenecen a Flórez, el más antiguo es el piano de mesa que se encuentra en el Palacio Real de Madrid, fechado en 1797, que no cuenta con pedales, pero los restos que pueden visualizarse debajo de la caja de resonancia hace pensar que tuvo un pedal (Bordás, 1988). Se conservan otros dos pianos de este constructor: uno de mesa localizado en el Victoria and Albert Museum de Londres, en cuya descripción facilitada en su página web no hace mención a su posible colocación de pedales; el otro, vertical (285 cm de alto) de 1807, está conservado en el Palacio Real de Madrid y dado su mal estado de conservación interior no se sabe la función de los seis pedales que contiene, salvo uno para el registro de timbales y otro de platillos.

³⁴ Gaceta de Madrid (1786, 16 de mayo), nº 39, p.326.

El piano más antiguo que se conserva de Francisco Fernández es de mesa, data entre los años 1799 y 1804, y conserva dos pedales: uno para levantar los apagadores y otro que coloca una tela contra las cuerdas (celeste)³⁵. De 1805 se conserva un piano vertical de 250 cm de alto que contiene tres pedales: de apagadores, *una corda* y que levantaba los paneles del frente (similar al que levantaba la tapa del piano en los instrumentos franceses). Otros dos pianos conservados, que datan de 1827 y 1828, son de mesa y tienen dos pedales; los del primero no funcionan por lo que no se puede asegurar su función, pero el segundo tiene uno para levantar los apagadores y otro para afinar el instrumento. Hacia la década de 1820 construye pianos de cola con cinco pedales para imitar la música militar a base de platillos, tambor, fagot, espineta y campanilla, sin que figure alusión alguna a los apagadores.

Además de estos pianos de Flórez y Fernández, se conservan instrumentos de constructores madrileños, como el piano de mesa de José Colmenarejo, fechado en 1827 y que se encuentra en el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid. Este instrumento no conserva los pedales aunque es probable que tuviera alguno para levantar los apagadores.

De los pianos contruidos en el taller de Hosseschrueders, se conservan varios ejemplares de distintos años en la Colección Hazen de Madrid. Varios de ellos no conservan pedales, aunque es posible que lo tuvieran. El piano de mesa de 1828, conserva, además del mecanismo manual denominado *transpositor* e ideado por Hosseschrueders, cinco pedales: de apagadores, *una corda*, de efecto tambor, fagot y eco. Otros pianos, como el vertical construido entre 1840 y 1850, sólo llevaba un pedal, el que accionaba los apagadores.

En la década de 1850, se estabiliza el número de pedales, reduciéndose éstos a dos: el que acciona los apagadores y *una corda*, como muestran los textos pedagógicos de esos años. Sin embargo, el incorrecto uso terminológico usado al respecto de este último pedal ha dado lugar a confusión y a usos indebidos del término.

Además, es importante mencionar a Baldomero Cateura que inventó un sistema de pedales denominado *pedalier Cateura*, es decir un pedalero que se podía acoplar a los pianos pero que Cateura instalaba únicamente en los de su taller (Perandones, 2007). A

³⁵ Este piano se conserva en una colección particular en Madrid.

pesar de que su repercusión no fue elevada, varios compositores escribieron obras para este instrumento, a partir de su presentación en la Exposición de 1889.

2.3. EVOLUCIÓN DE LOS ELEMENTOS MECÁNICOS DEL PIANO Y LOS REGISTROS DE MODIFICACIÓN DEL SONIDO: ANÁLISIS COMPARATIVO.

A finales del siglo XIX la evolución del piano llega a su fin y hace su aparición el *piano moderno*, el cual, hasta hoy en día, sufre pequeñas modificaciones que afectan más bien a los materiales, usándose aquéllos mas duraderos con idéntico resultado sonoro y sin afectar al mecanismo.

En menos de dos siglos el piano, desde su aparición, sufrió importantes transformaciones de manera que es difícil establecer similitudes entre el pianoforte del siglo XVIII y el piano moderno, tanto en lo que se refiere a su apariencia como a su sonido.



Figura II.8. Piano de cola construido por Cristofori³⁶ en 1721 (izquierda) y otro actual de la firma Steinway & Sons³⁷ (derecha).

³⁶ Imagen extraída de la página web del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.1219>), donde se conserva el instrumento.

³⁷ Imagen extraída de la página web de la firma Steinway & Sons (<http://www.steinway.com/pianos/steinway/grand>).

Toda esta transformación se debe principalmente a un objetivo, obtener una mayor potencia sonora. Ello implicaba que los constructores experimentaran con los elementos mecánicos del piano relacionados con la producción del sonido: las cuerdas, los martillos, los apagadores y los registros o pedales del instrumento.

Uno de los elementos que más influía en la producción del sonido era las cuerdas. Por ello se aumentó el número de cuerdas por nota hasta tres (en el registro medio y agudo) y la tensión (que implicaba el empleo de materiales que permitieran tensiones más elevadas). También la longitud de las cuerdas se incrementó, sobre todo en el registro grave gracias a la colocación de las cuerdas cruzadas a lo largo de la caja del piano. Esto dio como resultado una mayor potencia sonora en el instrumento, a la vez que permitía una mayor gama dinámica.

Los martillos, que estaban recubiertos de cuero hasta casi toda la primera mitad del siglo XIX (lo que permitía obtener un sonido muy articulado pero muy seco y poco expresivo), también sufren importantes modificaciones que afectaban directamente al sonido. Los constructores aumentan el tamaño de éstos y modifican el cuero por el fieltro de lana que producía un sonido menos metálico y permitía mayores diferencias en cuanto a la dinámica del sonido.

Los apagadores, elemento esencial en la aplicación del pedal de resonancia, adoptaron diferencias a lo largo de los años y entre unos fabricantes y otros. En los pianos ingleses de Zumpe (década de 1760) los apagadores contenían un trozo de cuero suave que presionaba las cuerdas a la hora de eliminar su vibración. Este mecanismo detenía el sonido de los registros graves, pero persistían los sonidos agudos (Banowetz, 1999). La sustitución del cuero por almohadillas de fieltro permitía eliminar las vibraciones de cualquier cuerda. Además el tamaño de los apagadores se amplía y se añaden hasta la tecla *mi6*, ya que en los pianos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX llegaban al *do6*.



En los últimos veinte años del siglo XIX el piano ya había logrado incrementar su potencia sonora y permitía a los intérpretes obtener un sonido lo suficientemente amplio para los recitales en las grandes salas de concierto y para actuar como solistas ante grandes orquestas sinfónicas, como llevaba tiempo demandándose. Desde 1870, las grandes marcas de piano, como Steinway, están muy próximos al definitivo piano

moderno, con un mecanismo y tamaño de las cuerdas, martillos y apagadores que difiere mucho de los pianos de las décadas anteriores.

Esta evolución del instrumento también afectó a los registros situados en los pianos para modificar el sonido, sin embargo, ésta siguió su propio camino totalmente independiente al de otros mecanismos del piano, pues durante las primeras décadas del siglo XIX los constructores experimentaron en las posibilidades de modificar el sonido del piano con múltiples registros. Sin embargo, la mayor parte de los intérpretes y compositores utilizaban únicamente tres de ellos (el de resonancia, el celeste y *una corda*), lo que provocó que se eliminaran el resto de pedales y se mantuvieran el de resonancia y *una corda*, hasta que, en 1874, Steinway introdujo un tercer pedal, el tonal, en los pianos de cola.

En la siguiente tabla (II.7) sintetizamos la evolución del piano y sus registros (pedales) para modificar el sonido. Esta tabla recoge aquella información referida a los pianos de cola, pues los de mesa y los verticales solían ser siempre de peor calidad.



Tabla II.7. Evolución del piano y de los registros (pedales) para modificar el sonido.

| Instrumento y época | Extensión del teclado | Calado de la tecla | Peso de la tecla | Material de los martillos | Registros / pedales |
|---|-----------------------|---------------------------|---------------------------|----------------------------|---|
|  <p>Piano de Cristofori (1721)³⁸.</p> | 4 octavas | Información no disponible | Información no disponible | Madera recubierta de cuero | 1 registro manual: <ul style="list-style-type: none"> • <i>Una corda</i> |
|  <p>Piano Silbermann (1750)³⁹</p> | 5 octavas | Información no disponible | Información no disponible | Madera recubierta de cuero | Dos registros manuales: <ul style="list-style-type: none"> • para levantar los apagadores (de resonancia). • para imitar sonido del clave |

³⁸ Imagen extraída de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.1219>.

³⁹ Imagen extraída de <http://www.silbermann.org/engl/etaste.htm>.



Tabla II.7 (continuación). Evolución del piano y de los registros (pedales) para modificar el sonido.

| Instrumento y época | Extensión del teclado | Calado de la tecla | Peso de la tecla | Material de los martillos | Registros / pedales |
|---|--------------------------------|--------------------|------------------|----------------------------|--|
|  <p>Piano vienés de finales del XVIII⁴⁰.</p> | 4 octavas y media 5 octavas | 4 milímetros | 12 a 20 gramos | Madera recubierta de cuero | 2 registros de rodillas: <ul style="list-style-type: none"> • de resonancia. • moderador. |
|  <p>Piano inglés de finales del XVIII⁴¹.</p> | 5 octavas 6 octavas | 6 milímetros | 20 a 25 gramos | Madera recubierta de cuero | 2 palancas de rodillas: <ul style="list-style-type: none"> • laúd. • moderador 2 pedales: <ul style="list-style-type: none"> • de resonancia. • <i>una corda</i> |

⁴⁰ Imagen extraída de <http://www.mim.be/pianoforte-robert-brown-anton-walter>.



⁴¹ Imagen extraída de <http://earlypiano.co.uk/gallery/>.

Tabla II.7 (continuación). Evolución del piano y de los registros (pedales) para modificar el sonido.

| Instrumento y época | Extensión del teclado | Calado de la tecla | Peso de la tecla | Material de los martillos | Registros / pedales |
|--|--------------------------------|---------------------------|---------------------------|----------------------------|--|
|  <p>Piano vienés de principios del XIX.</p> | 5 octavas y media 6 octavas | Información no disponible | Información no disponible | Madera recubierta de cuero | 5 a 6 pedales: <ul style="list-style-type: none"> • resonancia, • <i>una corda</i>, • fagot, • jenízaro, • dos moderadores. |
|  <p>Piano inglés de principios del XIX⁴².</p> | 6 octavas | 7,5 milímetros | 34 gramos | Madera recubierta de cuero | 2 pedales: <ul style="list-style-type: none"> • resonancia, • <i>una corda</i> |

⁴² Imagen extraída de http://en.wikipedia.org/wiki/John_Broadwood.

Tabla II.7 (continuación). Evolución del piano y de los registros (pedales) para modificar el sonido.

| Instrumento y época | Extensión del teclado | Calado de la tecla | Peso de la tecla | Material de los martillos | Registros / pedales |
|---|------------------------|--------------------|------------------|--------------------------------------|---|
|  <p>Pianos de las décadas 1860 - 1870⁴³</p> | 7 octavas | 10 milímetros | 50 gramos | Madera recubierta de fieltro de lana | 2 pedales: <ul style="list-style-type: none"> • resonancia, • <i>una corda</i> |
|  <p>Piano actual⁴⁴</p> | 7 octavas y tres notas | 10 milímetros | 50 a 55 gramos | Madera recubierta de fieltro de lana | 3 pedales: <ul style="list-style-type: none"> • resonancia, • tonal • <i>una corda</i> |

⁴³ Imagen extraída de <http://www.pianosromantiques.com/erardthumb.html>.

⁴⁴ Imagen extraída de <http://www.steinway.com/pianos/steinway/grand>.

2.4. EVOLUCIÓN DE TERMINOLOGÍAS Y SÍMBOLOS PARA EL USO DEL PEDAL DE RESONANCIA

Desde la aparición del mecanismo que acciona los apagadores y su utilización en la interpretación, los autores han adoptado un sistema símbolos para indicar su uso y una terminología específica para referirse a él. Esta manera de indicar o referirse al pedal derecho ha variado entre unos compositores y otros, y ha evolucionado a lo largo de los años. Así, en las primeras composiciones, al no existir una simbología específica para indicar el uso del registro que accionaba los apagadores, los autores hacían una descripción de la acción; posteriormente se abrevió la indicación por el uso de la palabra *pedal*, hasta que, a finales del siglo XVIII, empiezan a aparecer los primeros símbolos para señalar con más facilidad su uso a lo largo de la composición. En lo que se refiere a la terminología para denominar el pedal que levantaba los apagadores también se puede advertir una cierta evolución.

Para estudiar los símbolos y las terminologías empleadas, desde la aparición del registro que levantaba los apagadores, hemos examinado obras teóricas, métodos y composiciones para piano de diversos autores de la historia de la música. Por un lado, las obras teóricas y métodos de piano nos aportan los términos que utilizan los autores para referirse al pedal derecho. En cambio, en la música escrita (composiciones) encontramos un sistema basado en símbolos para marcar los momentos en que se acciona el mecanismo de apagadores.

A continuación abordaremos la evolución de los términos y símbolos desde los primeros datos hasta la actualidad.

2.4.1. Términos

Teniendo en cuenta que en cada país la terminología empleada para referirse a los registros del piano cambian en función de la lengua, intentaremos tomar aquéllas que fueron empleadas de forma general en distintos países o que fueron ampliamente conocidas en una ciudad. De esta forma evitamos hacer traducciones del término en función del país sino que recogemos las empleadas de forma habitual, tanto en los textos pedagógicos como en las composiciones.

A lo largo de nuestro trabajo, nos estamos refiriendo al registro que levanta los apagadores como *pedal de resonancia*, sin embargo, este mecanismo no ha llevado esta terminología a lo largo de la historia, sino que es un término más actual.

Con la aparición del registro manual que accionaba los apagadores (mediados del siglo XVIII), no se conocía un término específico para este mecanismo que se accionaba con las manos, sino que solía describirse como un registro o palanca de apagadores. Lo mismo ocurre cuando comienza a accionarse con las rodillas. No conocemos por tanto un término específico, pero los compositores trataban de usar una descripción que significara el empleo de este registro que levanta los apagadores.

El primer término concreto, localizado en música impresa, para denominar este mecanismo, ya accionado con un pedal, lo encontramos en dos obras del compositor francés Adrien Boieldieu, concretamente en su primer concierto op.13 y su sonata op.2 n°1, escritas hacia 1795, donde nos encontramos con la indicación *avec la grande pedalle* (con el gran pedal). Por tanto, éste es el primer término que conocemos para denominarlo en Francia: *grande pedalle* o *grande pédale*.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, en Londres era habitual que los compositores se sirvieran del término genérico *pedal* para referirse al que "levanta los apagadores", explicación habitual en las obras de Clementi.

En Viena, en cambio, todavía no se conocía ningún término para denominar a este registro (que accionaban con rodillas hasta finales del XVIII). En los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX los compositores comienzan a servirse del término *senza sordini* para indicar que el pasaje debe tocarse "sin apagadores". Esta indicación se convirtió en habitual en Viena, pero llegó a producir confusiones y contradicciones. El caso más destacado es el de Beethoven, que para señalar el uso del pedal en algunas de sus sonatas usó el término *sordino*, en lugar de *sordini* (apagadores). Por ello no debe confundirse la indicación de Beethoven *con sordino* con el uso del pedal moderador (o *sordino*), sino con levantar el pedal (o tocar con los apagadores); en cambio *senza sordino* significará tocar sin los apagadores (o con el pedal de resonancia pisado)⁴⁵.

⁴⁵ Hay que tener en cuenta que John Broadwood había patentado en 1783 un pedal *pianissimo* que se indicaba con el término *sordino*, lo que nos podría hacer pensar que Beethoven se refiere a este pedal, sin embargo Schedlock, en su artículo publicado en el Musical Times en 1895, expone diversas razones por las cuales Beethoven se referiría al pedal de apagadores. También Carl Czerny, alumno de Beethoven, y

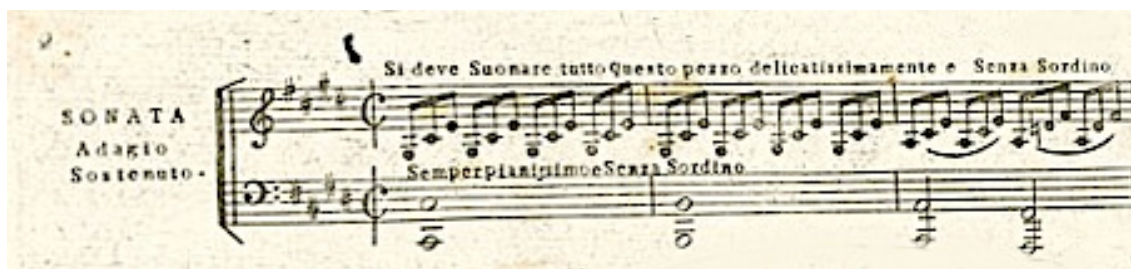


Figura II.9. Indicación *senza sordino* en el inicio de la sonata op.27 n°2 de Beethoven.
Fuente: primera edición de la obra (Viena: Gio. Cappi e Comp., [1802]).

En Francia, a comienzos del siglo XIX continúa usándose el término *grande pedalle* para hacer referencia al pedal de apagadores, como ocurre en el texto de Adam de 1804. En los países germanófonos aparece su traducción al alemán como *grosse Zug*, tal y como puede verse en el texto de Cramer de 1812. Sin embargo, todavía no estaba generalizado este término ya que en obras publicadas a lo largo de esos años y posteriores seguimos encontrándonos como única referencia "el pedal que levanta los apagadores", descripción que seguía siendo la más adoptada (Rowland, 1993).

Precisamente en la obra de Adam se menciona que este pedal suele utilizarse, de forma equivocada, para tocar fuerte, por lo que observamos que desde esos años empieza a asociarse este pedal con el matiz *forte*. Esto desemboca en una nueva denominación, que convive junto con la de *gran pedal*, y que se conocería internacionalmente como *pédale forte*. En el texto de Kalkbrenner de 1831 ya aparece este término y en la obra de Czerny de 1839 lo encontramos en alemán *Fortepedal*, junto con el de *Dämpfungspedal* (pedal de apagadores).

Lo que resulta especialmente curioso es que, desde ese año 1839, es habitual encontrarnos en diferentes textos pedagógicos la mención de que este pedal "se le conoce erróneamente con el nombre de pedal fuerte". Sin embargo, este término seguiría utilizándose durante muchos años más en distintos países, lo que confirma que fue un término difícil de erradicar, tal y como ya estaba afirmando Lindo en 1922.

En los países de habla inglesa los términos a los que se suele hacer referencia para denominar al pedal derecho son *damper pedal*, *sustaining pedal* y *loud pedal*; en los

Louis Köhler consideran evidente que Beethoven se refiere al pedal de resonancia y no al del pedal *sordino*.

países germanófonos *Fortepedal*, *Dämpferpedal* o *Haltepedal*; en Francia, en cambio, es más común denominarlo *pédale forte*.

2.4.2. Símbolos

También los símbolos empleados para señalar el uso del pedal en la música impresa ha ido evolucionando a lo largo de los años.

En las obras escritas a finales del siglo XVIII y principios del XIX los compositores, debido a la inexistencia de símbolos específicos para señalar los momentos en los que se debe accionar y levantar el pedal, optaron por describir la acción en la partitura o por adoptar su propia simbología. Es común entonces que encontremos diferentes signos para una misma acción y los autores, para evitar confusiones añaden la leyenda de los símbolos.

Tal y como expone Rowland (1993), la primera indicación que encontramos referida al uso del registro de apagadores en una partitura es en el manuscrito *Kafka* de 1790-92, donde Beethoven emplea el término *mit dem Knie* (con las rodillas).



Figura II.10. Primera indicación para el empleo del mecanismo que levantaba en una partitura: Manuscrito *Kafka* de Beethoven.

Fuente: Rowland (1993).

Pocos años más tarde, hacia 1795, encontramos en las obras del compositor francés Adrien Boieldieu, concretamente su primer concierto op.13 y su sonata op.2 n°1, la indicación *avec la grande pedalle* (con el gran pedal), para señalar el momento donde debe utilizarse este registro con el pie.

En 1793 aparece en una partitura los primeros símbolos para hacer referencia al uso del pedal de apagadores. En esta obra, titulada *Melange*, Steibelt emplea los siguientes:



| | |
|---|--------------------------|
|  | Indica accionar el pedal |
|  | Indica levantar el pedal |

Figura II.11. Primeros símbolos empleados para señalar el uso del pedal en una partitura.

Cuatro años más tarde, en 1797, Steibelt modifica sus propios símbolos adoptando en este caso \oplus para accionarlo y $*$ para cesar su efecto. Según afirma el mismo Steibelt estos signos fueron tomados posteriormente por los ingleses Clementi, Dussek y Cramer, sin embargo no hemos localizado obra alguna de estos compositores que incluyan sus símbolos.

En el *Military Concerto* op.40, escrito por Dussek y publicado en 1798 y en otras posteriores los símbolos usados para el pedal son "Ped:" para indicar el pise y \oplus para levantarlo, tal y como él mismo explica en la obra.

Ese mismo año 1798 se publica los Valses op.38 de Clementi, en los cuales el autor opta por adoptar la abreviatura "ped." y el signo $*$, es decir la abreviatura adoptada por Dussek para el pise de pedal y la estrella que propuso Steibelt para levantarlo. Varios años más tarde, en 1811, en la quinta edición de *Introduction to the art of playing on the pianoforte*, Clementi adopta el signo \otimes para levantar el pedal, aunque esto fue un caso aislado.

Mientras, en Viena, los compositores aún no emplean ningún símbolo para señalar el uso del pedal, sino que se sirven del término *senza sordini* para indicar que el pasaje debe tocarse "sin apagadores".

En 1804 Adams aconseja un nuevo sistema, basado en poner p en el pasaje en que se han de emplear los pedales y según el pedal acompañarlo de una línea que lo atraviesa; así para el pedal de los apagadores se utilizaría \underline{p} y cuando se deba quitar se acompañaría de un cero (\underline{p}_0).

Ya adentrados en el siglo XIX se generaliza la abreviatura "Ped.", usándose en las obras impresas la forma Ped. , y el signo $*$ para levantar el pedal.



Figura II.12. Partitura para piano con los signos habituales para el uso del pedal de resonancia.

Fuente: Chopin, F. (1915). *Nocturne op.9 n°1*, p.5. New York: Schirmer.

En la segunda mitad del siglo XIX determinados pedagogos critican la imprecisión de estos signos. Ello se debe, sobre todo, a que la abreviatura *Ped.* ocupa un espacio demasiado grande y, por tanto, no nos indica el momento exacto en el que debemos accionar el pedal: justo al comienzo de la abreviatura o durante la misma. Si analizamos minuciosamente la colocación de dichos símbolos veremos que varía no sólo en pasajes similares, sino incluso en pasajes idénticos. En otros casos observamos que las indicaciones se ven alteradas por la escritura, de tal forma que, para facilitar la lectura de las notas u otras indicaciones el editor mueve ligeramente la posición de los símbolos. Y siguiendo con estas imprecisiones es importante destacar que estos símbolos sólo nos aportan información referida a que debemos usar el pedal, pero no nos advierten de las graduaciones del pie sobre la palanca.

Sin embargo, no debemos culpar siempre a los editores de estas imprecisiones. Como puede comprobarse en los manuscritos de las obras, cada compositor usa sus propias notaciones, las cuales son “con frecuencia incompletas, farragosas o inconsistentes” (Banowetz, 1999). A este respecto Schmitt (1893) añade que es debido a tres motivos: primero, que algunos compositores, dando por sentado que los intérpretes poseen la capacidad necesaria para usar adecuadamente el pedal, no dan instrucciones claras sobre su uso; segundo, porque los compositores no suelen colocar los signos con el debido cuidado; y tercero, porque los signos que suelen emplear no son lo suficientemente precisos.

En otros casos nos encontramos con otros compositores, como Robert Schumann, que escriben la indicación *pedal* al comienzo de la obra para indicar que éste debe usarse a discreción.

Más extremo es el caso del compositores como Claude Debussy, cuya música requiere un uso abundante del pedal y que el autor raramente señala, salvo con las "ligaduras que se extienden hacia ninguna parte" (Shamagian, 2007). La razón de esta despreocupación por parte de los compositores en señalar de forma precisa el uso del pedal se debe, según Schmitt (1893), a que los compositores escriben antes todos los símbolos referidos al estilo y la expresión dejando, en último lugar, los signos referidos al pedal. Por tanto, cuando llega esta labor se convierte en una actividad onerosa para él y, algunas veces, ni siquiera llega a este paso. Añade además que, posiblemente, el compositor no revisa sus indicaciones de pedal con el instrumento, por lo que éstas no son comprobadas.

Estas imprecisiones en los signos de pedal de las composiciones ha sido tratado continuamente por numerosos pedagogos a partir del último cuarto del siglo XIX. Disconformes con estos símbolos, pedagogos especializados en el uso del pedal y algunos compositores actuales utilizan símbolos basados en líneas que indican el momento exacto donde debe cambiarse el pedal y las graduaciones del pie sobre la palanca.

Este sistema no fue generalizado, sino que fue adoptado por autores concretos en obras determinadas, generalmente los textos teóricos y en estudios de pedal. Según Rowland (1993) esto se debe a dos posibles razones: la primera, que una indicación más precisa del pedal, por ejemplo mediante líneas, ocupa un considerable espacio sobre el papel y aumentaría el coste de la impresión; la segunda, aparentemente dada por Debussy, es la imposibilidad de señalar la notación en cada una de las circunstancias, como son la acústica de la sala o la presencia de un micrófono.

Por tanto, la mayor parte de obras continúan usando indicaciones poco precisas y colocándolas de forma errónea o incluso prescindiendo de cualquier símbolo. Solo aquellos pedagogos y compositores que se dedicaban a la edición de partituras emplearon un sistema especial para señalar el uso del pedal prestando una especial importancia a este aspecto, como fue el caso del compositor y editor Charles Kunkel.

De entre los autores que utilizaron unos símbolos especiales para señalar el uso del pedal debemos destacar a los siguientes:

- Autores como Kunkel (1893), Schmitt (1893) y Gaynor (1906) usaron, en sus respectivos tratados, una notación especial para indicar el momento exacto en que se debe accionar y soltar el pedal. Consiste en una pauta o monograma colocado debajo de cada sistema que, mediante figuras de notas y silencios, indica el momento exacto de los pises de pedal y su prolongación (los cuales coinciden con los valores de las notas), similar a la escritura de los instrumentos de percusión con sonido indefinido. Esta notación aparece empleada por primera vez en la tercera edición de *Der Clavierunterricht* de Louis Köhler (1868).



Figura II.13. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Gaynor (1906).

- En España el pianista y pedagogo Frank Marshall (1919) utilizó un sistema similar al mencionado anteriormente pero suprimiendo el monograma y sustituyendo los símbolos de notas por la letra “p” y una línea para indicar la prolongación del pedal.



Figura II.14. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Marshall (1919).

- Unos años antes Enrique Granados se apoyó en *valores imaginarios* (subdivisiones), en los que colocaba las indicaciones para precisar el momento exacto de la acción del pedal, a los que suele seguir una línea horizontal para

indicar que éste debe permanecer accionado durante toda la trayectoria de la línea. Estos símbolos, que aparecen sólo en las *Escenas románticas* y *Allegro de concierto*, -compuestas entre 1903 y 1905- se colocan muy próximos a la nota sobre la que debe recaer la acción del pedal, tanto sea en el pentagrama inferior, superior o entre ambos.



Figura II.15. Fragmento de *Escenas románticas*.
Fuente: Granados et al. (2001).

- Uli Molsen (1990) adopta la siguiente simbología, basada en líneas, para usos básicos del pedal de resonancia:

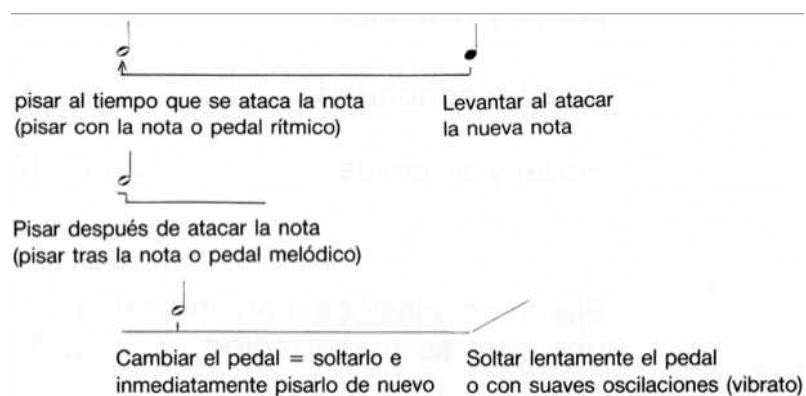


Figura II.16. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Molsen (1990).

- Schaum (1951) y Banowetz (1999) utilizaron también símbolos basados en líneas, coincidiendo ambos en los referidos a los cambios de pedal y a su uso eventual. Esta notación suele ser la más utilizada por los profesores en las clases

de piano y es la más empleada por compositores actuales cuando quieren dar una indicación más precisa del uso del pedal:

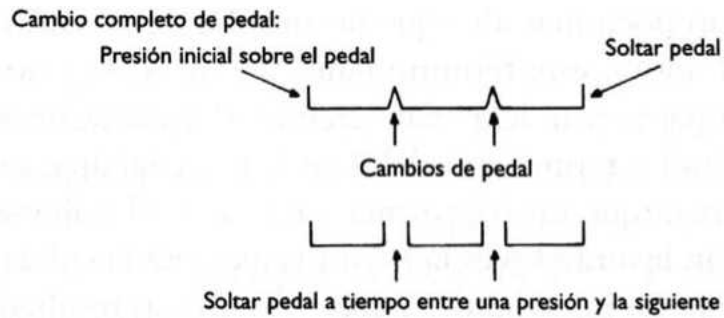


Figura II.17. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Banowetz (1999).

- Banowetz, por su parte, señala mediante indicaciones otros usos de pedal usando signos que también adoptará Nieto (2001). Entre ellos destaca el *pedal vibrato*, cuyo símbolo, similar a la notación de la extensión de un trino, fue introducido por Schmitt (1893) y Bukhovtsev (1897).

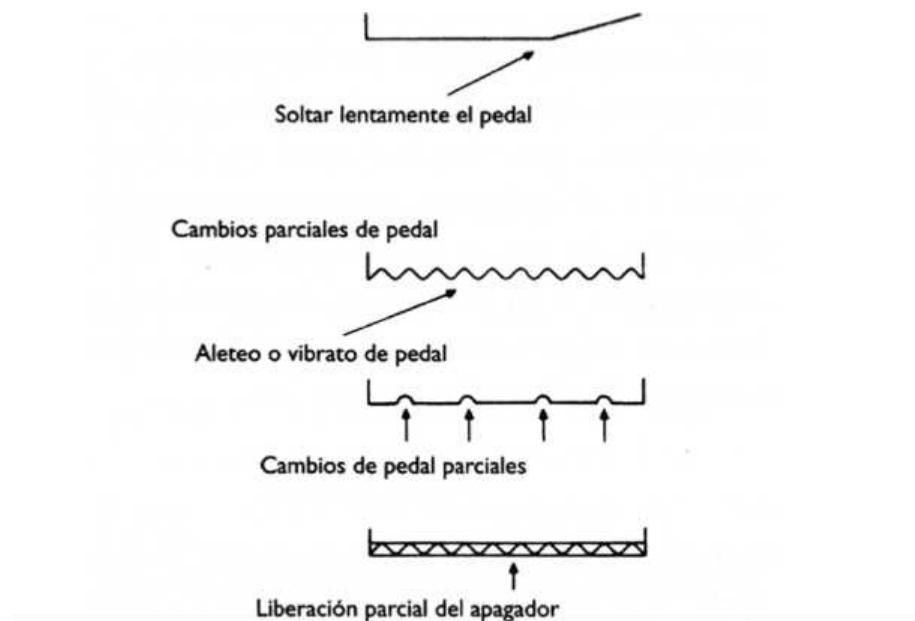


Figura II.18. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Banowetz (1999).

- Bukhovtsev (1897) también empleó su propia notación para diferenciar el pedal a tiempo (*primary pedal*) y el pedal a contratiempo (*secondary pedal*), así como los diferentes usos del medio pedal.



| | |
|---|---|
| \pm | <i>secondary pedal</i> (pedal a contratiempo) |
| [] | <i>primary pedal</i> (pedal a tiempo) |
| | pedal muy corto (símbolo en cada nota o acorde) |
|  | medio pedal mantenido |
|  | medio pedal después de un pedal completo |
| \mp | medio pedal a contratiempo |

Figura II.19. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Bukhovtsev (2009).

Algunos de estos símbolos fueron empleados por Leimer (1951), como las marcas del pedal a tiempo y el signo + para el pedal a contratiempo.

- Schnabel (1950) empleó una notación específica para el uso del 1/4, 1/2 y 3/4 de pedal, así como para los cambios parciales y la velocidad de renovación. Estos símbolos serán adoptados por Nieto (2001) introduciendo cambios casi imperceptibles.


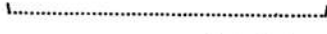
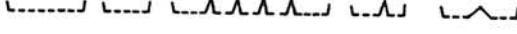
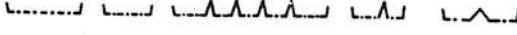
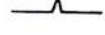

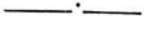

| | |
|------------------------------|---|
| Conventional, "full pedal" : |  |
| "1/4 pedal" : |  |
| "1/2 pedal" : |  |
| "3/4 pedal" : |  |
| complete pedal change : | fast:  ; slower:  |
| partial change : |  |
| "vibrating pedal" : |  |

Figura II.20. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Schnabel (1950).

- La notación que mejor refleja las graduaciones de pedal es la empleada por Faricy (2004). Esta autora emplea una novedosa simbología que como indica "no es una notación comúnmente usada pero indica el momento y la graduación de aplicación del pedal". Esta notación se coloca en un nuevo pentagrama que se coloca bajo el mismo sistema.

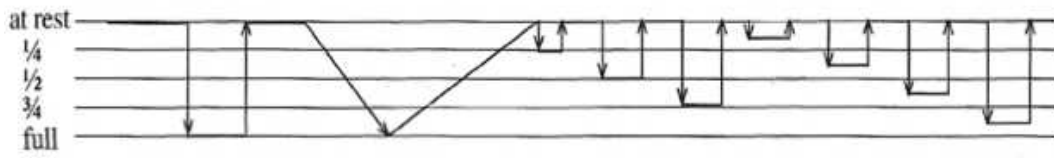


Figura II.21. Simbología para el uso del pedal.
Fuente: Faricy (2004).

CAPÍTULO 3. EVOLUCIÓN INTERPRETATIVA EN EL USO DEL PEDAL

Uno de los aspectos que debemos tener en cuenta para interpretar una obra con un determinado y justificado uso de pedal es conocer, además de las características de la composición, el autor, su estilo y, si fuera posible, el piano sobre el que compuso sus obras.

Ya hemos visto que el mecanismo que accionaba los apagadores no se incorporó de forma generalizada en el piano. Mientras algunos constructores continuaban con el registro manual, otros buscaban la manera de que pudiera ser accionado con las rodillas, hasta que finalmente se incorporaron los pedales. Pero ni siquiera los pedales fueron aceptados por igual en todos los países ya que en Viena no lo vemos hasta comienzos del siglo XIX.

Estas diferencias mecánicas del instrumento forma claras corrientes interpretativas que corresponden con estilos propios basados en un uso determinado del pedal. Así pues, las obras compuestas durante la segunda mitad del XIX dependen mucho más del pedal que muchas de las escritas en la primera mitad de la centuria.

Pero no sólo es conveniente señalar el progresivo uso del pedal que exigen los compositores, sino que en las últimas décadas del siglo XIX se produce un cambio importante en el empleo de este mecanismo, que desemboca en la pedalización definitiva que empleamos actualmente, basada en el ligado mediante unos pises a contratiempo.

Todo ello es realmente importante ser conocido por el intérprete, porque la mejor forma de llegar a acercarse a la pedalización más correcta de una obra es analizando las sus características estilísticas, el compositor y el estilo interpretativo de la época o corriente.

A continuación expondremos nuestro análisis de las diferentes corrientes interpretativas y algunos de los autores más representativos. Para ello nos basaremos en las indicaciones de pedal que emplean los compositores en sus obras, así como cualquier información incluida en alguna fuente que nos aporte algún dato esclarecedor o confirmatorio sobre el uso que determinado autor hacía sobre el pedal.

Partiremos desde los últimos años del siglo XVIII, que es cuando va tomando aceptación el uso del pedal entre pianistas y compositores, ya que antes de esa fecha el uso de este mecanismo era prácticamente anecdótico.

3.1. FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX: LOS DISTINTOS ESTILOS INTERPRETATIVOS.

Adentrados en la última década del siglo XVIII empieza a aparecer, tanto en composiciones como en obras teóricas, un interés por el mecanismo de apagadores, cuya importancia variaba entre unos países y otros.

En 1831, Kalkbrenner afirmaba que las características de los instrumentos fabricados en Viena e Inglaterra habían producido dos escuelas muy distintas. Por un lado, los pianos vieneses (desarrollados por Stein, Walter y Schanz) permitían que los pianistas de esa ciudad fueran distinguidos por una interpretación precisa, clara y rápida, ya que el instrumento era “extremadamente fácil de tocar”. Kullak (1893) señala a Mozart como el precursor de esta escuela, ya que el resto de compositores siguieron su estilo interpretativo. En el otro extremo los pianos ingleses poseían un teclado más pesado y de mayor calado, por lo que el toque distaba mucho de la ligereza que permitían los pianos vieneses, y el estilo era más reposado y cantado. Clementi fue el creador de esta escuela, que también se le suele conocer como la Escuela de Clementi⁴⁶. Tuvo como primeros continuadores a Cramer y Dussek y fue la tradición interpretativa que sentaría las bases de la posterior interpretación romántica.

En lo que respecta al uso del pedal, la escuela vienesa se caracterizaba por un uso escaso del mecanismo que levantaba los apagadores, mientras que la escuela inglesa, en concreto a partir de Cramer y Dussek, lo empleaba con mayor frecuencia, hasta el punto de llegar a ser indispensable para evitar la *sequedad* del instrumento.

En Francia una serie de pianistas empiezan a mostrar un claro interés por el uso de los pedales, siendo los primeros en escribir con mayor detalle sobre el uso y mecanismo de los pedales del piano. Su repercusión fue tal que podemos considerar que lo que se

⁴⁶ Kullak (1893).

denominó como *moda parisina del pedal*⁴⁷ fue extendida al resto de Europa gracias a la labor de Milchmeyer, Steibelt y Adam.

A continuación detallaremos, la aplicación del pedal los pianistas y compositores de los distintos estilos interpretativos, a partir de sus obras y textos pedagógicos:

3.1.1. La escuela vienesa.

En lo que se refiere al uso del pedal, esta ciudad se encontraba bastante atrasada si lo comparamos con lo que se estaba desarrollando en París y Londres. Una de las primeras referencias escritas que tenemos sobre el uso del registro que accionaba los apagadores en Viena surge en 1798, en las sonatas op. 6 de Wölfl, indicándose como una acción de las rodillas. Estamos pues en una ciudad cuyo empleo del mecanismo de apagadores era, hasta bien adentrado el siglo XIX, escaso y sus indicaciones eran muy imprecisas.

Sin embargo, conviene detenernos en las figuras que Mozart y Haydn para comprender la situación del uso del mecanismo de apagadores en Viena durante la segunda mitad del siglo XVIII. Ambos autores no escribieron textos teóricos, que nos ayuden a comprender la ejecución de este mecanismo en su estilo interpretativo y sus composiciones apenas tienen referencias al registro de apagadores. Por ello debemos recurrir a los instrumentos que emplearon para sus composiciones u otros que hubieran probado. Esto nos puede dar algunas razones para pensar que determinados pasajes pudieran haber sido ejecutados accionando el mecanismo de apagadores.

a) Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Mozart no dejó en sus obras anotación alguna sobre el uso de palancas o pedales. Sin embargo, hay constancia de que probó en 1777 un piano Stein en su visita a Munich y en una carta a su padre comenta su impresión sobre este mecanismo, que se accionaba con la rodilla:

(...) la *machine* que se mueve con la rodilla está hecha mejor que en todos los demás [instrumentos]: basta tocarla para que entre en acción, y apenas separo un poco la rodilla ya no se percibe la menor vibración⁴⁸.

⁴⁷ Rowland (1993).

⁴⁸ Citado por Chiantore (2001, p. 101)

Estas palabras de Mozart se refieren a su experiencia tras interpretar en este piano su Sonata en re mayor K284, lo que confirma que, a pesar de no dejar indicaciones escritas en la obra, él mismo hizo uso de este mecanismo al interpretarla; sin embargo, desconocemos en qué momentos de la sonata lo empleó⁴⁹.

Gran parte de las obras tempranas de Mozart fueron escritas para clave, en lugar de para pianoforte. Sin embargo, su visita a Munich pudo incidir bastante en las obras compuestas inmediatamente después. Así Rowland (1993), expone varios ejemplos de pasajes de obras donde el uso del mecanismo de apagadores podía haber sido utilizado y otros en los que, sin la ayuda de algún mecanismo que prolongue el sonido, resulta imposible ejecutarlo.

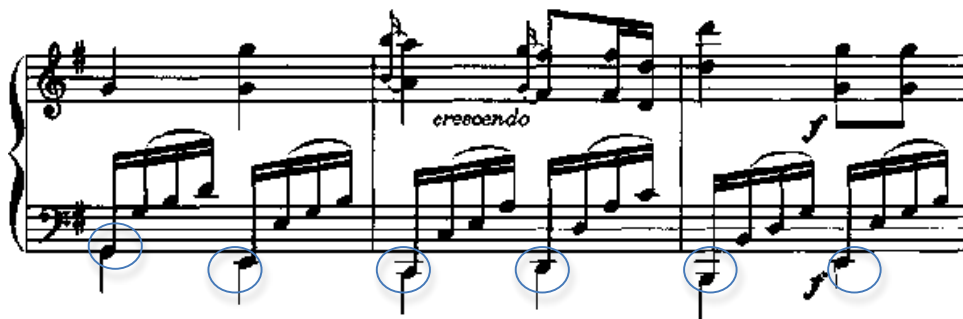


Figura III.1. Fragmento de la Sonata en re mayor (2º movimiento) de Mozart, donde es imprescindible usar el pedal para mantener los valores de la mano izquierda.
Fuente: Rowland (1993).

Por otro lado, debemos destacar que Mozart tuvo en su posesión un piano con pedal desde 1785 hasta su muerte y se conservan documentos sobre los conciertos que dio en este instrumento. Sin embargo, no se puede confirmar que las obras compuestas entre esas fechas fueran probadas en este piano con pedal, ya que se desconoce el uso que Mozart le dio a este instrumento.

b) Joseph Haydn (1732-1809)

El caso de Joseph Haydn es parecido al de Mozart, pero, como su carrera pudo extenderse hasta principios del siglo XIX, encontramos algunas indicaciones de pedal.

⁴⁹ Rowland (1993) expone en su obra un pasaje de esa Sonata donde el uso del mecanismo de apagadores podía haber sido utilizado.

No se sabe cuándo Haydn pudo interpretar por primera vez en un *fortepiano* con mecanismo de palancas o pedales. Según Rowland, las texturas de determinadas piezas compuestas hacia la década de 1780 hace pensar que pudo disponer de uno en esos años, ya que la extensión de los acordes necesita emplear este mecanismo de apagadores.

Las dos únicas marcas de pedal que aparecen en las obras de Haydn se concentran en una obra, la Sonata en do mayor Hob. XVI/50, compuesta entre 1794 y 1795. En ella usa la indicación *open pedal*, seguido de una línea serpenteante que indica la duración de su uso. Esta pedal está referido al que levanta los apagadores y era la indicación propia en lengua inglesa para señalar su uso en esta época para algunos autores. Lo que nos resulta sorprendente es que Haydn no empleara más indicaciones de pedal en los años sucesivos.

3.1.2. La escuela inglesa.

La escuela pianística formada en Londres comenzó ligeramente más tarde que la de Viena, pero su proyección fue mucho mayor y alcanzó pronto mayores adeptos por Europa.

Kalkbrenner (1831) habla de la escuela formada por Dussek, Field y Cramer, y que fue fundada por Clementi. Sin embargo, Czerny (1839) divide la escuela en dos estilos: el de Clementi y el de Cramer y Dussek, olvidando hacer referencia a Field.

a) Muzio Clementi (1752-1832)

Según Czerny (1839) Clementi no empezaría a hacer un uso frecuente del pedal hasta sus últimas obras⁵⁰, sin embargo esto no significa que antes no lo haya utilizado. De hecho podemos remontarnos hasta su sonata op.37 n°1, publicada en 1798, para encontramos la indicación *open pedal* mediante la cual indica el uso del pedal de resonancia. Posteriormente, empieza a usar la abreviatura *Ped.* y el símbolo *. Pero lo que más ha llamado la atención es la colocación de dichos signos, que hace pensar que Clementi quería un uso del pedal de forma sincopada en las obras escritas en sus últimos diez años. Rosenblum (1988) y Rowland (1993) presentan varios ejemplos de sus opus 48 y 50 y del *Gradus ad Parnassum*, cuya escritura similar de la mano

⁵⁰ Citado por Rowland (1993).

izquierda evidencia que no se trata de un error de colocación de signos, a pesar de no haberse encontrado anteriormente indicios de este tipo de pedalización.

Clementi no dejó explicación teórica alguna sobre el uso del pedal. En sus obras pedagógicas, como veremos más adelante, no encontramos elementos que nos aporten información sobre su uso, salvo una explicación del significado de los símbolos empleados.

También, en varios de los estudios del *Gradus ad Parnassum* el autor incluye símbolos de pedal, lo que demuestra que Clementi tenía un cierto interés -siempre partiendo de un uso muy limitado- en el empleo de este mecanismo, sobre todo en sus últimas composiciones, como afirmó Czerny.

Las características y posibilidades de los nuevos pianos ingleses incrementaban el interés por el uso del pedal, creando una escuela interpretativa. Dentro de la denominada Escuela Inglesa varios compositores como Steibelt, Dussek y Cramer ilustraron los avances de esta corriente respecto al uso del pedal (Rowland, 1993).

c) *Daniel Steibelt (1765-1823).*

Nacido en Berlín, fijó su residencia en Francia a partir de 1790 y entre 1793 y 1808 alternó su residencia entre París y Londres⁵¹. Durante estos años publicaría una serie de obras en las que emplearía unos símbolos de pedal que serían utilizados por posteriores compositores en Inglaterra. Esto demuestra que la actividad de Steibelt en la capital londinense tuvo una gran repercusión desde el punto de vista interpretativo.

Sin embargo, a pesar de la labor que realizó en Londres, la figura de Steibelt debe ser relacionada con la corriente interpretativa francesa, ya que su larga estancia en ese país y su gran interés por el pedal fue decisivo para que este mecanismo adquiriera algo de importancia respecto a lo olvidado que estaba anteriormente⁵². Su estancia en Londres posibilitaría entonces la expansión de la *moda parisina* por el uso del pedal.

⁵¹ Dawes, F., Hagberg, K., Lindeman, S. (2001). Steibelt, Daniel. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 24, pp. 326-328. Nueva York: Oxford University Press.

⁵² Milchmeyer (1797), citado por Rowland (1993).

Nosotros, en el apartado correspondiente a Francia, examinaremos su estilo respecto al uso del pedal.

d) Jan Ladislav Dussek (1760-1812).

Dussek tenía una especial predilección por el uso del pedal y lo empleaba con muchísima frecuencia en sus interpretaciones en público (Kalkbrenner, 1831). Su primera obra con indicaciones de pedal fue publicada en 1798 bajo el título de *Military Concerto* op.40. Su uso, según apunta Rowland es para reforzar el sonido, *crescendi*, acentos, arpeggios y para pasajes de extensiones en la mano izquierda. Anterior a esa fecha se publicaron dos obras pedagógicas que aportan información valiosa sobre sus teorías interpretativas. Sin embargo observamos que aún el pedal no ocupaba un aspecto ni siquiera básico en la interpretación pianística. Por tanto, es a partir de 1798, fecha de publicación de su *Military Concerto* op.40, cuando Dussek comienza a experimentar en el uso del pedal, cuyos efectos considera necesario para la interpretación, plasmando los signos relativos a su utilización en sus obras posteriores.

e) Johann Baptist Cramer (1771-1858)

El pianista inglés Johann Baptist Cramer fue alumno de Clementi en 1783, aunque para nosotros esto es meramente anecdótico pues en esa fecha Clementi no hacía uso del pedal.

En las obras de Cramer, compuestas en la última década del siglo XVIII, no hay referencia indicaciones de pedal, pero sí en las de principios del XIX, influenciado, con toda seguridad, por el estilo de Steibelt.

El uso del pedal que apunta Cramer es, al igual que Clementi, bastante limitado y suele ser empleado en casos concretos para resaltar las dinámicas *forte*. En 1812, fecha de publicación de su método de piano titulado *Anweisung das Pianoforte zu spielen* nos muestra un mayor interés por el uso del pedal proponiendo una serie de reglas para su uso.

Por otra parte al desarrollarse su carrera durante toda la primera mitad del XIX es normal que, en sus obras compuestas en este periodo, nos encontremos con marcas de pedal en ellas, ya que el uso de este mecanismo era cada vez mayor, como veremos más adelante.

f) John Field (1782-1837).

Field, pianista y compositor irlandés, era el más joven de los que formaron la Escuela Inglesa de Clementi.

En algunas de sus obras escritas a partir de 1810 el uso del pedal es fundamental, mucho más que el resto de compositores ingleses. Entre estas obras destacan los Nocturnos, en los cuales el pedal está indicado para mantener notas de los bajos que se ejecutan con la mano izquierda (a la vez que esta mano realiza un acompañamiento y la derecha una línea melódica) creándose el efecto de una interpretación con tres manos, que luego explotaría otros compositores. También utiliza Field el pedal para obtener determinadas *atmósferas sonoras* mediante un sonido más difuminado.

Las indicaciones de pedal que hace el autor corresponden a la manera de la época, es decir, con el pedal a tiempo.

3.1.3. La escuela francesa.

Al igual que ocurriría con la fabricación de pianos, en la que los constructores franceses tomaban los modelos ingleses, la interpretación en Francia siguió el mismo camino. En este caso la tradición interpretativa que había desarrollado Clementi y que había supuesto una nueva concepción tiene un especial auge en Francia.

Sin embargo, en lo que se refiere al uso del pedal podemos comprobar que es en este país donde surge el verdadero interés por este mecanismo, trasladándose posteriormente a Inglaterra y a otros puntos de Europa rápidamente.

De hecho es entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando tres pianistas que desarrollaban su actividad en París escriben por primera vez y con mucho mayor detalle sobre el uso de este mecanismo, dando una serie de reglas y consejos para su empleo. A pesar de que varias de estas obras se publicaron fuera de Francia es evidente que el surgimiento de este interés parte de la actividad que desarrollaban en ese país.

A partir de aquí los compositores franceses comienzan a sentar las bases de la importancia del pedal en la interpretación, iniciando la denominada *moda parisina del pedal* (Rowland, 1993).

Las aportaciones de estos tres autores no siguen la misma línea, siendo en algunos casos un medio para imitar instrumentos y en otros como medio para conseguir efectos sonoros específicamente pianísticos. Esto demuestra el reciente uso del pedal, que poco a poco va afianzando sus posibilidades sonoras.

a) Johann Peter Milchmeyer (1750-1813)

Milchmeyer fue un pianista y constructor de pianos y no nos consta que haya compuesto obra alguna para teclado. Sin embargo su obra teórica *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* y su labor como constructor nos confirma el interés que mostraba hacia el mecanismo del pedal.

A pesar de que permaneció gran parte de su vida en Alemania, su estancia en Francia fue decisiva para su posterior actividad. En Francia se instaló primero en Lyon para después dirigirse a París. Seguidamente vuelve a Alemania, instalándose en Maguncia, donde inventa un piano con tres teclados y 11 registros, que permitía obtener hasta 250 variaciones de timbre, lo que demuestra su interés por las variedades sonoras del instrumento. Este invento le valió el título de la fabricante de piano de la corte bávara. En 1797 se traslada a Dresde y es allí cuando publica en lengua germana su obra *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* y es allí donde encontramos aspectos importantes sobre el uso del pedal.

Para Milchmeyer los efectos que se pueden conseguir con el pedal se basan en la imitación de distintos instrumentos o voces y considera muy útil para mejorar la ejecución de *crescendo* y *diminuendo* y para crear escenas extramusicales de acciones determinadas.

b) Louis Adam (1758-1848).

Adam fue considerado no sólo como un pianista célebre, sino también como uno de los mejores creadores y pedagogos. Fue especialmente conocido por su labor como profesor de piano de l'École nationale de musique⁵³ y por su obra *Méthode de Piano du Conservatoire*. En dicho método se muestran diversas reglas interpretativas que deben cumplirse para un correcto uso del pedal, advirtiendo que, a diferencia de los que muchos creen, el *gran pedal* no es útil para tocar fuerte, ya que su uso puede provocar

⁵³ Marmontel, A. (1878).

un efecto desagradable debido a la vibración de todas las cuerdas. Lo extraordinario de este texto es la precisión y el detallismo que emplea Adam en el capítulo dedicado al pedal, acercándonos de una forma lo más realista posible al uso de este mecanismo en aquellos años.

Según Adam, el pedal debe emplearse en los acordes consonantes de un canto lento que no cambian de armonía, así como en los cantos puros y armónicos, cuyos sonidos puedan mantenerse durante mucho tiempo, los aires tiernos y melancólicos y la música religiosa. Propone que, en general, se use para sostener un bajo durante muchos compases y en movimientos lentos para expresar el *forte* y lo considera más agradable en dinámica *piano*. En movimientos rápidos no lo recomienda pues no podría distinguirse ni el canto ni las notas de una escala.

Algunas de sus obras escritas ya en el siglo XIX muestran el evidente interés de Adam hacia el mecanismo de apagadores. De hecho hay quien afirma que el efecto de pedal que propone en su Sonata op.8 n°2 sirvió de inspiración a Beethoven en su tercer movimiento de la sonata *Waldstein*⁵⁴.

c) *Daniel Steibelt (1765-1823)*.

La figura de este pianista, pedagogo y compositor fue decisiva en el impulso que tuvo el pedal en la interpretación desde la última década del siglo XVIII. Sus obras incluyen con mucha frecuencia indicaciones de pedal, lo que obliga al intérprete a hacer uso de este mecanismo. De hecho, según Rowland (1993), *6me Pot Pourri* y *Mélange* op.10, publicadas en 1793, son, casi con seguridad, las dos primeras obras publicadas con marcas de pedal.

Escribió un *Méthode de piano*, publicado en 1809, pero en esta obra no ofrece instrucciones tan precisas como las de Adam. Afirma que el registro que acciona los apagadores debe usarse con conocimiento y cuidado, y nunca en escalas o pasajes rápidos. Su uso es más apropiado en movimientos melódicos no muy lentos y en pasajes donde hay que mantener una nota del bajo durante un cierto tiempo.

⁵⁴ Van Epenhuysen, M. R. (2004). Beethoven and his 'French Piano': Proof of Purchase. En Florence Gétreau *Écoles et traditions régionales (2e partie)*. Paris: CNRS Editions.

A esto debemos añadir que en algunas de sus obras añade algunas instrucciones sobre el pedal que son de especial interés. Por ejemplo, en la sonata op.27 n°1, publicada en 1797, añade: "use del pedal que levanta los apagadores, pero cuando oiga que la armonía es demasiado confusa, levante el pedal por valor de una corchea y acciónelo inmediatamente"⁵⁵.

d) Adrien Boieldieu (1775-1834)

El compositor francés Adrien Boieldieu también mostró en sus obras un importante y temprano interés por el uso del pedal. En su música compuesta sobre la década de 1790 aparecen indicaciones de pedal cercanas a la pedalización de Steibelt (Rowland, 1993), lo que hace sino confirmar el interés parisino por el uso del pedal en la última década del siglo XVIII.

3.1.4. J. C. Bach y C.P.E. Bach.

El caso de Johann Christian Bach (1735-1782) es aún más complicado, pues no se conservan documentos en los que indique su impresión sobre el mecanismo de apagadores, ni sus obras contienen referencia al mismo. Pero por ello no podemos descartar que sus obras pudieran haber sido ejecutadas en esos años sin apagadores, ya que algunas evidencias nos indican lo contrario. Su vida se desarrolló en Alemania durante su juventud hasta que en 1762 se traslada a Londres, donde permanece diez años; posteriormente pasa dos años en Mannheim y en 1774 vuelve a Londres, donde permanece hasta su muerte.

Durante su larga estancia en Londres escribió varias obras en pianos ingleses. Sus sonatas op.5, publicadas en 1766 fueron escritas en un piano cuadrado (*square*) inglés que operaba los apagadores con un sistema manual. Tal y como afirma Rowland (1993), estas sonatas contienen pasajes en los que el uso de este mecanismo podría ser *beneficioso*, tales como acordes desplegados o arpeggios.

Por otro lado, sus obras tardías (desde 1774 hasta su muerte) fueron escritas en un piano de cola inglés pudiendo ser un Broadwood o un Backers, las dos firmas que ocupaban el mercado de pianos de cola ingleses. Recordemos, que Backers en 1772 había

⁵⁵ Citado por Rowland (1993).

comenzado a aplicar el mecanismo de pedales y esto podía facilitar la acción de los apagadores, por lo que las obras compuestas en sus últimos años podían haber sido pensadas para ser ejecutadas, en algún pasaje sin los apagadores.

El hijo mayor de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) sí probó el mecanismo de apagadores. En su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ("Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el piano"), publicado en 1753, se refiere a este registro como el ideal para la improvisación, indicando que es muy agradable siempre y cuando se tenga precaución con las reverberaciones⁵⁶. Ello puede sugerir su uso en determinados fragmentos que tenga un carácter improvisatorio, tales como cadencias a base de arpeggios.

3.2. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

Ya desde la primera década del siglo XIX, se promueve un mayor uso del pedal por parte de los intérpretes y también de los compositores. Los avances en el mecanismo del piano y el incremento de las posibilidades sonoras del instrumento favorecen un mayor interés por el pedal, convirtiéndose en una de las características estilísticas propias del Romanticismo musical. El piano deja de convertirse en un instrumento de sonido seco y pobre y el pedal posibilita una mayor expresividad.

En los distintos países europeos desaparece progresivamente esa división tan clara de escuelas pianísticas, ya que el estilo interpretativo surgido en Londres va dejando su huella por numerosos países y el uso del pedal originado en Francia es rápidamente introducido por toda Europa, gracias a los textos pedagógicos y a las largas estancias de los pianistas en distintos países. Además, los cambios reflejados en los pianos ya no dejan claras diferencias entre unos países y otros, por lo que abarcaremos este periodo de acuerdo a las ideas interpretativas de pianistas -y compositores- individuales, agrupándolos en algunos casos por países.

3.2.1. Viena: Beethoven, Hummel, Schubert y Czerny.

En la capital austriaca el siglo XIX presenta unos cambios muy significativos en lo que se refiere al empleo del pedal en el estilo pianístico de la Escuela Vienesa.

⁵⁶ Citado por Rowland (1993).

Los pianos de esta ciudad, hasta finales del siglo XVIII, incorporaban un mecanismo para accionar los apagadores mediante registros que se accionaban con las rodillas, y, una vez entrados en el siglo XIX, los pianos incorporan, por regla general, el sistema de pedales.

A partir de ahí se pueden distinguir dos tipos de ejecución: la de aquellos pianistas que eran reacios al uso del pedal de apagadores y la de aquellos que descubren y aplican en sus interpretaciones sus efectos sonoros y expresivos.

a) Beethoven y Hummel: dos concepciones del pedal totalmente contrapuestas

En Viena dos pianistas y compositores, de ideas interpretativas muy distintas, ratifican esta controversia de estilos interpretativos. Por un lado Hummel tipifica la sobriedad de la escuela de Viena, por otro, Beethoven rompía con toda la tradición vienesa. En lo que se refiere al uso del pedal la diferencia también era bastante evidente; así mientras Beethoven experimentaba con el pedal recibiendo grandes críticas sobre su uso excesivo, Hummel abogaba por la claridad y un uso mínimo de este mecanismo.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) llegó a Viena en 1792 y aquí fijaría su residencia habitual hasta su muerte. Algo antes de su llegada a la ciudad austriaca Beethoven deja constancia de lo que era su incipiente interés por el mecanismo de apagadores y que desarrollaría potencialmente años más tarde. Entre 1790-92 anota en uno de sus apuntes del manuscrito Kafka la indicación *mit dem Knie* (con la rodilla).

A su llegada a Viena, Beethoven se sentía estilísticamente distinto a los pianistas de aquella ciudad. Beethoven improvisaba y experimentaba en el teclado con preocupación de que los pianistas vieneses copiaran su estilo (Solomon, 1983). En 1799, la llegada a la ciudad de Joseph Wölfl y Johann Baptist Cramer le proporcionaría nuevos estímulos (Chiantore, 2010). El caso de Cramer, alumno de Clementi, es representativo, ya que implicaba la llegada de la tradición interpretativa inglesa a la capital austriaca. Para Beethoven esto significaba conocer de primera mano el modo de ejecutar en Londres, lo que fue vital para su posterior uso del pedal, más cercano a lo que se realizaba en París y Londres que en Viena.

Beethoven fue uno de los primeros compositores de la ciudad austriaca en incluir en sus obras impresas marcas de pedal. Sus dos primeros conciertos para piano, su sonata op. 28 y su sonata para violín y piano op. 24, publicados en 1801, contienen indicaciones de

pedal. Un año más tarde, Beethoven busca obtener mediante el uso del pedal unos efectos sonoros novedosos, como ocurre en las sonatas op. 26 y op. 27 n° 1 y 2.

En la sonata op. 27 n° 2 Beethoven indica al comienzo, por duplicado, *senza sordino*. Esto significa que el mismo Beethoven deseaba que se tocara todo el primer movimiento de esa sonata sin los apagadores, es decir, con el pedal accionado y sin renovarlo durante los 7 minutos aproximados que dura. Esto suponía un cambio bastante importante en la concepción estilística del momento y que se refleja en las palabras de Streicher tras escuchar esta experimentación llevada a cabo por Beethoven:

¡Puaj! ¿Qué es esto? Él levanta los apagadores. [...] Quiere imitar la armónica de cristal, pero produce tan sólo unos sonidos ásperos; las consonancias y disonancias se mezclan unas con otras y oímos tan sólo un desagradable amasijo de sonidos⁵⁷.

En los años posteriores Beethoven sigue su experimentación en el uso del pedal y es especialmente llamativo el efecto que desea en el primer movimiento de su sonata op. 31 n° 2, cuya acción del pedal llega a durar hasta seis compases en tiempo *lento* y donde se llega a mezclar toda una línea melódica, que contiene movimientos por grados conjuntos, produciendo importantes disonancias.

Desde el siglo XIX, ningún pedagogo recomienda seguir de forma estricta la indicación de Beethoven, pues la consideran demasiado exagerada y proponen renovar el pedal con cada armonía o realizar cambios parciales de pedal, ya que la resonancia que produce el pedal resta claridad a la línea melódica. A partir de aquí surgen distintas corrientes de pedagogos: unos que prefieren un uso mínimo de pedal y otros que adoptan, con reservas, la indicación de Beethoven. Dentro de la corriente estilística más conservadora nos encontramos a Sigismund Lebert, en cuya edición de 1876 de las sonatas de Beethoven, mantiene el pedal sólo en los dos primeros compases y lo elimina en el resto.

⁵⁷ Chiantore, 2010.

Beethoven Ped. _____ *

Lebert Ped. _____ *

Figura III.2. Pedalización de un fragmento de la Sonata op. 31 n°2 (1^{er} movimiento) de Beethoven según el compositor y Sigismund Lebert.

En el último movimiento de la sonata op. 53, Beethoven pretende obtener un nuevo efecto sonoro producido por el pedal y la suave articulación de los dedos, lo que justifica el sobrenombre de *Aurora* con la que se suele conocer la sonata.

Son muchos los efectos producidos por Beethoven mediante el uso del pedal en sus obras. No nos dejó texto pedagógico alguno referido a su empleo, sin embargo, sus experimentos sonoros sentaron las bases de una nueva tradición interpretativa que continuó durante la segunda mitad del siglo XIX.

El pianista austriaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), alumno de Mozart y Clementi, representa el estilo interpretativo de la escuela vienesa más avanzado. Ello se debe a que, al desarrollar su actividad pianística y pedagógica cuando los pedales ya fueron instaurados en los pianos vieneses, prestaba algo más de atención al uso del pedal que los anteriores pianistas de la capital austriaca, cuya atención fue casi nula. Hummel, en general, era reacio a su empleo en la interpretación puesto que dificultaba la precisión, claridad y velocidad en la ejecución. De hecho en su obra, titulada *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*, Hummel afirma que el verdadero intérprete no necesita el pedal para interpretar en público y tanto Mozart como Clementi (sus maestros) no lo necesitaron para ser considerados como grandes pianistas. Sin embargo, sí lo considera útil, junto con el *jeu céleste*, para obtener efectos variados, principalmente en movimientos lentos y en pasajes donde los acordes no cambian con frecuencia.

Hummel hace referencia además al excesivo uso que se hacía de este mecanismo, generalmente para ocultar una interpretación defectuosa y otras veces porque creen que

el sonido que se produce es mejor, cuando realmente se está produciendo una mezcla de sonidos. Recomendaba a los pianistas que no empleen el pedal hasta que sean capaces de tocar una pieza "con pureza y precisión".

b) Franz Schubert (1797-1828).

A pesar de su corta edad, Schubert escribió una gran cantidad de obras para piano, siendo de vital importancia en el repertorio de todo pianista. Su estilo, a pesar de desarrollarse en la Viena del primer cuarto de siglo, se caracteriza por su especial lirismo y por la explotación del colorido sonoro del piano, lo que le coloca en la línea estilística de Beethoven y muy alejado de la de Hummel.

En lo que respecta a la exploración sonora del instrumento, Schubert sigue ciertos ideales típicos de la escuela vienesa, como la claridad, pero muestra un mayor interés por la expresión, los contrastes y el colorido sonoro.

Dentro de este estilo que desarrolla Schubert es evidente que el pedal juega un papel importantísimo, pero sin caer en las exageraciones que proponía Beethoven. Gran parte de sus obras cuentan con grandes contrastes sonoros, texturas especiales y pasajes de gran lirismo que requieren de cierta resonancia y riqueza sonora que sin la ayuda del pedal que levanta los apagadores sería imposible de realizar ya que el sonido sería seco y percusivo. Sin embargo, el compositor vienés apenas hace referencia a este mecanismo en sus obras y sólo en algunas de ellas indica que deben ser interpretadas con pedal.



Figura III.3. Inicio del segundo movimiento de la Sonata D960 de Schubert, con indicación de que debe ser interpretada con pedal.

Fuente: Julius Epstein (ed.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.

Como vemos en el ejemplo anterior, el pedal no es indispensable para mantener todos los sonidos, puesto que puede hacerse con los dedos; sin embargo, el pedal está indicado para obtener una mayor expresividad.

La mayoría de las veces, la escritura que propone Schubert no hace imprescindible el pedal como medio para prolongar sonidos que no pueden ser mantenidos con los dedos. Sin embargo, la textura que propone en muchos de los fragmentos de sus obras, así como el carácter expresivo, hace intuir fácilmente la necesidad de mantener los sonidos de los bajos, como se demuestra en el siguiente ejemplo de la Fantasía *Wanderer*, en dinámica *pianissimo*.



Figura III.4. Fragmento de la Fantasía *Wanderer* D.760.
Fuente: Julius Epstein (ed.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888

En otros casos, si queremos obtener el lirismo deseado acompañado de un mayor *legato* podemos observar que el uso del pedal se hace ampliamente recomendable. Muchos pedagogos han escogido fragmentos de obras de Schubert para proponer la pedalización adecuada, como es el caso del Momento Musical D780 n° 2, en el cual Schubert no dejó indicación alguna de pedal, pero su uso se hace necesario para obtener un mayor *legato* y una línea melódica más expresiva.



Figura III.5. Pedalización propuesta por Venino (1893) para el Momento Musical D780 n° 2 de Schubert.

c) *Carl Czerny (1791-1857)*.

Carl Czerny, alumno de Beethoven, nos dejó importante información sobre la interpretación de las obras de su maestro mediante escritos o ediciones revisadas de sus obras.

Su texto *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* ("Escuela teórico-práctica de piano"), publicado en 1839, nos aporta abundante información sobre el empleo del *Fortepedal* (pedal fuerte, o de resonancia) y nos demuestra que en la capital austriaca este mecanismo de apagadores había pasado de ser un elemento aconsejable, pero con muchas reservas, a ser "extremadamente importante" en la interpretación, por lo que requiere un estudio serio sobre su uso para no impedir la claridad en la interpretación

Según Czerny la primera gran ventaja que produce el pedal es crear la ilusión sonora de que tocamos con tres manos en pasajes donde simultáneamente nos encontramos que la mano izquierda debe mantener un bajo y hacer una línea de acompañamiento mientras la mano derecha realiza una línea melódica. En estos casos afirma que el pedal debe ser levantado no antes de la última nota de acompañamiento y accionado inmediatamente con la nota del bajo.

También recomendaba el uso del pedal en las escalas ejecutadas en el registro agudo bajo un acompañamiento armónico, ya que produce un agradable efecto, siempre y cuando la armonía sea la misma; y en pasajes que cambian de armonía, en matiz *pianissimo* y con ayuda del pedal *Verschiebung (una corda)* cuando queramos obtener una sensación sonora de lejanía.

En los pasajes *tremolando* recomendaba cambiar el pedal con cada cambio de armonía, lo que, según afirmó Rosenblum (1988) y posteriormente Rowland (1993), significaba el empleo del pedal sincopado. Sin embargo, dudamos de la intención de Czerny del uso del pedal a contratiempo, ya que para unir acordes consideraba útil el uso del pedal, pero levantando éste y accionándolo de forma muy rápida de tal forma que el movimiento de bajar el pedal y la tecla coincidan.

Por otra parte, Czerny recomendaba no utilizar el pedal en las composiciones de Mozart, Carl Philippe Emanuel Bach y en las primeras sonatas de Scarlatti, pero sí en

las composiciones de Clementi (sobre todo en sus últimas obras), Beethoven, Dussek, Steibelt, así como todos los compositores modernos de la época.

3.2.2. Compositores con actividad en distintos países europeos: Kalkbrenner, Moscheles, Chopin.

Una vez que entramos en el siglo XIX resulta imposible hablar de escuelas pianísticas con el rigor que hacíamos al referirnos a las surgidas desde la segunda mitad del siglo XVIII. El principal motivo se debe a que muchos de los pianistas no desarrollaron su actividad en un único país, sino que pasaban largas estancias en varios países, lo que posibilitaba la expansión de las ideas interpretativas por cualquier punto de Europa.

Estos autores recogieron la tradición interpretativa de distintos países europeos, lo que contribuyó a desarrollar un estilo propio.

A continuación abarcaremos las figuras pianísticas más representativas de la primera mitad del siglo XIX y sus características respecto al uso del pedal.

a) Friedrich Kalkbrenner (1785-1849).

Nacido en Alemania, realizó gran parte de sus estudios pianísticos en París bajo las órdenes de Nicodami y Louis Adam. Posteriormente realizó numerosas giras, entrando en contacto con conocidos pianistas en Viena y Alemania. Desde 1814 a 1824 se instaló en Inglaterra y a su vuelta a París se unió a la firma de pianos Pleyel. Por tanto, podemos situar al pianista alemán entre Inglaterra y Francia, los dos países donde realizó gran parte de sus actividad.

También nos dejó un importante texto pedagógico titulado *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains* (Método para aprender piano con el auxilio del guía-manos) en el que dejaba claro que los únicos pedales útiles del piano eran el *forte* y *dolce* (el pedal de resonancia y *una corda*, necesarios para extremar la gama de dinámicas del piano), mientras que el resto que se encontraban en ellos (pedal de fagot, jenízaro, *jalousie*, etc.) eran “de efecto de charlatanismo” y debían suprimirse.

Gracias a la doble función del pedal *forte* -que permite mantener el sonido de determinadas notas y hace que vibren por simpatía los armónicos naturales que corresponden con la quinta y décima nota superior- lo consideraba necesario en pasajes

de intensidad *forte*, arpeggios que contienen un *crescendo* (sea articulación ligada o picada), en el registro agudo cuyo sonido es seco y en los intervalos grandes que no puede alcanzar la mano. Los pasajes de agilidad recomendaba que que sean interpretados sin pedal, ya que produciría una gran confusión sonora si los apagadores no realizaban su función.

Por otro lado, el pedal *dolce* lo aplicaba cuando la música demandaba un *diminuendo*, *morendo* o un *pianissimo*, considerando además que el empleo conjunto de los dos pedales produciría “un bellissimo efecto para la expresión”, incluso en tiempo rápido. Como ejemplo encontramos un estudio de agilidad y dinámica *pianissimo*, donde el pedal es utilizado para difuminar el sonido.



Figura III.6. Uso del pedal indicado por Kalkbrenner para difuminar el sonido en pasajes suave.
Fuente: Kalkbrenner (ca. 1831).

Pero no en todos los casos donde es imprescindible el uso del pedal, es señalado por Kalkbrenner, lo que nos vuelve a confirmar la dejadez por parte de los compositores por señalar su uso.

b) Ignaz Moscheles (1794-1870).

Ignaz Moscheles desarrolló su actividad musical como pianista, compositor y docente primero en Londres desde 1825 y en 1846 abandona esta ciudad y se traslada a Leipzig.

Se le consideraba como un intérprete que hacía un uso frecuente del pedal pero de forma muy bien calculada⁵⁸. La única obra que nos deja alguna explicación sobre su uso del pedal son los 24 Estudios op. 70, terminados en 1826⁵⁹. A pesar de que esta obra se inicia con unas observaciones por parte del autor, no nos encontramos referencias

⁵⁸ Weitzmann (1894).

⁵⁹ Chiantore, 2001.

teóricas al pedal hasta el estudio nº 9, a pesar de que anteriormente aparecen numerosas indicaciones de pedal en los estudios. En este estudio recomienda el uso del pedal, en especial, en los pianos que tengan poca vibración, para mantener los arpeggios que forman parte de la misma armonía, indicando que "debe dejarse el pedal hasta el nuevo cambio de armonía". Tal y como se indica con los signos, el pedal debe levantarse justo antes de que entre la nueva armonía para pisarlo con el nuevo grupo de notas.

En sus obras comienza a hacer indicaciones de pedal hacia 1818, sobre todo para mantener las notas graves durante un tiempo determinado. En los años posteriores sus obras muestran un mayor interés por el pedal, utilizándose además para crear un sonido menos seco en las escalas y notas rápidas y para acentuar las dinámicas *forte* y obtener mayor brillantez⁶⁰.

Anterior a 1818 no se han localizado composiciones con indicaciones de pedal, pero en muchas ocasiones la textura expuesta por Moscheles -generalmente basada en una nota grave seguida de un acompañamiento en acordes placados- aconseja el uso del pedal, tal y como lo hace en sus obras posteriores.

c) *Frédéric Chopin (1810-1849)*.

El pianista y compositor polaco destacó por sus múltiples viajes por Europa, lo que influyó en su estilo musical. Sin embargo es importante destacar también que desde la década de 1830 su residencia habitual estaba en Francia.

Cuando hablamos de Frédéric Chopin no podemos dejar de relacionarlo con el uso del pedal. Sus composiciones dan fe de la importancia de Chopin hacia este mecanismo, indispensable en la interpretación de sus obras. Según las notas críticas de la obra de Chopin publicadas por la edición Paderewski⁶¹, en sus composiciones el compositor empleaba una cuidadosa, precisa y delicada notación. A esto debemos sumarle la gran atención que prestaba a la notación de este mecanismo, señalando a cada compás los signos pertinentes y cuidando especialmente los cambios de armonía. Sin embargo, esto no significa que en sus obras podamos encontrar algunos errores en la colocación de los símbolos o la ausencia de éstos durante un pasaje extenso en el que es evidente su uso

⁶⁰ Véase cualquiera de sus obras escritas para piano a partir de 1818.

⁶¹ Chopin (1996).

desde el punto de vista interpretativo. Por poner un ejemplo, es difícil concebir el Preludio nº 4 op. 28 únicamente con las indicaciones de pedal que escribe Chopin.

Realmente el compositor nos ha dejado en sus obras las notaciones de pedal que no debemos olvidar en la ejecución. A partir de ahí, dependiendo de la escritura de la pieza, nos encontraremos con obras con más o menos indicaciones de pedal, pero siempre teniendo en cuenta que Chopin, en sus interpretaciones, sentía una gran predilección por este mecanismo, considerando su uso consciente como "un estudio de toda la vida"⁶² para descubrir sus posibilidades sonoras.

A pesar de esta dependencia de Chopin por el pedal, reflejado en sus obras, apenas conseguimos información concreta sobre su uso salvo por los signos de las partituras. En todas sus obras las indicaciones del pedal siguen el patrón de los años anteriores y no se muestra indicio alguno de pedal a contratiempo. Las indicaciones marcadas por Chopin son, generalmente, para mantener las notas de los bajos que forman la misma armonía, para obtener un sonido menos seco en pasajes *cantabile* o de gran velocidad, para obtener mayor brillantez en escalas de gran intensidad sonora y, en algunos casos, para conseguir una mayor resonancia mediante pedales largos.

3.2.3. Alemania: Mendelssohn y Schumann.

En este país dos compositores que escribieron abundante música para piano, mostraron un estilo muy expresivo siguiendo la misma línea que estaba desarrollando Chopin. Hablamos de Felix Mendelssohn y Robert Schumann, cuya música muestra un abundante uso de pedal pero con diferencias entre ambos.

a) Felix Mendelssohn (1809-1847).

Felix Mendelssohn pasó gran parte de su vida en diversas ciudades alemanas, pero realizó viajes a Gran Bretaña e Italia, que le hicieron entrar en contacto con el ambiente musical, en especial, de Londres, en cuya ciudad se encontraba Moscheles. Durante sus años de juventud como intérprete se sintió atraído por la música de Hummel, pero pronto comenzó a abandonar el interés por este estilo virtuoso y a admirar el pianismo

⁶² Eigeldinger, p.57

de Chopin y Liszt, aunque considerando el estilo del primero como amanerado y el del segundo como impremeditado⁶³.

En sus obras muestra un importante interés por el lirismo y la expresividad, aunque también encontramos en sus piezas un estilo brillante y ligero. En especial todas aquellas obras de gran expresividad y tiempo moderado (no rápido) el autor añade abundantes símbolos de pedal, lo que demuestra un estilo muy expresivo, aprovechando al máximo las posibilidades sonoras que ofrecía el pedal.

b) Robert Schumann (1810-1856).

Robert Schumann fue otro compositor alemán que desarrolló su actividad en su país. Su época como concertista de piano duró hasta 1830, año en que se dañó su mano derecha.

Su estilo, al igual que Mendelssohn, representa el estilo típico del Romanticismo musical, con obras cargadas de expresividad y de importante lirismo. Esto implica un abundante empleo del pedal para dotar de mayor efecto expresivo las obras y evitar el sonido seco y percutido del instrumento.

En todas sus obras el empleo del pedal se hace necesario para poder producir un sonido más expresivo. Sin embargo, Schumann apenas deja datos concretos sobre el uso del pedal, ya que en muchas de sus obras, señala *Ped.* o *sempre Ped.* al comienzo de la misma y sin otra indicación, lo que debemos interpretar como que la obra tiene que ser ejecutada con pedal a discreción del intérprete. Esto ha sido criticado por muchos pedagogos que han expuesto sobre el uso del pedal en los compositores, puesto que estudiantes pueden pensar que el pedal debe pisarse sin renovación durante toda la obra.

Robert Schumann escribió además una serie de obras para *pedalflügel*, o, lo que es lo mismo, un piano al que se le incorpora un *pedalier* a modo de un segundo teclado que se toca con los pies (similar al del órgano). Las obras catalogadas como op.56, 58 y 60 son destinadas a ser tocadas con este instrumento y contienen un tercer sistema para ser ejecutado con los pies. Por tanto, no debemos pensar que estas obras tengan que ser ejecutadas con un piano con pedales habituales, ya que no tiene relación alguna.

⁶³ Todd, R. L. (2001). Mendelssohn (-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix. En S. Sadie y J. Tyrrel (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 16, pp.389-424. Nueva York: Oxford University Press.

3.3. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA NUEVA PRAXIS INTERPRETATIVA DEL PEDAL.

A medida que entramos en la segunda mitad del siglo XIX, el pedal adquiere aún más importancia que en los años anteriores, hasta convertirse en un medio indispensable en la interpretación y en el estilo de esa época. Las partituras suelen llenarse de símbolos para indicar el uso del pedal en casi todas las obras.

Sin embargo, la segunda mitad del siglo no solo se va a caracterizar por una interpretación que suele prescindir de los apagadores, sino que desde los primeros años comenzaremos a encontrar indicios de una nueva concepción del pedal. Se trata de un nuevo uso que sienta las bases de la pedalización romántica y que conforma la manera habitual del uso del pedal hoy en día. Se basa en accionarlo justo después de bajar la tecla y levantarlo en el mismo momento que tocamos la siguiente nota o acorde.

Hasta ahora el uso habitual del pedal se basaba en la coincidencia de los movimientos del pie y el dedo: se bajaba el pedal a la vez que se atacaba la tecla. Con este nuevo uso se produce un movimiento del pie que muchos han denominado como *sincopado*, aunque parece más preciso llamarlo *a contratiempo*, ya que el pedal se levanta justo en la parte fuerte, como si fuera un silencio.

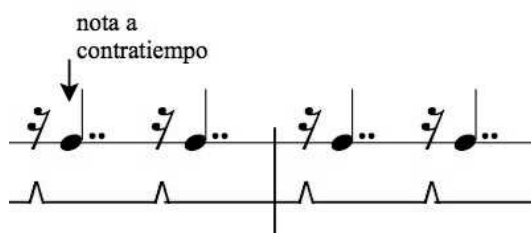


Figura III.7. Acción *a contratiempo* del pedal.

¿A qué se debe esta nueva aplicación? Principalmente a que los pianistas y compositores de la segunda mitad del siglo XIX exigen cada vez más una ejecución basada en el *legato* a la vez que emplean todas las posibilidades sonoras del piano. Con este nuevo uso del pedal podemos unir dos sonidos que no pueden ligarse con los dedos, como el ataque de dos notas con el mismo dedo, notas repetidas, extensiones, acordes, etc. Además de esta forma se crea una sensación constante de *legato*, sin que se note la

renovación del pedal. Pero este no fue el único motivo, ya que hemos encontrado justificaciones de este empleo de pedal retrasado como para evitar acentuar los ruidos generados en el mecanismo del piano.

Esta nueva corriente interpretativa de pedal tardó en ser generalizada varias décadas, ya que el pedal no adquiría la suficiente importancia para muchos pedagogos y no transmitían las nuevas concepciones a sus estudiantes. De hecho veremos que casi podemos trazar una línea formada por pianistas y pedagogos, que se encargaron de transmitir la nueva concepción del pedal al resto de pianistas, lo que produjo que pudiera pasar casi medio siglo hasta que este uso estuviera totalmente generalizado.

Uno de los ejemplos más representativos del poco interés en el uso del pedal es el que se producía en el conservatorio de Stuttgart, conocido básicamente por el entrenamiento de los dedos cayendo casi en el olvido la enseñanza del pedal. De hecho algunos pianistas que estudiaron en el conservatorio de Stuttgart afirman comenzar a darse cuenta de los efectos del pedal cuando salieron de aquel centro y empezaron a trabajar con otros pianistas y pedagogos.

Es difícil concretar el momento en que se instaura el uso del pedal a contratiempo. No es hasta los primeros años de la década de 1850 cuando empezamos a leer líneas que hacen referencia al empleo del pedal después de atacar la nota, pero es probable que comenzara cierto tiempo antes⁶⁴.

Para encontrar estos indicios y confirmar el uso del pedal a contratiempo tenemos que recurrir a los textos que escribieron estos pianistas, ya que en las obras compuestas seguimos viendo durante bastantes años que los compositores no se molestan en concretar la colocación de los signos para crear este efecto de pedal *legato*.

A continuación, trataremos a aquellos autores o pedagogos que nos ilustran de forma clara este mayor interés por el pedal a contratiempo, sin olvidar tampoco aquellos autores que siguen divulgando el pedal a tiempo.

⁶⁴ Ya comentamos anteriormente que en algunas obras de Clementi se mostraba claramente unos signos que representaban el uso del pedal a contratiempo.

3.3.1. Primeros indicios del pedal a contratiempo: década de 1850.

Ya vimos anteriormente que, en algunas composiciones de Clementi, la colocación de los signos de pedal nos podía hacer pensar de que el pianista inglés nos instaba al uso del pedal a contratiempo, pero hasta la década de 1850 no encontramos referencia teórica alguna sobre el pise del pedal después de atacar la nota.

La mayor parte de los investigadores señalan a Louis Köhler como el primer autor en hacer mención al pedal que se acciona después de presionar una tecla, en una obra de 1856. Sin embargo, en nuestra búsqueda localizamos unas líneas de Thalberg, anteriores aún, que indican que el pedal debe pisarse en ocasiones después del ataque de las notas largas de canto.

a) Sigismund Thalberg (1812-1871).

Pianista nacido en Ginebra, se trasladó con 10 años a Viena donde realizó sus estudios musicales, continuándolos en 1826 en Londres con Moscheles y posteriormente en París con Kalkbrenner. En su obra *L'art du chant appliqué au piano* se incluye un prefacio, que se publicó por primera vez en 1853 junto con la primera serie de las cuatro que terminaron publicándose. En este prefacio Thalberg recomienda doce *reglas generales del arte de cantar bien, a los jóvenes pianistas*. Una de ellas, en concreto la número 8, nos muestra claramente sus intenciones respecto al uso del pedal derecho y el pedal *una corda*:

El uso de ambos pedales (por separado o juntos) es indispensable para dar amplitud a la ejecución, sostener las armonías semejantes y producir, mediante su empleo consciente, la ilusión de sonidos *prolongados e inflados*; a menudo, para estos efectos particulares, hay que pulsarlos sólo después del ataque de las notas largas de canto⁶⁵.

Podemos observar claramente que Thalberg aconsejaba emplear ambos pedales después del ataque de las notas para crear determinados efectos de acuerdo al sentimiento y las sensaciones. No indica que el motivo sea para unir dos notas ligadas o para evitar restos de sonidos del acorde anterior sino que, al hacer referencia a ambos pedales, podemos creer que es un motivo para evitar ampliar los ruidos mecánicos del piano de aquellos

⁶⁵ Traducción de la regla número 8 del prefacio de *L'art du chant appliqué au piano*.

años. Aún teniendo pocos datos que justifiquen este nuevo uso, estamos ante las primeras líneas que hacen referencia al empleo del pedal después del ataque de notas.

Aparte de la breve mención a los pedales que hace Thalberg es importante destacar que toda su obra pianística mantiene una estrecha relación con el uso del pedal de resonancia, gracias al cual producía el efecto conocido como “el truco de las tres manos” (Chiantore, 2001), aspecto que fue mencionado por Czerny en su método de 1839. De esta forma explotaba la función del pedal gracias al cual permitía mantener el sonido de una tecla creando la ilusión sonora de que se interpreta una obra con tres manos.

Todas las marcas de pedal que aparecen en sus obras siempre están situadas debajo del bajo, sin que haya indicio de utilización del pedal accionado después de la nota, tal y como recomendaba en *L'art du chant appliqué au piano*. Esto nos hace pensar que las marcas de pedal no son del todo precisas, ya que, según afirma Lavignac (1889) Thalberg nunca accionaba el pedal en el tiempo, sino que lo hacía ligeramente antes o después, usando con frecuencia movimientos rápidos de medio pedal. Por tanto, este dato nos confirma la utilización del pedal a contratiempo de forma generalizada por parte de Thalberg, al menos en sus últimos años.

b) Louis Köhler (1820-1886).

Sería con Louis Köhler cuando se establece los principios definitivos del uso del pedal (Venable, 1913). Pianista, compositor, crítico y profesor, escribió varios textos que nos muestran esta nueva concepción del pedal. El primero de ellos, *Systematische Lehrmethode*, fue escrito en 1856⁶⁶ y publicado un año más tarde en lengua germana. Recomendaba que el pise del pedal no coincidiera con el ataque de una nota o acorde, sino que, en las sucesiones de éstos, se pisara el pedal después de atacar la tecla y se levantara en el momento que se pulsa la siguiente.

⁶⁶ En el prefacio de la obra Köhler firma con fecha julio de 1856.

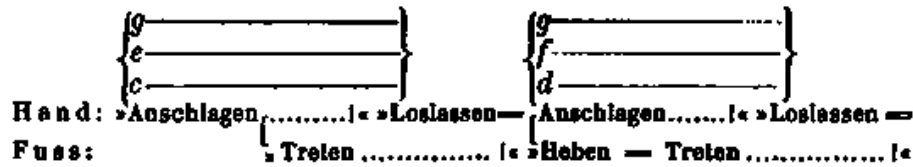


Figura III.8. Acción del pedal a contratiempo expuesto por Köhler, sustituyendo la notación musical por el nombre de las notas en alemán e incluyendo las indicaciones *Treten* (pisar) y *Heben* (levantar) para la acción del pie (*Fuss*).

Fuente: Köhler (1857).

Los motivos por los que expone esta teoría comienzan siendo poco aclaratorios. Así en la edición de 1857 afirma que el martillo debe rodearse por una “capa de aire” para favorecer la vibración y correcta emisión del sonido, evitando así un efecto sonoro molesto⁶⁷. La tercera edición de la obra (1888) expone de forma más justificada el motivo por el cual los movimientos de los dedos y del pie no deben coincidir: se reforzaría el ruido producido por el martillo al golpear la cuerda⁶⁸.

3.3.2. Expansión del uso del pedal a contratiempo: 1860-1888.

En los primeros años de la década de los 60 dos nuevos textos nos confirman una ligera expansión del uso *moderno* del pedal, sobre todo en los países germanófonos. Sin embargo, la difusión de esta nueva praxis se realizó muy lentamente, pues hasta después de 1888 no encontramos indicios de uso habitual de esta práctica moderna de pedal. Esto se debe, principalmente, a que los pocos textos publicados durante este periodo de casi 30 años fueron escritos en lengua germana y tardaron varias décadas en ser traducidos a otros idiomas, por lo que su expansión estaba muy limitada.

Durante este periodo, era habitual encontrarnos con pianistas y pedagogos que usaban y recomendaban el empleo del pedal a tiempo como uso habitual y dejaban estas teorías expuestas en sus publicaciones (Marmontel, 1876 o Beriot, 1889). Estas obras, en

⁶⁷ [...] *der Hammer die Saiten trifft, müssen diese von einer ruhigen Luftschicht umgeben sein; solche wird aber durch Aufheben der ganzen Dämpfung gewissermassen aufgescheucht, was — mit dem Hammertreffen zugleich vorgehend — eine etwas verstörte Klangwirkung (besonders bei stark gespielten vollen Griffen) hervorbringt.*

⁶⁸ [...] *der Hammer die Saiten trifft, entstehen eine Menge Geräusche, die erheblich verstärkt und verlängert werden, wenn die Dämpfung gehoben ist.*

cambio, nos aportan interesantes teorías sobre las posibilidades del pedal para obtener unos efectos sonoros específicos.

En los siguientes apartados destacaremos únicamente aquellos pianistas y pedagogos que comenzaron a hacer uso de la nueva aplicación del pedal, basado en el pise a contratiempo, sentando las bases de la concepción interpretativa moderna.

a) Louis Köhler.

En 1860 se publica la segunda obra de Louis Köhler en la que hace referencia al uso del pedal a contratiempo. Escrita también en lengua germana *Der Klavier Unterricht* dedica un capítulo al uso del pedal, bastante más que su obra anterior. En este caso se observa una mayor justificación del uso del pedal a contratiempo, pues lo considera necesario en pasajes ligados que no pueden realizarse con los dedos (tales como saltos o grandes extensiones), accionando el pedal después de tocar la nota, antes de que el dedo se desplace, y levantándolo con el siguiente sonido. Por tanto, el uso de este pedal aparece necesario para unir dos sonidos que no pueden ser mantenidos con los dedos, creando una ilusión de *legato*.

b) Adolph Kullak (1823-1862)

En ese mismo año 1860⁶⁹ Adolph Kullak escribe *Die Aesthetik des Klavierspiels*, obra que se publica en Berlín en 1861 y que no es traducida a lengua inglesa hasta 1893⁷⁰.

Kullak indica que en pasajes de continuo uso de pedal, tales como paráfrasis y fantasías se debe aplicar la regla que consiste en levantar el pedal con la entrada de la nueva armonía. Pero no sería hasta la segunda edición (1876) cuando se hace una referencia explícita al pedal accionado después de tocar la nota en pasajes de acordes sucesivos ligados, añadiendo además otras posibilidades sonoras que ofrece el pedal, relacionadas con el enriquecimiento sonoro.

Como podemos observar, esta nueva concepción en el uso del pedal después de atacar un sonido está centrada en Alemania donde todo parece apuntar que es aquí donde surge

⁶⁹ Fecha que figura en la firma del prefacio de la obra.

⁷⁰ A pesar de que para el estudio de la obra se ha utilizado la edición en lengua inglesa, no difiere en la esencia del contenido, salvo en el caso que se comenta, tal y como se ha podido comparar con la edición de 1861.

esta nueva praxis interpretativa. Sin embargo, otros datos nos confirman que grandes pianistas de otros países también conocían esta nueva aplicación del pedal.

c) Louis Moreau Gottschalk (1829-1869).

Este pianista americano fue considerado un intérprete que dominaba con una especial maestría el pedal. Los testimonios que han dejado sus alumnos nos confirman que fue uno de los primeros pianistas en adoptar el sistema sincopado para el pise del pedal. Charles Kunkel (de quien hablaremos más adelante y que desarrolló una aplicación práctica para el pedal a contratiempo) afirmó en su obra que debía a Gottschalk sus conocimientos sobre el empleo de este mecanismo, lo que nos deja una clara evidencia sobre el uso del pedal en la interpretación de Gottschalk, que no estuvo en contacto con ninguno de los autores mencionados anteriormente (en 1853 abandonó Europa).

Sus composiciones indican el uso del pedal pero en ellas no se explicita que sea a contratiempo y entre sus documentos teóricos no se han localizado referencias a este nuevo uso de pedal.

d) Anton Rubinstein (1829-1894).

El pianista ruso Anton Rubinstein también destacó por su habilidad en el uso del pedal. De hecho, su afirmación de que el pedal es “el alma del piano”, se ha hecho eco en numerosos textos, llevando incluso el título el alguno de ellos⁷¹. Moritz Rosenthal afirmó que Anton Rubinstein manejaba el pedal como nunca nadie lo había hecho y que fue el que originó el pedal sincopado⁷². Esta afirmación de Rosenthal no se basa en su propia observación, ya que en el año que nació Rosenthal, 1862, ya se habían publicado los textos de Köhler y Kullak. Sin embargo, las palabras de Rosenthal nos señalan al pianista ruso como el iniciador de esta práctica de pedal.

Hans Schmitt (1875) recoge también unas palabras del pianista ruso Anton Rubinstein, el cual afirmaba que el uso adecuado del pedal era la dificultad mayor para un pianista, y pone algunos ejemplos de uso del empleo de este mecanismo según Rubinstein. Ello nos sitúa en años cercanos a 1875. Pero incluso podemos encontrar datos anteriores.

⁷¹ Nieto (2001).

⁷² Citado por Banowetz en la introducción de *The art of piano pedaling: two classic guides*, 2003.

Leschetizky -de quien hablaremos poco más tarde- mantuvo una estrecha relación de amistad con Anton Rubinstein, ya que desde 1862 hasta 1878 ocupó el cargo de Jefe del Departamento de Piano en el Conservatorio de San Petersburgo, que fundó el pianista ruso. Leschetizky en sus clases posteriores a 1878 insistía en el uso del pedal de forma sincopada, por lo que es posible que esta praxis interpretativa estuviera influenciada por Rubinstein desde la década de 1860.

El siguiente mapa (fig. III.9) nos ilustraría de forma clara las distintas conexiones que encontramos entre pianistas que utilizaron el pedal a contratiempo, coincidiendo casi todos en la figura de Anton Rubinstein.

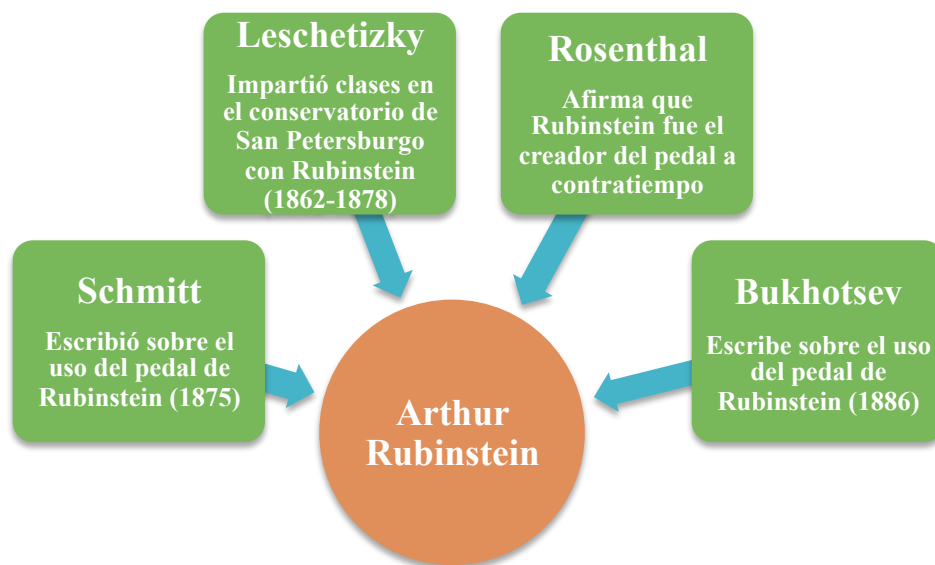


Figura III.9. Datos que sitúan a Arthur Rubinstein como uno de los impulsores del pedal a contratiempo.

El único dato fiable y bastante detallado de las interpretaciones del pianista ruso en lo que respecta al pedal se encuentra en la obra escrita por Alexander Nikitich Bukhotsev (1850-1897), alumno de Nikolai Rubinstein, en 1886, y cuyo título en español es traducido como *Guía para el uso correcto de los pedales del piano*⁷³. Se trata de una obra teórica que recoge ejemplos de los recitales ofrecidos por Anton Rubinstein en 1885 y 1886 y en ella se demuestra que el pianista ruso tenía amplios conocimientos sobre las posibilidades sonoras del uso del pedal y de las ventajas del empleo de forma

⁷³ No se ha localizado el título original, sin embargo consideramos interesante señalar la transliteración que ofrece Sitsky; *Rukovodstvo k upotrebleniyu fortepiannoy pedali s primerami, vzyatymi iz Istoricheskikh kontsertov A. G. Rubinshtheyna*.

sincopada. Sin embargo, no tenemos datos concretos que nos confirmen que fuera el iniciador del uso esta nueva praxis del pedal, tal y como afirmaba Rosenthal.

e) *Franz Liszt (1811-1886).*

En la praxis interpretativa de Franz Liszt también encontramos evidencias del uso del pedal a contratiempo en la década de 1870. En una carta que escribió a Louis Köhler en 1875, en respuesta al envío que le hizo el alemán de su obra *Technische Künstlerstudien*, Liszt escribía lo siguiente:

La entrada del pedal después de atacar los acordes [...] me parece una idea ingeniosa, cuya aplicación es muy recomendada para los intérpretes, profesores y compositores, especialmente en tiempos lentos⁷⁴.

Nos resulta especialmente llamativo el calificativo *ingenioso*, pues nos aporta que hasta la fecha esa técnica de pedal era desconocida por Liszt. Esto nos hace pensar que él mismo acababa de descubrir las posibilidades del pedal a contratiempo en las series de acordes. Sin embargo, Amy Fay advierte en sus memorias que, ya en 1873, cuando escuchó a Liszt tocar, percibió las grandes posibilidades sonoras que conseguía gracias al efecto producido con el pedal, similar al de la aplicación a contratiempo en los acordes. Por otra parte las obras de Köhler *Systematische Lehrmethode* y *Der Klavierunterricht* habían sido dedicadas a Liszt, por lo que podemos confirmar que éste conocía la nueva praxis de pedal desde, al menos, la década de 1860.

En ninguna de sus obras Liszt muestra indicios del empleo del pedal a contratiempo en las series de acordes, pero por los datos encontrados, es evidente que Liszt lo empleaba en sus interpretaciones.

f) *Hortense Parent (1837-1929).*

En Francia también tenemos conocimiento de la aplicación del pedal a contratiempo a principios de la década de los 70. En 1872 se publicó un importante texto pedagógico (*L'Etude du piano*), escrito por Hortense Parent, que nos da información relevante sobre la nueva aplicación del pedal. Afirma Parent en su obra que el pedal debe accionarse junto con la nota si ésta es de valor corto; en el caso de que su valor sea más largo éste

⁷⁴ Venable (1913, p. 156)

debe pulsarse después de atacar la nota para así evitar toda confusión y resonancia resultante del acorde anterior. De este país Parent es la única figura que nos da información sobre la aplicación de la nueva praxis del pedal, ya que no volveremos a encontrar referencias de este uso en Francia hasta finales de la década de 1880.

g) Ludwig Deppe (1828-1890)

Fue uno de los pedagogos de importante reputación que dedicó una especial atención al uso del pedal. Sabemos que escribió una obra teórica titulada *Der Klavierlehrer*⁷⁵, pero no hemos podido localizarla. Sin embargo, se considera de especial importancia las descripciones detalladas de sus métodos de enseñanza realizadas por sus alumnos.

La obra que mejor refleja su docencia es la escrita por Amy Fay, bajo el título *Music-study in Germany*, publicada en 1880. Sus descripciones son fruto de sus estudios con Deppe en Berlín entre 1873 y 1875, durante poco más de un año. Uno de los puntos que merece nuestra atención son los consejos recibidos acerca del pedal. Según Fay, Deppe lograba obtener el mismo efecto en la interpretación que Liszt gracias al uso del pedal⁷⁶ y aplicó en sus enseñanzas un estudio específico sobre este mecanismo. Afirmaba que, a menos que se deseara que los acordes fueran destacados, el pedal debía pisarse después de tocar los acordes, en lugar de simultáneamente. Según Fay, para Deppe el pedal era como los *pulmones* del piano.

h) Hans Schmitt (1835-1907).

En 1875⁷⁷ se publicó una obra que recogía las cuatro exposiciones que llevó a cabo el profesor del Conservatorio de Viena Hans Schmitt en dicho centro. Esta obra, *Das Pedal des Claviers*, se convertiría en la más completa dedicada al empleo de los pedales (Venable, 1913).

Según Schmitt nadie, hasta ese momento, había realizado un estudio sobre el pedal como el publicado. Se trata pues de una obra de gran extensión, donde se demuestra los

⁷⁵ Warrack, J. (2001). Deppe, Ludwig. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 7, p.224. Nueva York: Oxford University Press.

⁷⁶ Esta afirmación es fruto de las clases que recibió de Liszt en 1873.

⁷⁷ Franklin (1897) afirma, erróneamente, que fue publicado en 1863. Según datos de la obra de Schmitt la primera edición alemana se publica en 1875, la segunda en 1889, y la tercera en 1892.

amplios conocimientos que tenía su autor sobre el uso del pedal, desarrollando una teoría ampliamente fundamentada y basada en la nueva praxis interpretativa del pedal. Con esta obra se confirma que la nueva concepción del pedal estaba suficientemente desarrollada, al menos en Austria.

i) Theodor Leschetizky (1830-1915).

El pianista y profesor polaco Theodor Leschetizky fue un destacado pedagogo del piano que, aunque no escribió ninguna obra dedicada a la enseñanza del piano, alumnos suyos dejaron, mediante publicaciones, datos sobre sus clases en Viena desde 1878 y durante muchos años. Estas enseñanzas se basan en la aplicación de la nueva concepción del pedal, expuesto por Schmitt pocos años antes en el mismo centro y que sería aplicado por Leschetizky entre sus alumnos.

Leschetizky se trasladó, hacia 1840, a Viena, donde estudió con Carl Czerny. En 1852, y durante 26 años, residió en San Petersburgo, entablando una gran amistad con Anton Rubinstein. En 1862 éste funda el conservatorio de San Petersburgo, ocupando Leschetizky el cargo de Jefe del Departamento de Piano. Finaliza su actividad docente en dicho conservatorio en 1878, año en que regresa a Viena, continuando su actividad docente⁷⁸.

Sus enseñanzas tuvieron un especial énfasis en los usos y posibilidades del pedal, sobre todo en el conservatorio de Viena (a partir de 1878), ya que de su época en San Petersburgo no hemos localizado datos. Más adelante examinaremos las enseñanzas de Leschetizky a través de las obras de sus alumnos, donde el pedal que se acciona después de la nota cobraba una especial importancia y cuyos conocimientos pudo obtener de su relación con Rubinstein en San Petersburgo.

j) Arthur Foote (1853-1937).

La primera referencia escrita al uso del pedal de forma sincopada en Estados Unidos se la debemos al compositor y pianista norteamericano Arthur Foote. Examinando su catálogo de obras encontramos unos estudios publicados en Boston en 1885 bajo el título *Two pianoforte pedal studies*. En estos estudios Foote señala detalladamente el

⁷⁸ Hullah (1906).

uso del pedal mediante un monograma donde coloca figuraciones de síncopa, estilo de ejecución de pedal que él mismo denominará años más tarde como *pedal sincopado*⁷⁹. Desconocemos la procedencia de estos conocimientos, puesto que Foote desarrolló gran parte de su actividad en Estados Unidos a excepción de los ocho viajes que realizó al extranjero en un periodo de 20 años. No hemos localizado dato alguno que lo relacione con Gottschalk en su estancia en aquel país, sin embargo parece más probable que esos conocimientos hayan surgido de su estancia en Francia en 1883 y que le motivara a escribir dichos estudios poco tiempo después.

k) Hugo Riemann (1849-1919).

Ya situados en los últimos años de la década de los 80 seguimos notando una escasa generalización del uso del pedal a contratiempo, incluso en países germanófonos. El musicólogo alemán Hugo Riemann (1849-1919) en su obra *Katechismus des Klavierspiels*, que fue publicada en 1888, advierte que la práctica habitual del pedal sigue siendo el del pise juntamente con el ataque de la nota, en lugar de a contratiempo. Afirma Riemann que la ejecución moderna se basa en pisar el pedal ligeramente después del ataque de la nota, pero por lo que vemos esta praxis estaba aún muy poco generalizada debido, en gran parte a la escasa presencia de textos.

3.3.3. Consolidación del pedal a contratiempo: finales del XIX y principios del XX.

La última década del siglo XIX recogió varias publicaciones, gran parte de ellas escritas en inglés y otras en francés, lo que produjo una rápida difusión, tanto por Europa, como por América, de la nueva praxis interpretativa del pedal. De hecho, podemos afirmar que, con la llegada del siglo XX, asistimos a la generalización y consolidación del uso del pedal a contratiempo, expandiéndose sus teorías mucho más rápido en diez años que en los treinta años anteriores.

Esta consolidación también se debe a la labor docente de los pedagogos. En los años anteriores la mayoría de los profesores de piano desconocían la nueva praxis del pedal

⁷⁹ Foote (1909).

que llevaba años generándose, pero con la llegada de varios textos pedagógicos en lengua inglesa y francesa se hacía posible su conocimiento y, por tanto, su difusión.

Ya a comienzos del siglo XX, el uso del pedal a contratiempo, como elemento básico en la interpretación, está completamente generalizado. Los textos prácticos sustituyen a los teóricos, puesto que resulta más importante dar una aplicación práctica a toda la teoría que había sido desarrollada.

La práctica del pedal, basada en el uso a contratiempo, permitía la aplicación del pedal a tiempo en determinados casos para acentuar una nota, recoger su sonido cuando la tecla tenía que soltarse inmediatamente después, o cualquier efecto que lo permitiera. También se presta especial importancia al uso del medio pedal, a las vibraciones del pie (cambios parciales muy rápidos) y todas las posibilidades que permitieran las graduaciones en el pise del pedal.

También juega un papel importante la aplicación según el registro del piano en que se ejecute (grave o agudo), la dinámica (fuerte o suave), la velocidad y el estilo. Pero, a medida que los autores se interesan por el estudio de las sonoridades del piano y los efectos que puede producir el pedal, resulta cada vez más complicado establecer una serie de normas y señalar su uso mediante signos, que es lo que ocurriría en determinados periodos posteriores, como el que surge en Francia a principios del siglo XX (Impresionismo musical).

En los siguientes apartados exponemos los motivos que propiciaron la expansión y consolidación de la nueva concepción del pedal en Francia y los países de habla inglesa, pues en los países germanófonos estaba bastante más afianzado.

a) Francia

Ya habíamos visto que, desde principios del siglo XIX, los pianistas franceses se destacaban por el uso del pedal, sin embargo, apenas encontramos datos que nos confirmen el uso del pedal a contratiempo en este país.

A finales de la década de los 80 y principios de los 90, dos textos escritos por Lavignac y por Falkenberg, recogían de forma minuciosa las características de la nueva técnica de pedal e incorporaban numerosas posibilidades sonoras. Una vez publicadas las obras,

éstas fueron recomendadas por muchos autores, aconsejando su lectura, lo que posibilitó la rápida difusión de las teorías del pedal a contratiempo en Francia.

El primer gran texto teórico publicado en Francia fue *L'École de la pédale*, escrito por Albert Lavignac (1846-1916) y publicado en 1889. Pocos años más tarde apareció *Les Pédales du Piano*, escrito en 1891⁸⁰ por Georges Falkenberg (1854-1940) y que desarrollaba una amplia variedad de efectos sonoros a partir de la nueva práctica interpretativa del pedal.

Estos dos textos ocuparon un papel primordial en la enseñanza del pedal en Francia, en concreto en el Conservatorio de París, donde muchos pianistas de distintos puntos del planeta (sobre todo españoles) se dirigían a estudiar. Esto favoreció una rápida expansión de la nueva práctica interpretativa del pedal en España, y que comentaremos con detalle más adelante.

A estos dos textos se sumaría una nueva publicación, que se basaba en una traducción al francés de una obra anterior. En 1897 Maurice Kufferath (1852-1919)⁸¹ publicó *Traité de la Pédale. Ou Méthode de son Emploi au piano. Avec exemples tirés des Concerts historiques donnés par Antoine Rubinstein* una traducción al francés de la obra escrita en 1886 por Alexander Nikitich Bukhovtsev, sobre el uso del pedal de Anton Rubinstein.

b) Países de habla inglesa.

Para que la nueva práctica de pedal pudiera ser extendida al Reino Unido y Norteamérica era necesario que aparecieran textos escritos en lengua inglesa. Y no fue hasta el año 1893 cuando salen a la luz dos grandes obras que marcaron el gran impulso de esta praxis interpretativa.

La primera de ellas fue publicada en Nueva York en 1893. Su autor, Albert F. Venino⁸², escribió un método de pedal para piano, que, según él, era la primera obra impresa que

⁸⁰ El prólogo está fechado en diciembre de 1891.

⁸¹ Riessauw, A. (2001). Kufferath, Maurice. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 14, pp. 1-2. Nueva York: Oxford University Press.

⁸² No hemos encontrado dato biográfico alguno de este autor.

analizaba y sistematizaba su uso⁸³. Sus conocimientos partieron de sus años de estudio en Viena, donde estudió bajo la tutela de Leschetizky. De él comprendió las grandes posibilidades sonoras del pedal.

Ese mismo año 1893 se publicó en Filadelfia otra obra teórica en esta lengua dedicada exclusivamente al pedal. En este caso se trata de la traducción al inglés de la obra de Hans Schmitt, titulada ahora como *The Pedals of the Piano-Forte*.

Además de estas dos obras, que marcaron la generalización del uso del pedal a contratiempo, sobre todo en Estados Unidos, se publicó en Nueva York ese mismo año la versión inglesa de *Die Asthetik des Klavierspiels*, de Adolf Kullak, bajo el título de *The aesthetics of pianoforte-playing*.

Este extraordinario interés por publicar alguna obra sobre la práctica moderna del pedal o traducir alguna ya publicada en otro idioma provocó que John A. Preston comenzara la traducción al inglés de la obra de Alexander Nikitich Bukhovtsev, sobre el uso del pedal de Anton Rubinstein. En 1897 sale a la luz esta obra, bajo el título *Guide to the Proper Use of the Pianoforte Pedals*, que se basa en la edición alemana de la misma obra publicada un año antes.

3.4. EL USO DEL PEDAL EN ESPAÑA.

En España la nueva praxis interpretativa del pedal llegó más tarde y tardó en afianzarse hasta pasadas varias décadas del siglo XX. Ello se debe, principalmente, a dos motivos: los conocimientos que tenían los profesores de piano españoles sobre la aplicación del pedal y el estilo pianístico de la segunda mitad del XIX en España.

Para que el nuevo uso del pedal pudiera llegar a España era imprescindible que los profesores de este país lo conocieran y pudieran difundirlo entre sus alumnos. Teniendo en cuenta que lo más habitual era que los mejores pianistas se trasladaran a París a continuar sus estudios o perfeccionarlos, era necesario que la nueva práctica de pedal se afianzara primero en Francia. También era imprescindible la publicación de textos que

⁸³ Según indica Venino en el prefacio de su obra, algunos pianistas han analizado e ilustrado su uso a sus alumnos, pero no lo han presentado como obra impresa a ser difundida.

incluyeran estos contenidos en lengua francesa, ya que era el segundo idioma que más conocían los músicos españoles de la segunda mitad del siglo y cuyas publicaciones se vendían en España. Como ninguno de estos dos aspectos ocurrió en París hasta la década de los 90, podemos entender que en España nos encontraríamos en los primeros años del siglo XX todavía con un uso generalizado del pedal a tiempo.

Por otro lado, las características del estilo propio de la música para piano creada en España durante gran parte del siglo XIX requerían un uso de pedal con pocas diferencias a lo largo de todo el siglo. El repertorio interpretado y compuesto en esos años no solía contener los géneros de tendencia más expresiva, como nocturnos, baladas, *impromptus*, etc., que eran el vehículo del pensamiento musical romántico. En su lugar el repertorio pianístico era presidido, sobre todo, por las fantasías y variaciones sobre temas diversos (en especial arias de ópera), *popurrís* sobre aires nacionales, danzas de salón, valeses, mazurkas o polonesas⁸⁴. A este tipo de repertorio para piano compuesto durante la primera mitad del siglo XIX y parte de la segunda en España se le conoce como *de salón* debido a que gran parte de la literatura pianística española se basaba fundamentalmente en piezas de entretenimiento al servicio del café-concierto y del salón⁸⁵. Estas obras tenían un carácter fresco, de gran simpleza estructural y armónica y con un marcado estilo rítmico. Por tanto, el pedal no era un recurso imprescindible en este tipo de ejecuciones, que requerían cierta claridad y precisión, salvo para casos concretos que se quisiera mantener algún sonido, modificarlo tímbricamente o destacar el ritmo de la obra, para lo cual se emplea el pedal a tiempo.

En la transición al siglo XX la Escuela Pianística Catalana, con su especial preocupación por el uso del pedal, fue quien abrió el camino de la nueva concepción interpretativa.

3.4.1. El pedal desde 1840.

Mientras en la mayor parte de los países europeos el pedal iba cobrando importancia hasta hacerse imprescindible en muchas obras, en España el estilo pianístico requería un escasísimo uso de este mecanismo, como se puede desprender de las composiciones

⁸⁴ Vega Toscano (2009).

⁸⁵ Curbelo González, O. (2012). *Teobaldo Power, un pedagogo del piano*. El Ejido: Círculo Rojo.

escritas en la década de 1840. El pedal podía emplearse en pasajes de arpeggios, en cadencias breves de sonidos agudos, en dinámicas *fortissimo*, para crear contraste sonoro entre dos pasajes similares y para mantener un sonido grave. Su uso se basaba en la aplicación a tiempo.

Sería a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando observamos un mayor interés en las posibilidades expresivas del pedal. Así, hay quien lo considera como un poderoso medio para la expresión⁸⁶ muy útil para conseguir un sonido más ligado en la interpretación, evitando la sequedad del instrumento, y para prolongar el sonido de una nota grave. Generalmente estas consideraciones parten de los nuevos pianistas y pedagogos del piano que se habían trasladado a París, donde desde principios de siglo destacaron por el interés en el uso de este mecanismo. Sin embargo todavía hay muchos pianistas que lo consideran como un medio para interpretar más fuerte, indicando que los dos pedales del piano, el de apagadores y *una corda*, son útiles para aumentar las dinámicas *forte* y *piano*, respectivamente⁸⁷. Esto provocó que algunos pedagogos insistieran en esta falsa concepción del pedal muy difundida y utilizada por los pianistas estudiantes, que utilizaban este pedal en los pasajes *forte*, sin importar la mezcla de sonidos resultantes.

En los años posteriores los autores comienzan a explotar las posibilidades de prolongación del sonido y de *legato* que ofrece el pedal. Así, en determinadas obras podemos observar una intención por ligar armonías distintas, levantando el pedal justo con la entrada del nuevo acorde o grupo armónico. Pero esto no quiere decir que se usara el pedal a contratiempo ya que esto solo ocurre cuando el siguiente compás no lleva pedal. Se trata de prolongar el pise del pedal hasta el inicio de la nueva armonía, pero sin volver a accionarlo hasta el inicio del compás posterior.

⁸⁶ Miró recoge esta opinión en su Método, adoptado en el Conservatorio de Música y Declamación en 1856, aunque había sido escrito a principios de la década anterior.

⁸⁷ Curbelo González (2012), *ob. cit.*



Figura III.10. Fragmento de una obra de Sobejano Erviti donde el pedal debe levantarse justo en el siguiente compás.
Fuente: Sobejano (1886).

En ocasiones es difícil explicar con detalle este uso del pedal ya que muchas veces se contradice las palabras con los símbolos. Por ejemplo, si tenemos en cuenta las indicaciones que ofrecen los autores del método de piano de la Unión Artístico-Musical, se indica claramente que:

Cuando una nota debe prolongarse sin ser posible dejar sobre ella el dedo que la hirió por tener que saltar la mano a gran distancia, es preciso acentuar dicha nota y hacer el uso del pedal, teniendo en cuenta de quitarlo cuando cambie la armonía⁸⁸.

Examinando dicha explicación, podemos entender que el pedal hay que levantarlo justo en el momento de tocar el nuevo grupo armónico. Sin embargo, si observamos las indicaciones de pedal que se realizan en los ejercicios y fragmentos musicales del método podemos ver con claridad que en todos los casos la indicación *Ped.* está colocada bajo la primera nota y el símbolo \oplus antes del cambio de armonía.

3.4.2. Los inicios de la Escuela Catalana de Piano: Pedro Tintorer y Juan Bautista Pujol.

Si tenemos que señalar una ciudad como la pionera en el nuevo uso del pedal en España, ésa es Barcelona, donde se formó la Escuela Catalana de Piano y que desarrolló la nueva concepción del pedal. Esta escuela se caracterizó por "dar especial atención a la claridad de las voces, el color, y más especialmente el uso de los pedales"⁸⁹, por lo

⁸⁸ Unión Artístico-Musical (ca. 1860).

⁸⁹ Hansen, M. (1999). El pedal y la escuela catalana. En las enseñanzas de Enrique Granados y Frank Marshall". En Banowetz, *El pedal pianístico*, pp. 255-265.

que estaríamos asistiendo a una corriente interpretativa en la que el pedal juega un papel fundamental y está íntimamente ligada a la ejecución.

Virella (1893) considera a Pedro Tintorer (1814-1891) como el fundador de la Escuela Catalana de Piano. Sin embargo, en la actividad interpretativa, docente y compositiva de Tintorer no encontramos indicios de la aplicación a contratiempo del pedal.

La mayor parte de los autores⁹⁰ coinciden en que la escuela catalana comienza con el pianista Juan Bautista Pujol (1835-1898), pues además de sentar las bases sonoras típicas de esta corriente, fue el profesor de los grandes pianistas catalanes Isaac Albéniz, Enrique Granados, Carlos G. Vidiella, Ricardo Viñes y Joaquín Malats, entre otros.

Nosotros consideramos la Escuela Catalana de Piano aquella que aplicó el uso del pedal a contratiempo como práctica básica en la interpretación y esto no ocurrió hasta al menos el año 1895, cuando fue iniciado por Juan Bautista Pujol.

A Pujol se le conocía como un pianista que prestaba mucha atención a la sonoridad y, según Viada (1886), a un "nuevo e inteligente empleo de los pedales"⁹¹. Esto nos hace pensar la posibilidad de que en esos años de la década de los 80 Pujol ejecutara mediante la práctica nueva de pedal. Además este aspecto se ve reforzado si observamos cómo en su *Nuevo mecanismo del piano*, publicado en 1895, se refiere a esta práctica de pedal con total naturalidad, como si fuera habitual su utilización y no una práctica nueva.

Sin embargo, en sus composiciones para piano, todas ellas escritas antes de 1895, no se muestra un cambio en la colocación de los símbolos de pedal a contratiempo. Por tanto, lo único que podemos confirmar es que Pujol desarrolló la teoría sobre la nueva práctica del pedal hacia los años 90 de ese siglo, muy probablemente gracias a su actividad

⁹⁰ Véase Hansen (1999), Carbonell (en Casares, ed., 2001) o Hess (1993). Por su parte Aviñoa (1986) señala a Pujol como "uno de los padres de la escuela pianística catalana", pero del que arranca la escuela pianística barcelonesa

⁹¹ Viada, F. (1886). Juan Bautista Pujol y Riu. En Fernando de Arteaga y Pereira (ed.), *Celebridades musicales* pp.567-570.

como editor en su firma Juan Bta. Pujol & Co, que le pudo poner en contacto con las nuevas teorías de pedal publicadas en otros países como Francia⁹².

3.4.3. Enrique Granados y Frank Marshall.

La escuela catalana del piano estuvo formada en sus primeros años por aquellos pianistas que fueron a su vez discípulos de Juan Bautista Pujol. Nos referimos a Enrique Granados, Carles Vidiella, Ricardo Viñes y Joaquín Malats, por citar los más destacados. Todos ellos se trasladaron a París para perfeccionar su formación pianística en el conservatorio de esta ciudad, obtuvieron allí premios extraordinarios que les dieron el empujón para desarrollar su posterior actividad concertística. Se destacaron como unos grandes virtuosos del piano y todos guardaban en común la preocupación por el sonido y, en especial, por el uso de los pedales (Pages i Santacana, 2000).

De todos estos pianistas solo uno, Enrique Granados, hizo una profunda investigación sobre el uso del pedal y desarrolló su propia teoría y metodología para su empleo. Su discípulo Frank Marshall, continuador de su escuela, seguiría sus pasos y desarrollaría sus teorías sobre el pedal, inspiradas en las de su maestro.

Gracias a la labor pedagógica de Granados y Marshall, en España se difundió ampliamente las teorías del uso del pedal a contratiempo, aunque no se generalizó hasta bien adentrados en el siglo XX.

a) Enrique Granados (1867-1916).

Granados fue el que sentó las bases de la utilización del pedal a contratiempo en España y sus textos desarrollaron en profundidad todo el contenido sobre el que versa la nueva concepción del pedal, recién llegada a España.

En 1905 Granados escribió su *Método teórico-práctico para el uso de los pedales*, obra crucial para entender la teoría sobre el uso del pedal a contratiempo en España. La amplia difusión que obtuvo esta obra en los años siguientes produjo que el nuevo uso del pedal se asentara en España y que los profesores encargados de la enseñanza

⁹² Recordemos que en ese año 1895, fecha de publicación del *Nuevo Mecanismo del Piano* de Juan Bautista Pujol, ya había sido publicado en Francia las obras de Lavignac y Falkenberg, que exponían de forma extensa y muy desarrollada los contenidos de la nueva práctica de pedal.

tuvieran justificaciones suficientes para aplicar su uso. No vamos a entrar en detalle en este aspecto, ya que forma parte de nuestro análisis posterior; en cambio nos interesa conocer de dónde parten los conocimientos de Enrique Granados sobre este uso del pedal.

En 1879 comenzó sus estudios de piano en Barcelona con Francesc Jurnet, maestro de la Escolanía de la Mercè. Sin embargo su verdadera formación musical empezó cuando en 1880 se apuntó a las clases de Juan Bautista Pujol, considerado en aquel momento como el mejor profesor de piano de Barcelona. Recibió clases con Pujol hasta 1887, año en que finalizó la carrera (Tarazona, 1975). En septiembre de ese año llegó a París con intención de entrar en el *conservatoire* de esa ciudad, pero, al parecer, una enfermedad se lo impidió. Finalmente estudió de forma privada con Charles Wilfrid de Bériot, que junto con Louis Diémer eran los profesores más reconocidos del Conservatoire de París. Regresó a Barcelona en julio de 1889.

Hay quienes señalan que con Bériot Granados fue expuesto a la rutina de trabajo consistente en el refinamiento en la producción del sonido y el empleo del pedal y que de aquí proviene su posterior interés por este mecanismo (Hess, 1991). Sin embargo, nuestras investigaciones y revisiones bibliográficas no nos aportan datos como para verificar este hecho, sino que nos conducen a relacionar su interés por el uso del pedal con las enseñanzas de Juan Bautista Pujol.

Como ya mencionamos, Granados estudió con Pujol entre 1880 y 1887, pianista que se caracterizó por un gran dominio del pedal y que publicó en 1895 su obra *Nuevo mecanismo del piano*, en la que exponía, por primera vez en España, el uso generalizado del pedal a contratiempo. Por tanto, esto nos puede indicar que, casi con toda seguridad, Granados empezó a adquirir una formación especial en el uso del pedal durante sus estudios en Barcelona.

Por otro lado, nos resulta sorprendente que Granados nunca mencionara la obra de su maestro, a pesar de que en esa fecha ya el pianista leridano había regresado de París e incluso publicaba algunas de sus obras en la editorial de su maestro.

Se sabe que de sus estudios con Bériot parte el pensamiento de Granados de que todos los ejercicios de mecanismo deberían ir destinados a obtener el timbre perfecto, adecuado a cada expresión musical. Para el francés el principal objetivo de todo pianista

debía ser la búsqueda y el aprovechamiento de la riqueza tímbrica del piano⁹³. En lo que se refiere al pedal sabemos que Beriot prestaba una especial importancia a su uso, pero esto no nos sitúa aún en el empleo del pedal a contratiempo, ya que en su obra *Mécanisme et style: le vademecum du pianiste*, publicada en 1888, no hace referencia a esta técnica, sino a la del pise a tiempo. Por tanto, parece que Granados no obtuvo sus conocimientos sobre el uso del pedal a contratiempo de las enseñanzas de Beriot.

Existe la posibilidad de que Granados haya conocido la obra de Lavignac o Falkenberg, aunque no tenemos dato alguno que lo confirme, ni siquiera en cartas. Sabemos que Granados hablaba francés y, quizás pudo conocer las teorías expuestas por estos autores, aunque sus obras hayan sido publicadas una vez que el pianista catalán ya había vuelto a España.

Por tanto, continúa siendo un misterio la procedencia de los conocimientos que obtuvo Granados sobre este nuevo uso del pedal que aplicó en sus composiciones desde 1895.

Su preocupación por el uso del pedal y su claro afán por la enseñanza desembocaron en una serie de obras escritas con claro fin pedagógico en las que explica claramente esta técnica de pedal y propone un uso específico según el pasaje que se ejecute. La primera obra que publicó fue el *Método teórico-práctico para el uso de los pedales*, que vio la luz en 1905. En los años posteriores fue desarrollando sus teorías que desembocó en su obra definitiva -fecha en 1913 y que no se publicó en vida de su autor. Quedaron además algunos esbozos y obras manuscritas que pertenecen al periodo intermedio de ambas obras. Todas estas obras nos demuestran el gran trabajo pedagógico llevado a cabo por Enrique Granados en su Academia para la difusión de sus teorías sobre el uso del pedal, las cuales analizaremos más adelante como parte de esta investigación.

Esta preocupación por el uso del pedal también quedó de manifiesto en las composiciones escritas para piano por el compositor leridano, en especial que aquellas compuestas entre 1903 y 1909, las cuales suelen contener abundantes indicaciones de pedal con especial cuidado en señalar su pise a contratiempo⁹⁴.

⁹³ Larrocha, A. (2001). Introducción a las obras pedagógicas. En E. Granados *et al.*, *Integral para piano*, vol. 9 Pedagógicas 2.

⁹⁴ Dichas conclusiones parten de un estudio de análisis que realizamos de todas las indicaciones de pedal que aparecen en sus obras pianística y cuyos resultados publicamos en 2011, bajo el título *Indicaciones de Enrique Granados sobre el uso del pedal*.

En las obras impresas publicadas nos solemos encontrar, debajo de cada sistema, los signos *Ped.* y * para indicarnos dónde debe presionarse y levantarse el pedal, respectivamente. Estos signos, en dos de sus obras, se ven apoyados por valores imaginarios sobre los que coloca las indicaciones para precisar el momento exacto de la acción del pedal, a los que suele seguir una línea horizontal para indicar que éste debe permanecer accionado durante toda la trayectoria de la línea. Estos símbolos de notas, que aparecen sólo en las *Escenas Románticas* y *Allegro de Concierto*, -compuestos entre 1903 y 1905- se colocan muy próximos a la nota sobre la que debe recaer la acción del pedal, tanto sea en el pentagrama inferior, superior o entre ambos.



Figura III.11. Fragmento de *Escenas románticas*.
Fuente: Granados et al. (2001).

En otras ocasiones, sin embargo, emplea términos mucho más imprecisos como son: *con Ped.*, *sempre il Pedale*, *senza pedale* y *con pedale*, aunque, algunas veces, estos términos se emplean para no repetir lo expuesto por el autor en los compases previos.

A pesar de que gran parte de las obras no han sido fechadas, se puede afirmar que en las obras escritas por Granados a partir de 1895 empieza a señalar el pedal de forma que el intérprete sea consciente de que no debe accionarse en el tiempo, sino después de atacar la primera nota del grupo que debe pedalizarse.

b) Frank Marshall

Tras la repentina muerte de Enrique Granados en 1916, Frank Marshall, que fue discípulo suyo, íntimo amigo y también profesor de la Academia Granados ocupó el puesto de su maestro al mando de la clase de piano de dicho centro y se encargó de

continuar la tradición interpretativa -y del uso del pedal- que había iniciado Enrique Granados.

Uno de los principales objetivos de Marshall fue difundir las enseñanzas propias de su maestro, que ejemplificaban a la perfección el estilo de la escuela pianística catalana. Entre esas enseñanzas los contenidos que recibieron una mayor atención por parte de Marshall fueron las teorías de pedal de su maestro, pero en este caso con una aplicación más práctica. Escribió *Estudio práctico sobre los pedales del piano*, que fue publicado en 1919 y que fue seguido de una segunda parte pocos años más tarde.

No vamos a entrar en detalles de contenido de estas obras, ya que forman parte de nuestra investigación. Sin embargo, resulta importante añadir que sus obras para piano, también contienen una cuidada precisión en la colocación de los símbolos de pedal, reflejándose siempre el uso del pedal a contratiempo.

3.5. ESTILOS INTERPRETATIVOS DEL USO DEL PEDAL EN EL SIGLO XX.

Durante el siglo XX distintos estilos interpretativos se caracterizaron por un mayor o menor uso del pedal. Estas diferencias estilísticas formaron corrientes opuestas a veces en un mismo país, donde encontramos una serie de compositores que continuaron con el estilo romántico y otros que usaron el piano como un instrumento percusivo, donde el pedal únicamente se usaba para resaltar los acentos. En Francia el pedal asume la mayor importancia con la música de Debussy y los compositores impresionistas, en cambio determinados estilos surgidos desde el final de la 1ª Guerra Mundial (1918) han minimizado el uso del pedal; el piano empieza a ser tratado como instrumento rítmico de percusión, reflejado en la música de jazz y el *ragtime* (Casella, 1983).

En ocasiones los compositores empiezan a investigar todas las capacidades sonoras del instrumento, desde efectos que puede producir el pedal gracias a las vibraciones de las cuerdas hasta la posibilidad de ejecutar con las cuerdas del piano gracias a la ausencia de apagadores o utilizando mecanismos que bloquean aún más la vibración de las cuerdas.

Resulta muy complicado agrupar la variedad de estilos encontrados en el siglo XX por épocas, países o corrientes estilísticas, ya que muchas veces en un mismo país puede diferenciarse varios estilos interpretativos. Nosotros a continuación nos detendremos únicamente en determinadas corrientes y/o compositores que, de alguna manera, utilizaron el pedal como elemento esencial en sus composiciones. Nuestra pretensión no es analizar todas las obras compuestas que utilicen el pedal ya que esto sería un trabajo demasiado extenso, sino recoger, de forma general, las posibilidades sonoras que los compositores descubrieron.

3.5.1. El Impresionismo musical francés.

Desde el último cuarto del siglo XIX distintos intérpretes franceses se preocuparon por crear un estilo más refinado gracias a la utilización del pedal⁹⁵. Su principal interés era modificar al máximo el sonido percutido del piano y se esforzaron en buscar un sonido más etéreo. Así, con la ayuda del pedal *una corda* y del de resonancia crearon efectos de armonías que se prolongan y parecen perderse en un “horizonte vaporoso” (así lo definían ellos) y sonidos más blandos y mullidos. También se dedicaron a experimentar con el timbre del instrumento, consiguiendo efectos nunca vistos antes en la música. A este estilo se le denominó Impresionismo musical.

a) Claude Debussy (1862-1918).

Claude Debussy es, en gran parte, el creador y autor por excelencia del impresionismo musical. Su obra pianística requiere un sonido transparente, no percusivo, con grandes cambios de color y de timbre, un equilibrio sonoro muy cuidadoso y un especial uso del pedal. Aunque es prácticamente imposible encontrar indicaciones sobre su uso en la música de Debussy, la escritura y otras indicaciones nos dan las suficientes pistas para saber cuándo usarlo.

Generalmente la música de Claude Debussy requiere el uso de pedales largos, renovando éstos en función de la armonía, y una exploración de los efectos de pedal para obtener un ambiente sonoro típico de los impresionistas. Por tanto, aunque en la partitura no estén indicadas las marcas de pedal la escritura nos aporta los indicios necesarios para comprender la extensión de los pedales largos, como es por ejemplo las

⁹⁵ Marmontel (1876) afirma que los pianistas franceses de esa época se destacan por el uso del pedal.

ligaduras que se extienden hacia ninguna nota o acorde⁹⁶. Así en el siguiente preludio el pedal debe mantenerse desde el primer compás hasta el último.

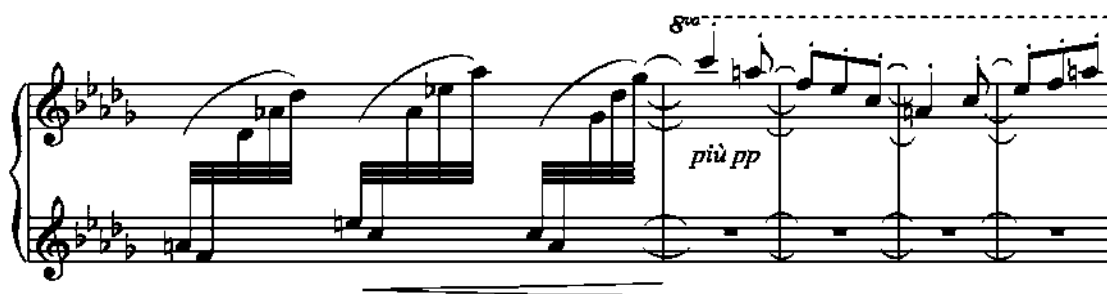


Figura III.12. Fragmento del preludio *Les fées sont d'exquises danseuses* con indicación de pedal a base de las ligaduras.

Tal como aconsejaba el pianista Walter Gieseking el signo de pedal es la nota del bajo. Así éste debe permanecer pisado mientras dura la armonía del bajo, sea un compás, varios compases o incluso páginas enteras⁹⁷. Uno de los ejemplos más llamativos ocurre en el Preludio nº 2 del segundo volumen (titulado *Voiles*), en el que el pedal casi podría permanecer pisado durante toda la extensión de la obra.

En muchas ocasiones es necesario usarlo para mantener una serie de sonidos, cuyos valores no podemos aguantar con los dedos. Por tanto, el pedal se usará para mantener tenidos aquellos sonidos que deben ser prolongados.

En otros casos el uso del pedal está implícito en indicaciones de expresión como *harmonieux* (armonioso), *flottant* (flotante), *lointaine* (lejano), *caressant* (acariciando), etc.; o en los títulos de las mismas piezas.

b) Maurice Ravel (1875-1937).

La obra de Maurice Ravel, aunque frecuentemente vinculada al impresionismo, muestra además un audaz estilo neoclásico y, a veces, rasgos del expresionismo. Igualmente se sintió influenciado de estilos muy diversos como la música española, el jazz, etc.

Generalmente la música de Ravel se distingue de la de Debussy por exigir una

⁹⁶ Shamagian (2007)

⁹⁷ Elder (en Banowetz, 1999).

sonoridad algo más clara y menos difuminada. Esto no significa que el uso del pedal sea menor, sino que la escritura es menos compleja y se aborda con más frecuencia el registro agudo. Por tanto, el uso del pedal seguirá similares principios que los de la música de Debussy.

3.5.2. Rusia: Rachmaninoff y Scriabin.

Ambos pianistas y compositores rusos vivieron la transición entre el siglo XIX y el XX, recogiendo la música que se estaba desarrollando en Rusia en la segunda mitad del XIX y desarrollando cada uno su propio estilo interpretativo que, desde el punto de vista del uso del pedal, es bastante más cercano.

a) Sergei Rachmaninoff (1873-1943).

La música de Sergei Rachmaninoff parece mirar atrás, hacia compositores centroeuropeos de la segunda mitad del XIX, por ello se le tildaba de conservador y superficial, comparándolo con las innovaciones que realizaban otros autores rusos de esos años. El estilo de Rachmaninoff está encuadrado dentro de lo que se ha llamado el Posromanticismo, sin embargo, en su música notamos ciertas diferencias con el estilo propio del XIX, ya que no entendía los acordes de séptima como tensiones armónicas, sino como colores sonoros.

En la música de Rachmaninoff el uso del pedal sigue un estilo similar al empleado en la segunda mitad del siglo XIX, con unos pises más largos y como medio para obtener efectos sonoros muy expresivos. Sin embargo, se diferencia del estilo romántico en que, al estar encuadrado en el cambio de siglo, ya se había consolidado el uso del pedal a contratiempo y, aunque Rachmaninoff no lo señale, él lo usaba.

Por otra parte, el volumen sonoro propio de su estilo requiere un uso más continuado de pedal, en ocasiones con pises largos que van en función a la armonía o de las notas que haya que prolongar, como en el Preludio op. 2 nº 3.



Figura III.13. Escritura del prelude op. 2 n° 3 que exige el uso de pedales largos para mantener el sonido.

Como norma general el pedal se mantiene pisado durante toda la armonía y se renueva cuando ésta cambia.

b) Alexander Scriabin (1872-1915).

Respecto al estilo de Scriabin, éste pareció seguir un estilo alejado de los compositores románticos, en especial a partir de 1903. Según afirma Chiantore (2001) sus líneas se disgregan, las estructuras se ocultan y las disonancias dejan de manifestarse como polos de tensión, jugando con los planos sonoros y el timbre del instrumento. Esto queda demostrado en un comentario realizado por Nikolsky (1957), en el que afirma que "cuando Scriabin tocaba, no creías que las teclas tuviesen algo que ver. Bajo sus dedos, los sonidos surgían y se desvanecían misteriosamente"⁹⁸.

En efecto, el estilo de Scriabin es como si los sonidos *flotaran* en el aire, evocando muchas veces las imágenes sonoras propias de los impresionistas franceses. En ello el pedal juega un papel fundamental con un uso continuado y a través de pises largos, todo ello en función de las armonías, de las notas que debamos prolongar y del ambiente sonoro que deseemos obtener.

⁹⁸ Citado por Chiantore (2001)

3.5.3. El estilo percusivo: Bartók, Prokofiev, Stravinsky y los compositores norteamericanos.

A comienzos del siglo XX varios autores dejaron de lado el estilo romántico y decidieron seguir un camino innovador en un momento en que el piano había llegado a la culminación de su evolución, que consistía en explotar las posibilidades percusivas del piano.

a) Bela Bartók (1881-1945).

Por un lado la escritura del compositor húngaro Bela Bartók apunta a un timbre seco, preciso, rítmico y con especial importancia en el ataque y la forma de golpear la tecla; pero también en sus obras podemos descubrir un estilo inspirado en las danzas y las melodías vocales. Su música se basa, pues, en el contraste, en el que el pedal es un medio auxiliar para obtener un sonido preciso en un determinado momento: acentuación o contraste sonoro, sin interferir en las articulaciones. Por ello en las obras pianísticas de Bartók es más común el uso del pedal a tiempo, en lugar del que se acciona a contratiempo. Así, en el *Allegro barbaro* es evidente que el pedal ayudaría a enfatizar las acentuaciones del primer acorde y de las negras posteriores.

The image shows a musical score for the beginning of 'Allegro Barbaro' by Bela Bartók. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 84-96 beats per minute. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is written for piano and bass. The piano part starts with a fortissimo (sff) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section, and then a fortissimo (ff) section. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. A pedal line is indicated at the bottom, showing the use of the sustain pedal. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests.

Figura III.14. Pedalización del *Allegro Barbaro*, de Bartók, según la grabación del propio autor⁹⁹.

⁹⁹ *Bartók Plays Bartók: Bartok at the Piano, 1929-41*, editado en 1995 por Pearl.

b) *Sergei Prokofiev (1891-1953).*

El estilo compositivo de Sergei Prokofiev tiene puntos similares a Bartók, como son la importancia del ritmo y el énfasis en las acentuaciones¹⁰⁰, pero con más colorido sonoro. Por tanto, su música requiere un determinado uso del pedal que también sigue los mismos principios que los del compositor húngaro: para acentuar y para obtener un destacado contraste sonoro sin interferir en las articulaciones.

c) *Igor Stravinsky (1882-1971).*

Otro heredero de la música percusiva fue Igor Stravinsky, sin embargo la sonoridad que deseaba obtener del piano era orquestal, simulando en muchos casos el sonido de los instrumentos de viento. Es por ello que su *staccato* no es tan seco como el de Bartók, sino más sonoro y permite un uso especial de pedales, que disimulen al máximo su empleo pero que añada una sonoridad de gran colorido y resonancia.

d) *Scott Joplin (1868-1917) y George Gershwin (1898-1937).*

Precisamente este estilo más percusivo vería un especial auge en la música de los compositores estadounidenses, donde el *ragtime* rompe con toda tradición romántica y el piano es usado sobre todo como un instrumento de percusión. El ritmo es parte esencial dentro de este estilo con un especial énfasis en la síncopa. Todo este tipo de música requiere, a su vez, romper con el uso del pedal que se había desarrollado muy rápidamente en Estados Unidos desde finales del siglo anterior. Por tanto, la mayor parte de las piezas de Scott Joplin, o incluso George Gershwin, deben ser ejecutadas con una pedalización basada en pise a tiempo y con pises cortos.

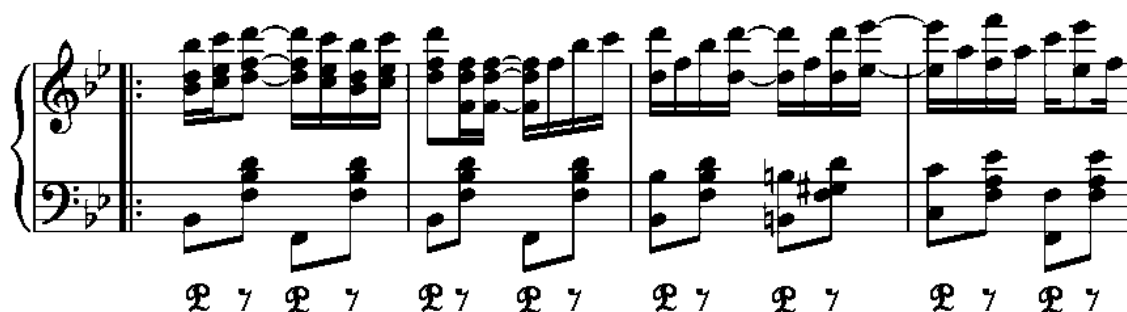


Figura III.15. Pedalización habitual en *Ragtime Dance*, de Scott Joplin.

¹⁰⁰ Chiantore, 2001

3.5.4. Compositores de la segunda mitad del siglo XX.

Una vez adentrados en el siglo XX los compositores empiezan a ser mucho más precisos en las indicaciones de pedal. Así, mientras algunos siguen prefiriendo no señalar el pedal sino dejarlo a la voluntad del intérprete, otros son bastante más precisos, señalando su uso generalmente por un sistema de líneas.

John Cage (1912-1992), cuya música se basa en la utilización de un piano previamente preparado con materiales que se colocan entre las cuerdas, especifica el uso del pedal derecho y el de *una corda* con una línea continua y una discontinua, respectivamente. Así en su *Second interlude* (1948) nos encontramos con símbolos que no dejan margen al intérprete para otro uso alternativo.



Figura III.16. Fragmento del inicio de *Second Interlude*.

Fuente: New York: C. F. Peters, 1960

George Crumb (n.1929), por su parte, deja claro en sus obras que sus indicaciones de pedal "son precisas y deben ser seguidas estrictamente", utilizando sus propios símbolos para cada uno de los pedales.

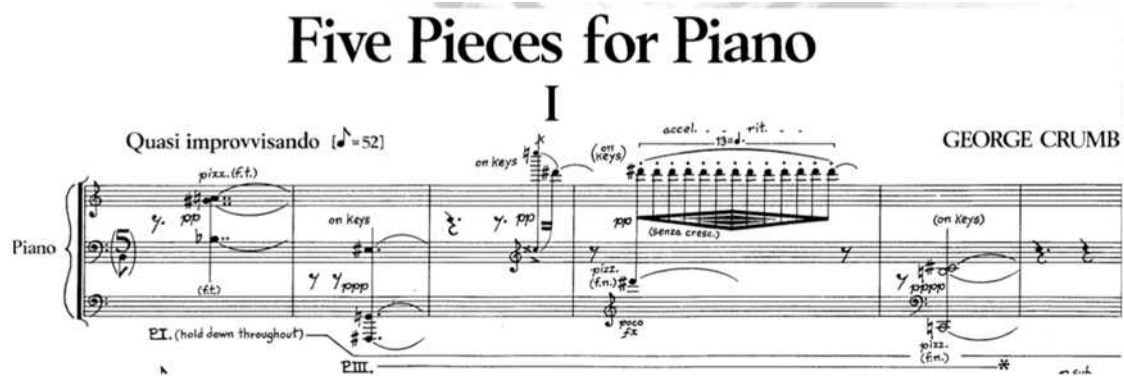


Figura III.17. Inicio de *Five pieces for Piano*.

Fuente: New York: C. F. Peters, 1973

Más cerca del siglo XXI los autores parecen preferir indicar de forma exacta la duración del pise del pedal y el momento exacto de la renovación, siendo conscientes del uso del pedal a contratiempo. Otros, en cambio, siguen aferrados en darle al intérprete la libertad necesaria no solo para elegir la duración del pise del pedal y su renovación, sino también su graduación.

Si nos fijamos son muy escasas las partituras que nos indican el uso del medio pedal y es anecdótico que nos encontremos con algunas de estas indicaciones, cuya simbología no se encuentra generalizada.

CAPÍTULO 4. LA ENSEÑANZA DEL PEDAL A TRAVÉS DE LAS OBRAS PEDAGÓGICAS PUBLICADAS EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS.

Este capítulo es de vital importancia para nuestra investigación, puesto que nos aporta datos sobre la evolución de la enseñanza del pedal fuera de España.

Para su estudio es necesario recurrir a las fuentes: obras escritas por autores foráneos, en lengua extranjera y publicadas en distintos países. Para su localización hicimos una intensa búsqueda entre los años 2006 a 2013 para conseguir la mayor muestra posible, tanto de obras actuales como de aquellas de los siglos XVIII, XIX y XX.

Parte de estas obras pedagógicas han sido obtenidas tras ser localizadas en anticuarios o comprados a particulares y, en otros casos, consultados en bibliotecas de España, Francia, Bélgica y Estados Unidos¹⁰¹ o hallados los ejemplares digitalizados en páginas web, generalmente de bibliotecas americanas y europeas.

Los datos que nos aportan estas obras se refieren a contenidos (generalmente recomendaciones que proponía cada autor sobre el uso del pedal), metodología empleada y aplicación práctica. Estas referencias nos permiten comparar la evolución de la enseñanza del pedal en España con la de cualquier otro país y nos aportan fundamentos de mayor justificación para nuestra propuesta metodológica.

Además, todo lo indicado en estas obras nos aporta importantísima información para conocer las diferencias estilísticas entre escuelas, corrientes y autores, ya que la práctica del pedal debía enseñarse de acuerdo a unas reglas específicas que guarden relación con el estilo. Esto nos acerca mucho más a la práctica interpretativa de la época y nos ayuda a tener una visión mucho más precisa de cómo era la ejecución de una determinada obra en cuanto al uso del pedal.

A continuación expondremos, siguiendo un orden cronológico y estilístico, las características de la enseñanza del pedal en el extranjero atendiendo a los textos escritos en una serie de países y que obtuvieron una gran difusión nacional o internacional. Lo

¹⁰¹ Todas las consultas se realizaron sin que nos tuviéramos que desplazar fuera de España, gracias a los préstamos interbibliotecarios y a las peticiones de reproducción de la obra.

indicado en las posteriores líneas no recoge todas las obras escritas en Europa y Estados Unidos, sino una selección de las más difundidas. Tampoco realizaremos un análisis minucioso, sino que señalaremos descriptivamente aquello que nos resulta especialmente relevante para nuestra investigación.

4.1. PRIMEROS MÉTODOS PARA FORTEPIANO.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, una vez que el piano ya comenzaba a tomar fuerza sobre el clavecín y el clavicordio y su popularidad aumentaba poco a poco, los editores aún se resentían a escribir obras dedicadas a este instrumento. Los métodos o tratados que se publicaban en esos años para los instrumentos de teclado solían ser escritos para ser empleados indistintamente en el clavicordio, el clavecín o el fortepiano. Se trataba de una estrategia comercial, puesto que muchos intérpretes de teclado disponían de un clavecín o un clavicordio y solo los de mayor capacidad económica podían disponer también de un fortepiano en sus hogares. Los editores publicaban para obtener un rendimiento económico por lo que aprovechaban los contenidos comunes para aplicarlos a varios instrumentos, obteniendo así mayores beneficios que dedicando una obra a uno de los tres instrumentos de teclado. Aún así esta reticencia de los editores por publicar una obra o texto únicamente para el nuevo fortepiano dependía del país. En Francia, algunos editores empezaron a publicar textos bajo el título *pour le Clavecin ou Piano-Forte*. Sin embargo, en Alemania y Austria seguía apareciendo, tanto en los textos, como en las piezas para teclado, el término *Klavier*, que era el que hacía referencia al clavicordio y que comenzó a ser sustituido por *Hammerklavier* a partir del siglo XIX. Italia, paradójicamente, fue el país que más tardó en incorporar el término *pianoforte*, escribiéndose textos para teclado bajo la indicación de *pel clavicembalo* hasta bien entrado el siglo XIX.

Los tratados dedicados al fortepiano durante casi toda la segunda mitad del siglo XVIII provienen claramente de la influencia barroca. Dedicaron una buena parte de sus páginas a las notas de adorno, elemento esencial en la interpretación de aquella época, y sólo se hacía referencia a los elementos propios del fortepiano en las secciones dedicadas a la descripción de este instrumento. En lo que se refiere al registro que levantaba los apagadores, solo algunos de ellos se detuvieron únicamente para valorar de forma muy breve sus posibilidades sonoras.

Entre las obras publicadas en esta época, tres fueron las más destacadas, las escritas por Carl Philipp Emanuel Bach, Marpurg y Türk¹⁰². Sin embargo, no debemos dejar de mencionar otros tratados también reconocidos: como el escrito por Georg Simon Löhlein en 1765, que desembocó en el *Klavier und Forte-pianoschule* de Müller de 1804; y el texto de Ricci y J. C. Bach de 1786, pensados para ambos instrumentos.

Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), fue publicado por primera vez en 1753 y recibió varias publicaciones en años posteriores. Este texto fue decisivo en la enseñanza de los pianistas de la época, como Muzio Clementi¹⁰³, y sentó precedentes en las posteriores escuelas pianísticas¹⁰⁴. En lo que se refiere al mecanismo de apagadores su dedicación es muy breve pero positiva, recomendando este registro para obtener un efecto encantador en la improvisación¹⁰⁵.

El texto de Marpurg (1718-1795), mucho más breve, fue publicado en 1755 bajo el título *Anleitung zum Clavierspielen*. Se destacó sobre todo por las reglas que incluía sobre la digitación y la ornamentación y es considerado el único texto que recoge la herencia teórica clavecinista de Couperin y Rameau (Chiantore, 2001). En toda la obra no hay mención alguna al registro que levantaba los apagadores.

Entre los textos señalados anteriormente, el que destacó especialmente, convirtiéndose en el más importantes de finales del siglo XVIII, fue el escrito por Daniel Gottlob Türk (1750-1813) en 1789 y del que se realizó una nueva edición en 1802 y otras posteriores hasta 50 años después de su primera publicación¹⁰⁶. Esta amplia *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen* dedica la mayor parte de sus páginas a la expresión, tanto sea referidas a las dinámicas, como al carácter de la pieza (ligera o pesada). En la versión de 1789 dedicó un apartado descriptivo a los registros del piano, indicados para crear mayores efectos dinámicos. Además confirmaba la existencia de pedales para el

¹⁰² Kullak (1893).

¹⁰³ Clementi (1801) afirmó que "su conocimiento y capacidad, su nuevo toque, su digitación, y su denominado nuevo estilo" se debe a este ensayo.

¹⁰⁴ Kullak (1893).

¹⁰⁵ Citado por Rowland (1993).

¹⁰⁶ Jacobi, E. R. (2001). Türk, Daniel Gottlob. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed., vol.25, pp. 907-909. Nueva York: Oxford University Press.

piano que ayudaban a obtener estos contrastes de intensidad -esto es todo lo indicado sobre los registros-.



Figura IV.1. Portada de *Klavierschule* de Türk, primera obra que menciona la existencia de los pedales.

Fuente: Türk (1789).

4.2. LOS MÉTODOS DE LAS ESCUELAS PIANÍSTICAS: FINALES DEL XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX.

Los distintos estilos interpretativos surgidos a finales del siglo XVIII y principios del XIX se desarrollaron gracias a la labor de la enseñanza y la difusión de los recursos didácticos impresos (generalmente métodos de piano).

Tanto en Viena, como en Londres y París, los métodos de piano explicaban la manera de ejecutar de dichas escuelas y las obras solían acompañarse de ejercicios y estudios para desarrollar determinados aspectos técnicos. En lo referido a la expresión, la sonoridad y el uso del pedal, las obras solían recoger algunas líneas cuya extensión dependía de la importancia que tenía para el autor dichos contenidos.

A continuación exponemos las obras más representativas surgidas para la enseñanza del piano en las distintas escuelas pianísticas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX.

4.2.1. Escuela vienesa.

Ya vimos anteriormente que el estilo creado en Viena, durante las últimas décadas del siglo XVIII, se caracterizó por un uso mínimo del mecanismo (accionado con las manos o con las rodillas) que levantaba los apagadores. Algunos compositores llegaron a hacer referencia a este mecanismo en sus obras pero de forma muy superficial.

Sus catálogos de obras contienen escasísimos estudios o ejercicios, siendo algunos de ellos unos esbozos de ejercicios técnicos, como es el caso de Beethoven.

En cualquier caso no se ha localizado ninguna obra publicada -sea método, tratado, ejercicios o estudios- que contenga una referencia al registro de apagadores. Por tanto, dado la ausencia de documentos que confirmen una práctica pedagógica relacionada con este mecanismo, podemos afirmar que su enseñanza en Viena a finales del XVIII y principios del XIX era prácticamente nula, pues era un recurso apenas utilizado en la interpretación.

4.2.2. Escuela inglesa.

En la escuela inglesa las características estilísticas fueron muy distintas a las de la capital austriaca y se prestaba mayor atención al registro de los apagadores. Sin embargo, tendríamos que esperar hasta bien entrado el siglo XIX para encontrar alguna referencia específica a los pedales en los textos pedagógicos.

a) Muzio Clementi (1752-1832).

En el catálogo compositivo de Muzio Clementi obtenemos dos obras pedagógicas: *Introduction to the Art of playing on the Piano Forte* y *Gradus ad Parnassum*. En ninguna de ellas encontramos, en principio, referencia descriptiva al uso de los pedales. En la primera, publicada por primera vez en 1801, figura una parte teórica relacionada con la lectura, el conocimiento del teclado, la tonalidad, la ornamentación y la digitación, y más adelante se adentra en los elementos de articulación, tiempo e intensidad. En esta edición de 1801 no hay ninguna referencia a los pedales, pero esta obra sufrió hasta 12 versiones distintas, publicándose la última en 1826 y con variaciones en los contenidos (Chiantore, 2001). Sólo en la quinta edición de 1811 Clementi hace una pequeña referencia a los símbolos del pedal y su significado (Rowland, 1993).

El *Gradus ad Parnassum*, dividido en tres volúmenes, publicados entre 1817 y 1826, carece de parte teórica, pero varios de sus estudios contienen símbolos de pedal. Por tanto, la información que aporta Clementi en el primer cuarto del XIX es insignificante.

b) *Jan Ladislav Dussek (1760-1812)*.

Dussek tenía una especial predilección por el uso del pedal, sobre todo a partir del siglo XIX. Sin embargo sus obras pedagógicas fueron escritas antes de ese periodo. En 1796, había publicado su obra titulada *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*. Como mismo nos señala el título es un método para ser empleado en el pianoforte o en el clavicordio, sin embargo en ella se observa una mención, un tanto confusa, al pedal *una corda*. Un año más tarde (1797) sale a la luz otra obra pedagógica teniendo como coautor a Pleyel. *Methode pour le piano forte* fue publicado en París y en ella tampoco se hace mención a los pedales a pesar de estar dirigida al fortepiano, sino que contiene ejercicios de mecanismo y se adentra en el terreno expresivo explicando denominaciones de tiempo y dinámicas.

Es a partir de 1798 cuando Dussek comienza a experimentar en el uso del pedal, y poco a poco descubre sus efectos, considerándolo necesario para la interpretación y plasmando los signos relativos a su utilización en sus composiciones posteriores.

c) *Johann Baptist Cramer (1771-1858)*.

Cramer, alumno de Clementi en 1783, destacó por sus obras pedagógicas, tanto teóricas como prácticas.

En 1812, escribió un método de piano titulado *Anweisung das Pianoforte zu spielen*. en el que apunta un interés por el uso del *grosse Zug* (gran pedal), proponiendo una serie de reglas para su uso, tales como usarlo únicamente en los tiempos lentos cuando no cambie la armonía, utilizarlo para unir los sonidos y evitarlo en los pasajes fuerte para no causar confusión sonora.

4.2.3. Escuela francesa.

En Francia varios autores comenzaron a escribir métodos partiendo de las características de los nuevos instrumentos y el modo interpretativo de Clementi.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, tres pianistas que desarrollaban su actividad en París fueron los primeros que escribieron con mayor detalle sobre el uso de este mecanismo, dando una serie de reglas y consejos para su empleo. Anteriormente apenas había mención al registro de apagadores y fueron los franceses los que comenzaron a sentar las bases de la importancia de su uso en la interpretación, iniciando la denominada *moda parisina del pedal* (Rowland, 1993).

Estos tres autores franceses -Milchmeyer, Steibelt y Adam- presentan diferencias a la hora de exponer las posibilidades sonoras de este mecanismo.

a) *Johann Peter Milchmeyer (1750-1813).*

Milchmeyer publicó en Dresde en 1797 su obra *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, la cual fue fruto de sus estudios respecto al instrumento y su interpretación en Francia. Fue uno de los pocos autores que en el siglo XVIII prestó una especial atención al pedal.

Si analizamos someramente la obra observamos que ésta se encuentra dividida en seis capítulos, en los que abarca diversos aspectos de técnica e interpretación pianística, que van desde la posición de la mano hasta las explicaciones de las distintas intensidades y nomenclaturas de estilo y tiempo. Uno de esos capítulos, concretamente el número cinco, está referido a las mutaciones del sonido que son producidas por los registros (pedales o rodilleras). Respecto a estos mecanismos, de los que menciona que los pianos suelen tener cuatro, hace referencia en las explicaciones al registro de arpa y al que levanta los apagadores, centrándose especialmente en este último, del cual considera que hay mucho que decir. Para explicar sus efectos utiliza fragmentos de obras de Steibelt, que fue, según Milchmeyer (1797), el único compositor y profesor que prestó importancia en sus composiciones al uso de los distintos registros.

Según Milchmeyer los apagadores pueden producir los más bellos efectos o, si se emplea con un mal conocimiento, efectos de lo más abominables, debido a la cacofonía que producen todos los sonidos mantenidos. Dentro de las posibilidades sonoras que se pueden conseguir propone: la imitación de distintos instrumentos o voces, la mejora de la ejecución de *crescendo* y *diminuendo* (aprovechando además el registro que levanta o baja la tapa del piano), y la representación de escenas a través de “ilusiones sonoras”.

Conjuntamente con el pedal de arpa propone otros efectos que van desde imitar el carácter de la música española, de una pandereta, un arpa y una mandolina.

Finaliza el capítulo aconsejando a los principiantes que intenten primero realizar todos los efectos expresivos sin la ayuda de los pedales y sólo después de haberlo conseguido se puede utilizar para reforzar dichos efectos.

b) Louis Adam (1758-1848).

Louis Adam fue considerado no sólo como un pianista célebre, sino también como uno de los mejores creadores y pedagogos. En 1797 fue nombrado profesor de piano de *l'École nationale de musique*¹⁰⁷ y en 1804¹⁰⁸ publicó un *Méthode de Piano du Conservatoire Royal de Musique*. Dicha obra le fue encargada por una comisión del conservatorio y, una vez concluida, fue adoptada para las enseñanzas de piano del citado centro.

La obra se articula en un total de doce *articles*. Uno de estos artículos está titulado *De la manière de se servir des pédalés* (Del modo de servirse de los pedales), refiriéndose a los que se encuentran en el piano de cola y el piano cuadrado.

En lo que respecta al *gran pedal* comienza Adam advirtiéndole que, a diferencia de los que muchos creen, éste no es útil para tocar fuerte, ya que su uso puede provocar un efecto desagradable debido a la vibración de todas las cuerdas. Por ello hace las siguientes recomendaciones de uso:

- Debe emplearse en los acordes consonantes de un canto lento que no cambian de armonía, así como en los cantos puros y armónicos, cuyos sonidos puedan mantenerse durante mucho tiempo, los aires tiernos y melancólicos y la música religiosa. En el caso de que el pasaje registre un cambio de armonía el pedal se levantará antes de cada acorde para ponerlo de nuevo en el siguiente.
- En general se ha de usar para sostener un bajo durante muchos compases y en movimientos lentos para expresar el *forte*. No se usará en tiempos rápidos, pues

¹⁰⁷ Marmontel, A. (1878).

¹⁰⁸ Fecha expuesta por Rowland (1993).

produciría un efecto desagradable escuchar cómo se ejecutan con este pedal escalas cromáticas en movimiento vivo y no podría distinguirse el canto.

- Es más agradable su uso en dinámica *piano*, cuyas teclas deben accionarse con más delicadeza que cuando se hace sin pedal, ya que el sonido del piano es mayor con los apagadores están levantados.

Finaliza la exposición respecto a los pedales proponiendo una simbología para el uso de los pedales, ya que, como indica el autor, hasta ese momento no se habían fijado, utilizándose siempre la voz *pedal*.

c) *Daniel Steibelt. (1765-1823).*

Steibelt escribió un *Méthode de piano*, el cual fue publicado en París y Leipzig en 1809, usando las lenguas francesa y germana. En dicha obra analiza el funcionamiento de los pedales y da alguna recomendación de uso, similares a las de Adam.

De los cuatro pedales que, afirma, posee el piano, el segundo es el que levanta los apagadores. Éste, recomienda, debe usarse con conocimiento y cuidado, y nunca en escalas o pasajes rápidos. Considera su uso más apropiado en movimientos melódicos no muy lentos y en pasajes donde hay que mantener una nota del bajo durante un cierto tiempo. Los signos que emplea para hacer referencia a este pedal son Φ para accionarlo y * para cesar su efecto.

Además de estas indicaciones en algunas de sus obras añade algunas instrucciones sobre el pedal dirigidas al estudiante o intérprete. Así en la sonata op. 27 n° 1, publicada en 1797, añade: "use del pedal que levanta los apagadores, pero cuando oiga que la armonía es demasiado confusa, levante el pedal por valor de una corchea y acciónelo inmediatamente" (citado por Rowland, 1993).

4.3. LOS MÉTODOS EUROPEOS PARA PIANO DEL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XIX.

Una vez adentrados en el siglo XIX el pedal había cobrado mayor importancia y se le consideraba un mecanismo de utilidad en la ejecución. Sin embargo, muchos pedagogos advertían que los estudiantes estaban haciendo uso del pedal de forma inconsciente, dificultando la claridad de la ejecución.

Debemos tener en cuenta que aún en la primera mitad del siglo XIX la interpretación se basaba en la claridad y la precisión, con una escritura a base de escalas o grupos de notas en grados conjuntos. Si el pedal se utilizaba en pasajes de este tipo el sonido se enturbiaba y muchos estudiantes, conscientes de este hecho, comenzaron a utilizarlo para disimular sus errores técnicos (desigualdades en la pulsación, generalmente). Los pedagogos comenzaron a desarrollar una metodología para el aprendizaje de una obra, prohibiendo el uso del pedal hasta que la obra no estuviera aprendida e indicando los momentos en que podía ser empleado (muy escasos, por cierto).

La técnica del pedal se basaba en la aplicación a tiempo, para lo cual era necesario desarrollar la agilidad del movimiento del pie para que no se percibiera ninguna interrupción sonora en el cambio de armonía.

A continuación exponemos lo referido al uso del pedal en los métodos de piano creados en el segundo cuarto del siglo XIX.

4.3.1. Hummel, Kalkbrenner y Czerny.

Según Kullak (1893) los métodos de piano escritos por Hummel, Kalkbrenner y Czerny fueron los más destacados de la época y seguían siéndolo hasta ese momento, lo que demuestra que dichas obras formaban parte de la enseñanza del piano hasta finales del siglo XIX.

a) Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

El pianista austriaco, alumno de Mozart y Clementi, fue uno de los profesores más importantes y a la vez dispendiosos de Alemania. Sus enseñanzas se vieron reflejadas en un método, publicado en 1828, que causó sensación en Europa, ya que cambiaba muchas concepciones del estudio de piano¹⁰⁹. Además esta obra titulada *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel vom ersten Elementar-Unterrichte bis zur vollkommensten Ausbildung*, suponía un método que abarcaba desde la iniciación hasta el nivel más avanzado, desarrollándose, por primera vez en un método, aspectos de la interpretación de alto nivel (Chiantore, 2001).

¹⁰⁹ Sachs, J. (2001). Hummel, Johann Nepomuk. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 11, pp. 828-836. Nueva York: Oxford University Press.

En la obra, Hummel se refiere de forma breve al uso de los pedales (recordemos que el pianista austriaco era más bien reacio a su empleo). Critica el excesivo uso que se hace de este mecanismo, generalmente para ocultar una interpretación defectuosa y otras veces porque los pianistas creen que el sonido que se produce es mejor, cuando realmente se está produciendo una mezcla de sonidos. Afirma Hummel que el verdadero intérprete no necesita del pedal para interpretar en público, y que tanto Mozart como Clementi no lo necesitaron para ser considerados como grandes pianistas. Sin embargo, sí lo considera útil, junto con el *jeu céleste*, para obtener efectos variados, principalmente en movimientos lentos y en pasajes donde los acordes no cambian con frecuencia.

Recomienda al alumno que no emplee el pedal hasta que sea capaz de tocar una pieza con *pureza* y precisión.

b) *Friedrich Kalkbrenner (1785-1849)*.

El pianista alemán, alumno de Louis Adam, publicó hacia 1831¹¹⁰ su *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains* (Método para aprender piano con el auxilio del guía-manos). Este guía-manos, que fue ampliamente difundido, consistía en una barra horizontal que se colocaba paralelo teclado, sobre la que descansaría la muñeca. Su objetivo era que el alumno desarrollara una técnica basada en la única acción de los dedos.

En el prefacio de la obra trata aspectos que se refieren al lenguaje musical y otros propios del piano, encontrándonos con un apartado teórico dedicado a los pedales explicando su uso y proponiendo una serie de recomendaciones para los alumnos.

Tras una introducción sobre el uso del pedal en las escuelas inglesa y vienesa se adentra en los pedales *forte* y *douce*¹¹¹, que son los que considera importante, ya que el resto que está incluido en los pianos son de “efecto de charlatanismo” y deben suprimirse ya que dificulta la interpretación.

¹¹⁰ Chiantore, 2001.

¹¹¹ En la versión española de la obra se le denomina *contra suave* al pedal *una corda* y *contra fuerte* para el de resonancia.

Según expone Thalberg en el método, ambos pedales son necesarios para extremar la gama de dinámicas del piano, pero a su vez permite otras posibilidades sonoras.

El pedal *forte* permite mantener el sonido de determinadas notas, a la vez que hace que vibren por simpatía los armónicos naturales que corresponden con la quinta y décima nota superior; lo considera necesario en arpeggios que contienen un *crescendo* (sean picados o ligados) y lo recomienda en el registro agudo, cuyo sonido es seco cuando se toca sin pedal y en los intervalos grandes que no puede alcanzar la mano, teniendo cuidado de limpiarlo en cada armonía. Por otro lado, el pedal *douce* se aplica cuando la música demanda un *diminuendo*, *morendo* o un *pianissimo*. Considera además que el empleo conjunto de los dos pedales produce un “bellísimo efecto” para la expresión. Sin embargo, recomienda que los pasajes de agilidad se interpreten sin pedal ya que produciría una gran confusión sonora.

Seguidamente a las explicaciones propone 12 estudios para el desarrollo interpretativo de los contenidos expuestos en el método. En lo que se refiere al uso del pedal dichos ejercicios también desarrollan los usos indicados por el autor.

c) *Carl Czerny (1791-1857)*.

Carl Czerny, alumno de Beethoven, fue también un destacado pedagogo. Escribió una importante colección de obras pedagógicas en forma de estudios y ejercicios tanto para principiantes como para pianistas de destacado nivel. En 1839 se publicó la que fue su obra pedagógica más sustancial¹¹². Titulada *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* ("Escuela teórico-práctica de piano"), abarca, siguiendo los pasos de Hummel, contenidos desde la iniciación del piano hasta "el grado más alto y refinado" de la interpretación. Esta obra, secuenciada en cuatro volúmenes, se adentra en el uso de los pedales en el tercero de ellos, titulado *Von dem Vortrage* (en la versión inglesa *On playing with expression*).

Respecto al *Dämpfungspedal* o, como se suele llamar erróneamente, *Fortepedal* indica que es “extremadamente importante” en la interpretación y requiere ser bien estudiado. La primera gran ventaja que produce este pedal es crear la ilusión sonora de que tocamos con tres manos en pasajes donde simultáneamente nos encontramos que la

¹¹² Lindeman, S. (2001). Czerny, Carl. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 6, pp. 824-827. Nueva York: Oxford University Press.

mano izquierda debe mantener un bajo y hacer una línea de acompañamiento mientras la mano derecha realiza una línea melódica. En estos casos, afirma, el pedal debe ser levantado no antes de la última nota de acompañamiento y accionado inmediatamente con la nota del bajo, aspecto que considera dificultoso y, por tanto, debe ser estudiado para que no se produzca una interrupción en el sonido.

Tras esta ventaja del pedal expone una regla fundamental: el pedal sólo debe ser mantenido cuando el pasaje se basa en el mismo acorde. En el caso de las escalas prohíbe su uso cuando éstas se ejecutan en el registro grave, sin embargo, si éstas se ejecutan en el registro agudo, bajo un acompañamiento armónico, el pedal produce un efecto muy bonito, siempre y cuando la armonía sea la misma. También podemos mantener el pedal en distintas armonías siempre y cuando atacemos el bajo con intensidad y los cambios de acorde se produzcan en el registro agudo y en matiz *pianissimo* o cuando queramos dar un carácter de lejanía con ayuda del pedal *una corda*.

En los pasajes *tremolando* es cuando único hace referencia a cambiar el pedal con cada cambio de armonía, lo que significa una descripción del pedal sincopado. Sin embargo, para unir una serie de acordes considera útil el uso del pedal, pero levantando éste y accionándolo de forma muy rápida de tal forma que el movimiento de bajar el pedal y la tecla coincidan.

Para los pianistas que ya se han adentrado en el uso del pedal les aplica una regla muy general basada en la claridad en la interpretación y les recuerda que debe tenerse en cuenta las composiciones que se interpretan, ya que en las composiciones de Mozart, Carl Philippe Emmanuel Bach y en las primeras sonatas de Scarlatti no es recomendable usar el pedal; sin embargo compositores como Clementi (en sus últimas obras), Beethoven, Dussek o Steibelt, así como todos los compositores contemporáneos lo empleaban en sus composiciones. Tras esto se debe tener en cuenta la naturaleza de las composiciones.

4.3.2. Moscheles y Herz.

Las obras pedagógicas de Moscheles y Herz fueron ampliamente utilizadas durante el segundo cuarto del siglo XIX, aunque no adquirieron la difusión internacional de los métodos de Kalkbrenner, Czerny o Hummel. Moscheles dejó una serie de obras de

aplicación práctica (colección de estudios), mientras que Herz escribió, además de estudios y ejercicios, un importante método de piano muy influyente en la pedagogía española de los años posteriores.

a) Ignaz Moscheles (1794-1870).

El compositor y pianista Ignaz Moscheles desarrolló su actividad docente en Londres desde 1825 de forma particular y en la Royal Academy of Music, teniendo entre sus alumnos a Litolff y Thalberg. En 1846 abandonó Londres para trasladarse a Leipzig, donde se convirtió en profesor principal de piano en el conservatorio de esa ciudad¹¹³. Se le consideraba como un intérprete que hacía un uso frecuente del pedal pero de forma muy bien calculada¹¹⁴.

Gran parte de sus obras son pedagógicas, basadas en estudios para piano, siendo la más destacada *Méthode des Méthodes*, escrito con Francois-Joseph Fétis (1784-1871) en 1840, y que recoge una serie de estudios compuestos por varios autores.

La única obra que nos deja algún texto sobre su pedagogía son los 24 Estudios op. 70, terminados en 1826¹¹⁵ y dirigidos, como figura en el título, a los pianistas avanzados. A pesar de que esta obra se inicia con unas observaciones por parte del autor, no nos encontramos referencias teóricas al pedal hasta el estudio nº 9. En este estudio el uso del pedal es recomendado únicamente para los arpeggios que forman parte de la misma armonía, en especial en los pianos que tengan poca vibración. Tal y como se indica con los signos, el pedal debe levantarse justo antes de que entre la nueva armonía para pisarlo con el nuevo grupo de notas.

b) Henri Herz (1803-1888).

Los textos pedagógicos de Henri Herz sentaron un precedente en la pedagogía pianística de Francia y España. Su método de piano fue ampliamente difundido en estos países y estaba muy bien considerado. Además su labor como profesor durante más de 30 años

¹¹³ Roche, J. y Roche, H. (2001). Moscheles, Ignaz. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 17, pp. 163-164. Nueva York: Oxford University Press.

¹¹⁴ Weitzmann, 1894.

¹¹⁵ Chiantore, 2001, p. 281.

en el Conservatorio de París permitió que se difundiera y extendiera su pedagogía pianística hasta gran parte de la segunda mitad del siglo.

Henri Herz estudió en el Conservatorio de París con Pradher, adquirió una gran popularidad como pianista en la década de 1830 y 40¹¹⁶ y fue profesor de piano del citado centro desde 1842 a 1874. Además fundó su propia fábrica de pianos y construyó una sala de conciertos.

Escribió numerosas obras didácticas, como *Petite méthode élémentaire de piano*, *Les difficultés du piano* y *Méthode complete pour le piano*.

De estas obras la más destacada fue su *Méthode complete pour le piano*, publicado hacia 1830¹¹⁷, que marcó un hito importante en la enseñanza del piano en Francia. La obra contiene una importante introducción teórica en la que explica distintos aspectos relacionados con el instrumento y su interpretación, y entre ellos, los pedales.

En el apartado destinado a la descripción del piano explica el funcionamiento de los dos pedales *grande pédale* y *una corda*, añadiendo que son un medio mecánico para modificar la intensidad del sonido. Afirma además que el pedal se usa con mucha frecuencia sobre las figuraciones de trémolo para aumentar considerablemente su efecto, en cuyo caso "debe separarse el pie a cada cambio de armonía".

En el apartado que está dedicado exclusivamente a los pedales, añade que éstos modifican la intensidad y el timbre del instrumento, siendo un poderoso medio para multiplicar los efectos del piano. En cambio indica a los estudiantes que "hasta tanto que no se haya desarrollado bien en el discípulo el sentimiento de la música para aventurarse con éxito, deberá abstenerse del uso de los pedales toda vez que no lo haya prescrito el mismo autor."

Afirma además que el pedal derecho, el cual denomina ahora *pédale forte*, sólo debe hacerse uso en los siguientes casos:

(...) cuando el canto o los pasos no cambian de armonía; en las cadencias y en la parte alta del piano, a fin de dar alguna suavidad a las cuerdas de los sonidos agudos, cuya vibración es más corta y el sonido más duro en razón de su misma

¹¹⁶ Lindeman, S. (2001). Herz, Henri [Heinrich]. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 11, pp. 452-453. Nueva York: Oxford University Press.

¹¹⁷ Fecha tomada del catálogo de Europeana.

brevidad (...). Su efecto, por el contrario, está lleno de encanto cuando se emplea en los *acordes tenidos*, en los *arpeggios*, y en todos aquellos pasos que exigen delicadeza y delicadeza¹¹⁸.

4.4. LAS OBRAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

A medida que entramos en la segunda mitad del siglo XIX empezamos a encontrar indicios de la nueva concepción del pedal, que sentaría las bases de la pedalización romántica y que empleamos hoy en día.

Esta praxis interpretativa tardaría varias décadas en ser generalizada y no sería hasta finales del siglo cuando podemos hablar de un uso más popularizado. Esto se debió, como ya explicamos anteriormente, a la gran escasez de obras que se publicaban en referencia a esta nueva práctica de pedal. La mayoría de ellas lo hicieron en lengua germana, pero apenas había obras en lengua francesa e inglesa. Tampoco los profesores tenían los conocimientos necesarios sobre este nuevo uso del pedal y transmitían a sus alumnos la concepción que ellos conocían, la del pedal a tiempo. Era por ello necesario que los autores escribieran obras y éstas fueran empleadas en la enseñanza aunque, como veremos, no todos hacían referencia a la nueva concepción del pedal.

De lo que no cabe duda es que durante los primeros años de esta segunda mitad de siglo se muestra un mayor interés por el pedal por parte de los compositores hasta convertirse en un medio indispensable en la interpretación y en el estilo de esta época. Esto se reflejó en los textos pedagógicos, cuyos autores mostraron múltiples recomendaciones de uso para obtener determinados efectos sonoros.

Partiendo de esta práctica interpretativa de la segunda mitad del siglo XIX podemos distinguir claramente dos estilos bien diferenciados: uno, en el que el uso del pedal es imprescindible y se recurre a sus posibilidades sonoras con mucha frecuencia, y otro, que continua el estilo predominantemente mecánico de la primera mitad del siglo.

Dentro de este último grupo encontramos a los profesores de piano del conservatorio de Stuttgart, fundado en 1857 por Lebert, Stark, Faisst, Brachmann y Laiblin. Este centro era conocido básicamente por el entrenamiento de los dedos y no solían prestar

¹¹⁸ Albéniz (1840).

demasiada atención a los elementos expresivos y sonoros del piano, tales como el pedal. Esto desembocó en numerosas críticas por parte de compositores, pianistas y pedagogos. Camille Saint Saëns dedicó en su obra *El Carnaval de los Animales* un número a los pianistas: una burla hacia aquellos instrumentistas del conservatorio de Stuttgart que empleaban sus horas de estudio a ejecutar escalas y ejercicios. Albert F. Venino (1893) afirmó en el prólogo de su obra que tras varios años de estudio en este centro no se dio cuenta de las grandes posibilidades del pedal hasta que empezó a estudiar con Leschetizky. Sin embargo, Sigmund Lebert sí manifestó un gran interés por el empleo de este mecanismo que levantaba los apagadores, considerándolo como un "medio necesario para la consecución de los efectos deseados" (Lebert y Stark, 1872).

A partir de las década de 1890 asistimos a la afirmación del pedal a contratiempo gracias, por un lado a la traducción y difusión de los textos pedagógicos creados hasta ese momento, y por otro a la creación de nuevas obras de gran extensión que se aplicaron en las enseñanzas.

En los siguientes apartados agruparemos las obras publicadas en la segunda mitad del siglo XIX en cuatro grupos: los primeros textos que hacen referencia al pedal a contratiempo, las primeras obras destinadas exclusivamente al uso de los pedales, otras obras dedicadas parcialmente a los pedales y la década de 1890: difusión de las teorías modernas del pedal.

4.4.1. Los primeros textos con referencia al pedal a contratiempo.

Según los datos que hemos obtenido de nuestra intensa revisión bibliográfica de material pedagógico dedicado al piano, la aparición del pedal a contratiempo surgió en los primeros años de la década de 1850. Es posible que su aplicación tuviera lugar antes, pero si atendemos a la información recogida en las fuentes bibliográficas, que nos aportan información con precisión al respecto de la interpretación, esto no ocurre hasta pasado la segunda mitad del siglo.

Las primeras obras localizadas mencionaban el uso del pedal retrasado para momentos concretos de la ejecución, como notas de valor largo. Posteriormente los autores incorporaban el uso del pedal a contratiempo de forma más generalizada para

sucesiones de notas o acordes, a la vez que comenzaban a justificar su uso, desarrollando teorías propias que sentarían las bases del uso moderno del pedal.

Los primeros autores en exponer este nuevo uso del pedal fueron Thalberg, Köhler, Kullak y Parent.

a) Sigismund Thalberg (1812-1871).

Thalberg fue un pianista nacido en Ginebra que estudió bajo la dirección de Moscheles y Kalkbrenner, entre otros. Escribió una obra dedicada a la pedagogía pianística titulada *L'art du chant appliqué au piano*, Op.70, en la que enseñaba a los alumnos a “cantar con el piano”. Consiste en 25 transcripciones de obras vocales al piano distribuidas en cuatro series: la primera, que contiene las seis primeras transcripciones, apareció en 1853; la segunda fue publicada entre 1853 y 1854; la tercera y la cuarta, una década más tarde, entre 1862 y 1863¹¹⁹.

Lo más interesante de esta obra es el prefacio que se encuentra al inicio y que se publicó con la primera serie. En éste Thalberg expone un total de doce "reglas generales del arte de cantar bien, a los jóvenes pianistas", es decir, las bases de la interpretación para obtener del piano un sonido lírico. Dentro de estas reglas, la número ocho está dedicado a los pedales del piano y en ella se muestra la primera recomendación del pedal retrasado, además de otras recomendaciones de uso:

El uso de ambos pedales (por separado o juntos) es indispensable para dar de la amplitud a la ejecución, sostener las armonías semejantes y producir, mediante su empleo consciente, la ilusión de sonidos *prolongados e inflados*; a menudo, para estos efectos particulares, hay que pulsarlos sólo después del ataque de las notas largas de canto; pero nos sería difícil aquí precisar los casos generales, ya que dependen más bien del sentimiento y las sensaciones más que de las reglas fijas que formularemos en nuestro método. Debemos pues, en el empleo de los pedales, que juegan un papel tan importante en la ejecución, prestar más que nunca atención a no mezclar nunca las armonías diferentes y producir así disonancias desagradables. Hay artistas que hacen de los pedales tal abuso o más bien que los emplean con poca lógica, que entre ellos el sentido del oído está pervertido y han perdido la conciencia de una armonía pura. Hemos indicado el empleo del gran

¹¹⁹ Datos extraídos del Centro di Studi Internazionale Sigismund Thalberg, en el enlace <http://www.centrothalberg.it/Biography.htm>

pedal siempre debajo del bajo, y el de *una corda*, entre ambos pentagramas, marcando por puntos el momento en que se debe soltar¹²⁰.

Podemos observar claramente que Thalberg considera indispensable el uso del pedal para aumentar la intensidad sonora, para sostener sonidos de la misma armonía y para crear la ilusión de sonidos prolongados. En este último caso aconseja emplear el pedal después del ataque de las notas largas.

Nos encontramos pues con la primera obra que hace referencia al empleo del pedal después del ataque de notas, pero sin llegar al uso continuado a contratiempo, pues no indica que el pedal se debe levantar cuando se accione la siguiente nota.

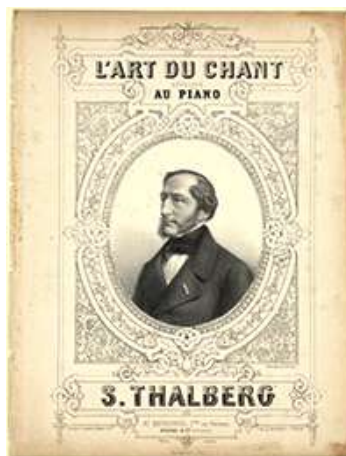


Figura IV.2. Portada¹²¹ de *L'art du chant appliqué au piano* de Thalberg, primera obra en hacer referencia al uso del pedal a contratiempo. Fuente: Thalberg (1853).

b) Louis Köhler (1820-1886)

Louis Köhler fue conocido como el primer músico moderno que estableció los principios definitivos del uso del pedal¹²². Pianista, compositor y crítico y profesor, escribió numerosas obras pedagógicas, desde piezas y ejercicios hasta libros dedicados a la pedagogía del piano, siendo la primera de ellas su *Systematische Lehrmethode für*

¹²⁰ Thalberg (1853), *preface*.

¹²¹ Imagen extraída de <http://www.pianostreet.com/blog/articles/sigismund-thalbergs-200th-anniversary-5519/>.

¹²² Venable (1913)

Clavierspiel und Musik, cuyo primer volumen fue publicado en 1857¹²³ y el segundo, en 1858. Fue además el primer músico moderno en sugerir ejercicios específicos para la práctica del pedal, ya que, como hemos visto, las obras anteriores incluían marcas de pedal tanto en obras o estudios y los autores no extraían su estudio de la ejecución global.

Según Köhler el pedal tiene las funciones de mantener el sonido, aumentar su volumen y recoger todas las resonancias. Recomendaba que el pise del pedal no coincidiera con el ataque de una nota o acorde, sino que en las sucesiones de éstos, se pisara el pedal después de atacar la tecla y se levantara en el momento que se pulsa la siguiente.

Los motivos por los que expone esta teoría comienzan siendo poco aclaratorios; así en la edición de 1857 afirma que el martillo debe rodearse por una capa de aire para favorecer la vibración y correcta emisión del sonido, evitando así un efecto sonoro molesto¹²⁴. La tercera edición de la obra expone de forma más justificada el motivo por el cual los movimientos de los dedos y del pie no deben coincidir: afirma que reforzaría el ruido producido por el martillo al golpear la cuerda¹²⁵.

Consideraba difícil este uso del pedal pues, según él, se necesita una especial habilidad, una técnica que medie entre los dedos y el pie. Para ello no duda en dar una aplicación práctica a los contenidos teóricos explicados anteriormente:

Inmediatamente después del ataque del primer acorde [do-mi-sol], presione el pedal; después de la elevación de la mano del teclado (mientras el pie se mantiene sobre el pedal) los notas seguirán resonando: ahora atacamos el segundo acorde (re-fa-sol), pero exactamente en el momento del ataque, levantamos el pie, de modo que no se produzca un vacío de sonido ni una mezcla indeseada; entonces el segundo acorde, es sucedido por el pedal, levantando la mano otra vez. Así, uno alterna lentamente los ataques de los acordes con el cambio de pedal (...)¹²⁶.

¹²³ En el prefacio de este volumen Köhler firma con fecha julio de 1856.

¹²⁴ [...] *der Hammer die Saiten trifft, müssen diese von einer ruhigen Luftschicht umgeben sein; solche wird aber durch Aufheben der ganzen Dämpfung gewissermassen aufgescheucht, was — mit dem Hammertreffen zugleich vorgehend — eine etwas verstörte Klangwirkung (besonders bei stark gespielten vollen Griffen) hervorbringt.*

¹²⁵ [...] *der Hammer die Saiten trifft, entstehen eine Menge Geräusche, die erheblich verstärkt und verlängert werden, wenn die Dämpfung gehoben ist.*

¹²⁶ Köhler (1857), p. 187.

Este ejercicio lo ilustra con un pasaje de sucesión de acordes que es expuesto de forma distinta si comparamos la edición de 1857 (figura IV.3) con la de 1888 (figura IV.4).

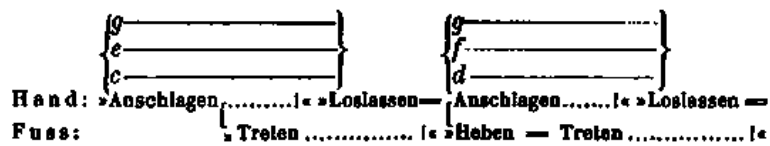


Figura IV.3. Ejercicio expuesto por Köhler para practicar el pedal a contratiempo.
Fuente: Köhler (1857).

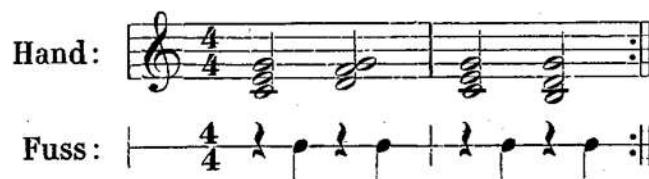


Figura IV.4. Ejercicio expuesto por Köhler para practicar el pedal a contratiempo.
Fuente: Köhler (1888).

En el año 1860 se publicó la segunda obra de Louis Köhler en la que hace referencia al uso del pedal a contratiempo. Escrita también en lengua germana, *Der Klavierunterricht* tuvo varias ediciones en esa misma década: una segunda en 1861 y una tercera en 1868. Entre estas ediciones existen pequeñas diferencias generalmente de redacción y no tanto de contenido. Así la tercera edición corrige el título y se publica como *Der Clavierunterricht*.

El capítulo dedicado al uso del pedal (*Der Pedalgebrauch*) ocupa de siete a ocho¹²⁷ páginas según la edición y tiene un carácter expresamente pedagógico. Afirma Köhler que no es necesario para los alumnos en sus dos primeros años de estudio conocer las instrucciones para el uso del pedal, ya que primero el estudiante tiene que desarrollar determinadas habilidades técnicas y comprensiones estéticas, pero sí podemos mostrar al alumno los efectos del pedal tocando algún pasaje de acordes o estudio adecuado. También considera conveniente que el alumno toque un estudio mientras el profesor va accionando el pedal donde es necesario, de modo que vaya teniendo un conocimiento básico del efecto que produce. Una vez que el alumno esté capacitado para iniciarse en

¹²⁷ El tamaño del papel es reducido y la diferencia radica básicamente en la incorporación de una ilustración y de un párrafo aludiendo a ella.

el estudio del pedal el profesor debe cuidar de indicarle en la partitura dónde tiene que pisar el pedal con la abreviatura *Ped.* y donde tiene que levantarlo con el signo Φ .

Afirma Köhler que el alumno debe comprender que el pedal es imprescindible y necesario en determinados casos cuando los dedos no pueden mantener un determinado sonido o no pueden ligar una serie de notas o acordes. Así pues en una serie de sonidos que tienen que ejecutarse mediante desplazamiento de la mano o similar y no pueden ser enlazados de forma ligada se debe utilizar el pedal como mantenedor del sonido; en este caso el pedal es accionado antes de levantar los dedos de un acorde y cuando se bajan las teclas del siguiente acorde que se deba enlazar se deja de tocar el pedal, mientras no sea necesario, para luego a su vez volver a utilizarlo, tan pronto como éste sea necesario, para el enlace de los sonidos.

Según Köhler este movimiento del pie respecto al de los dedos debe coordinarse y para ello propone algunos ejercicios mecánicos para trabajar en las clases de piano. El primero de ellos consiste en hacer que el alumno cuente en voz alta hasta dos: con el número uno debe tocar el acorde, con el número dos se pulsa el pedal y se levantan los dedos sobre las teclas; en cada siguiente número uno, se pulsa con los dedos y se interrumpe el pedal, de modo que se produce un movimiento contrario entre los dedos y los pies.

En otros casos de sonidos continuados que tienen que ejecutarse rápidamente se prescindiría de contar y se atacarían el pedal antes de abandonar la tecla, tales como en acordes arpegiados donde se debe recoger el sonido más grave, que es el que no puede mantenerse con los dedos.

Será en la versión de 1868 cuando Köhler utilice, por primera vez un monograma con valores de notas y silencios para ilustrar de forma exacta la duración de cada acción del pie sobre el pedal. Esta nueva forma de simbolizar el uso del pedal sería adoptado por varios autores posteriores, ya que indica de una forma muy clara los momentos en los que se debe pisar y levantar el pedal.



Figura IV.5. Primera notación de pedal basado en figuras de nota sobre un monograma. Fuente: Köhler (1868).

A principios de la década de los 70 se publicó la tercera obra de Louis Köhler en la que se desarrollaría aún más sus teorías sobre el nuevo uso del pedal, *Technische Künstlerstudien* op.147. No hemos localizado ejemplar de esta obra, por lo que no podemos exponer sus recomendaciones pedagógicas sobre su uso que, muy probablemente, habría desarrollado aún más que en su obra de 1860, *Der Klavierunterricht*. La única información que tenemos al respecto es lo que escribe Liszt a Köhler en 1875 en referencia al uso del pedal a contratiempo que incluye en la obra:

La entrada del pedal después de atacar los acordes [...] me parece una idea ingeniosa, cuya aplicación es muy recomendada para los intérpretes, profesores y compositores, especialmente en tiempos lentos¹²⁸.

c) Adolph Kullak (1823-1862).

En 1860¹²⁹ Adolph Kullak, profesor de piano de la academia de su hermano Theodor (conocido por su método sobre las octavas), escribió *Die Aesthetik des Klavierspiels*, obra que se publicó en lengua germana en Berlín en 1861. Esta obra teórica se consideró de gran valor y fue ampliamente recomendada por numerosos pedagogos de finales del siglo XIX y principios del XX. Varias ediciones fueron publicadas hasta el

¹²⁸ Venable (1913, p. 156)

¹²⁹ Fecha que figura en la firma del prefacio de la obra.

primer cuarto del siglo XX¹³⁰ y desde 1972 esta obra ha sido reimprimida en diversas ocasiones.

En ella Kullak propone cuatro casos distintos para el empleo del pedal:

1. Para pasajes de continuo uso de pedal, tales como paráfrasis y fantasías, y para prolongar uno o varios sonidos cuyas teclas no pueden ser mantenidas por los dedos. En este último caso la regla consiste en levantar el pedal con la entrada de la nueva armonía. En la segunda edición (1876) añade que esta práctica es excelente para pasajes de acordes sucesivos ligados, en la que muestra la siguiente ilustración.



Figura IV.6. Uso del pedal en pasajes ligados.
Fuente: Kullak (1876)

2. Para enriquecer el sonido de una armonía. En este caso el pedal es usado para aumentar el número de notas que se quedarían mantenidas, siempre y cuando éstas no perturben la armonía (como en el caso de notas de paso o escalas). En estos casos "el oído debe decidir".
3. Para reforzar el sonido en pasajes brillantes.
4. Para crear efectos sonoros mediante la confusión de sonidos. En estos casos el pedal es recomendado para aumentar la expresividad de todo el pasaje.

Tras la exposición sobre el uso del pedal de resonancia, desarrolla las capacidades del pedal *Verschiebung* (*una corda*), el cual considera de tanta importancia como el pedal que levanta los apagadores y critica que muchos pianos solo tengan este último.

Kullak escribió otra obra titulada *Die Kunst des Anschlags* ("El arte del toque"), en la que, según Venable (1913) y Schmitt (1893), realiza buenas sugerencias sobre el uso del pedal. Nosotros no hemos logrado encontrar ningún ejemplar de dicha obra, publicada

¹³⁰ En 1876 vería la luz la segunda edición de la obra, también en lengua germana, llevada a cabo por su hermano Theodor Kullak y Hans Bischoff.

en 1855¹³¹, para descubrir si aporta alguna información sobre el pedal a contratiempo en la década de los 50.

Hasta finales de la década de los 60 sólo los textos de Köhler y Kullak habían expuesto de forma relativamente detallada la nueva concepción del pedal, basada en el pise posterior al ataque de la tecla en las series de acordes. Sin embargo, el uso de esta nueva técnica no estaba generalizada en la ejecución.

d) Hortense Parent (1837-1929).

En los primeros años de los 70 se publicó en Francia un importante texto pedagógico, escrito por Hortense Parent, que nos aporta nuevos datos sobre la nueva aplicación del pedal en la enseñanza.

Hortense Parent, alumna de Félix Le Couppey, fue una destacada pedagoga de piano en París. En 1882 fundó, la Escuela Preparatoria al Profesorado del Piano de la que fue directora, también denominada Escuela Hortense Parent, y en 1898 la Asociación para la Enseñanza Profesional del Piano para Mujeres. Fue premiada en 1889 en la Exposición de París por su trabajo pedagógico y escribió una importante cantidad de obras didácticas¹³².

En 1871¹³³ escribió *L'Étude du piano*, obra que se presenta en forma de cuestionario mediante estilo de pregunta-respuesta. De los doce capítulos en que se divide la obra uno de ellos está dedicado al pedal, del cual podemos extraer las siguientes recomendaciones de uso:

- El pedal sirve para prolongar sonidos que pertenezcan a la misma armonía.
- Es indispensable su uso cuando haya que prolongar sonidos que los dedos no logran mantener, para prolongar la vibración natural de un sonido y para ligar un grupo de notas o acordes que no pueda realizarse con los dedos.

¹³¹ Gustafson (2007).

¹³² Véase el listado de obras didácticas publicadas por Hortense Parent que se indica en “El Método en el Trabajo”, publicado por Boileau en 1872.

¹³³ El prólogo de la obra, dedicada a su maestro Félix Le Couppey, está fechado a 1 de julio de 1871. La obra se publicó en 1872.

- Es útil para añadir “encanto” a la ejecución siempre y cuando no altere el carácter de la obra.
- El pedal debe quitarse cada vez que cambie la armonía o en pasajes donde la sonoridad esté demasiado cargada.
- Generalmente el pedal es bueno en los arpeggios y en los movimientos disjuntos. Es nocivo en las escalas y en los grados conjuntos. Es más recomendable en la parte aguda del piano que en la media o grave.
- El pedal debe accionarse junto con la nota si ésta es de valor corto. En el caso de que su valor sea más largo el pedal debe pulsarse después de atacar la nota para así evitar toda confusión y resonancia resultante del acorde anterior.
- El uso del pedal no depende de la dinámica: muchos alumnos, afirma, piensan erróneamente que el pedal debe ponerse cuando se toca fuerte.
- El pedal no debe utilizarse en el primer momento de estudio, sino cuando se trabajen los aspectos expresivos de la obra.
- Las indicaciones de pedal deben estar escritas para que los movimientos del pie no provoquen que la ejecución sea confusa e insegura, ya que las variaciones son muy nocivas.

A pesar de que el título del capítulo es *Del Pedal*, dedica también una parte de los contenidos al pedal izquierdo, en el que comenta su utilidad, su uso y su escritura.

Posteriormente¹³⁴ publica una obra más corta, cuyo título, en la traducción española, es *El método en el trabajo*. No se ha localizado el ejemplar en francés de esta obra para conocer el título original o la fecha de publicación, ya que en la versión traducida por Francisco Rodríguez no figura ningún dato temporal. La obra consiste en una serie de consejos sobre cómo estudiar metódicamente una obra. Dicho estudio se basa en cinco operaciones sucesivas: Lectura a vista de la obra; estudio preparatorio de la obra; trabajo especial de mecanismo; estudio del pedal, matices y movimiento; y estudio de la memoria. Respecto al pedal indica que su estudio debe preceder al de los matices, ya que el estudio lento favorece mucho, al percibir mejor el oído los efectos armoniosos o disonantes. Su empleo debe ser reglamentado según el pasaje, ya que puede ser

¹³⁴ En la obra hace referencia a *L'Étude du Piano*, por lo que podemos concluir que su publicación es posterior.

indispensable, bueno o nocivo. Para ello aconseja que se lea el capítulo referido al pedal de su obra *L'Étude du Piano*.

A pesar de la importancia de sus breves contenidos sobre el pedal, ningún autor ha valorado esta ampliación del uso del pedal a contratiempo, pues no hemos encontrado datos que secunden las teorías de Parent, a pesar de su importante labor pedagógica en París.

Esta obra fue traducida al inglés y publicada en Estados Unidos en 1889 (partiendo de la segunda edición) y al español ya entrados en el siglo XX.

4.4.2. Primeras obras destinadas exclusivamente al uso de los pedales.

Durante la segunda mitad del siglo XIX varios autores escribieron obras en cuyos títulos se demuestra que están dedicados a los pedales del piano. Estas obras fueron las que más desarrollaron aspectos referidos al uso del pedal de resonancia, así como del resto de pedales del piano, y supusieron un avance en la adquisición de contenidos en referencia a los nuevos usos interpretativos del pedal y en su puesta en práctica mediante la creación de ejercicios para ejercitar los movimientos del pie.

A continuación enumeraremos dichas obras por orden de publicación.

a) Alfred Quidant (1815-1893): L'Ame du piano, Essai sur l'art des deux pédales.

La primera obra de la que se tiene constancia que fue escrita con dedicación exclusiva a los pedales del piano se publicó en París, en 1875. Su autor, Alfred Quidant, escribió este texto teórico (sin ejercicios) bajo el título de *L'Ame du piano, Essai sur l'art des deux pédales*, iniciándose con él la asimilación del pedal como el "alma del piano". Esta obra no suele considerarse de destacado contenido, debido, en parte, a que su concepción del uso del pedal no aporta nada respecto a los nuevos usos recién adoptados por algunos pedagogos y pianistas. Su aplicación sigue la misma concepción de Thalberg como medio para ampliar las vibraciones de los sonidos en los valores largos.

Alfred Quidant, tras estudiar en el conservatorio de París, interrumpió sus estudios para trabajar durante treinta años para la casa Érard en la venta de pianos¹³⁵. Nunca llegó a dedicarse a la enseñanza, sino que ejercía como pianista en las exposiciones que se realizaban en distintas ciudades para promocionar los pianos Érard. Probablemente de esta actividad desarrolló los principios del uso del pedal y valoró su importancia en la interpretación.

Al comienzo de la obra el autor advierte que, para conseguir una buena interpretación es necesario hacer un uso cuidadoso del pedal. Sin embargo, incluso profesores de primer orden no dedican más que unas líneas dedicadas a este aspecto. Su intención con esta obra era dar a conocer el mecanismo del instrumento, que solían ignorar muchos y "la absoluta necesidad de saber cuándo y cómo hay que utilizar los dos pedales, que constituyen (...) *el alma del piano*¹³⁶". Advierte además que muchos pianistas piensan erróneamente que los pedales dificultan y deterioran la interpretación, "llegando incluso a sostener que éstos no son de ninguna necesidad cuando se tienen buenos dedos y sentimiento musical".

Los dos pedales a los que se refiere son la *grande pédale* y la *céleste*, éste último erróneamente denominado, puesto que, según las explicaciones de su mecanismo, se refiere al pedal *una corda*, cuyo término emplea como sinónimo de celeste.

Durante la obra explica varios aspectos generales que no tienen que ver directamente con el uso de los pedales, como son: contenidos referidos a la actividad del pianista, consejos interpretativos generales y mecanismo del piano según su tipo (de cola, vertical u oblicuo). Cuando se adentra en los contenidos referidos al uso de ambos pedales propone especialmente su uso para determinados aspectos sonoros, considerando a ambos de similar importancia para el resultado interpretativo.

El pedal de resonancia lo considera útil para todos aquellos pasajes de notas de larga duración, en los que este pedal se acciona cuando el pianista note que el sonido empieza a debilitarse, evitando la sequedad del instrumento a la hora de vibrar un sonido.

¹³⁵ Hubbard, W. L. (ed.) (ca. 1908). Quidant, Adolf. En *The American History and Encyclopedia of Music*, vol. 6, Musical Biographies, pp. 185-186. Toledo, Nueva York y Boston: I. Squire.

¹³⁶ Ésta será la primera vez que aparece presenta el pedal como el alma del piano, descripción que usaría posteriormente Anton Rubinstein.

Aconseja el pedal a contratiempo en las sucesiones de acordes de valores largos, sobre todo con el fin de dar más resonancia a dichos acordes.

Por otro lado enumera los momentos en los que no debe pisarse el pedal en una serie de casos:

No hay que utilizar la *grande pédale* ni para las escalas simples o cromáticas, ni en los trazos de melodía de movimiento rápido, ni sobre todo en el *medium* o en los bajos, donde este pedal produce *confusión*, a menos que, en razón de la naturaleza del sujeto y para obtener el efecto requerido, el autor no indique absolutamente el uso que nosotros desaconsejamos aquí¹³⁷.

b) *Hans Schmitt (1835-1907): Das Pedal des Claviers*

Si tenemos que destacar en esta década una obra dedicada a los pedales ésta es *Das Pedal des Claviers*, publicada en 1875¹³⁸, que se convertiría en la obra más completa dedicada al empleo de los pedales (Venable, 1913). Esta obra, eminentemente teórica, está basada en las cuatro conferencias que Schmitt, profesor del Conservatorio de Viena, dio en este centro.

Según Schmitt nadie, hasta ese momento, había realizado un estudio sobre el pedal como el publicado. Rowland (1993) la reconoce como la primera obra importante dedicada exclusivamente al pedal, ya que la publicada por Quidant la considera un “panfleto de poca consistencia”. En cambio, la obra de Schmitt está basada en investigaciones sobre los distintos usos de pedal de derecho, dedicando una breve explicación al pedal izquierdo.

El autor no explica el mecanismo del pedal, ya que presupone que el lector tiene conocimientos sobre la interpretación del piano. Sin embargo sí se esfuerza, mediante explicaciones teóricas y varios ejercicios prácticos, en que el alumno comprenda la utilidad del pedal para unir notas y explote las posibilidades de resonancia gracias a las cuerdas que vibran por simpatía.

¹³⁷ Quidant (1875), p.74

¹³⁸ Franklin (1897) afirma, erróneamente, que fue publicado en 1863, sin embargo esta fecha se contradice con lo expuesto en la obra de Schmitt, donde hace referencia a una obra de Bagge publicada, según el autor, en 1864. Según datos de la obra, la primera edición alemana se publica en 1875, la segunda en 1889, y la tercera en 1892.

Respecto a los símbolos de notación del pedal, aconseja que no se emplee los habituales *Ped.* y * , sino un monograma debajo de cada sistema donde se coloquen valores de notas y silencios. Para facilitar la tarea del profesor propone que se emplee una nota con una línea que atraviesa su cabeza para indicar que el pedal se acciona después de la nota. Aparte, para los alumnos de más alto grado sugiere [_ y _] en lugar de la abreviatura *Ped.* y el símbolo * y para los pises cortos [_].

Una vez comenzada su exposición sobre el uso del pedal afirma, en primer lugar, que para conseguir el efecto *legato* el dedo tiene que atacar la nota y el pedal accionarse seguidamente, levantándose justo en el momento que se pulsa la siguiente tecla; de esta forma se evita una interrupción en el sonido y la mezcla de armonías distintas en pasajes *legato*. Para este uso de pedal propone breves ejercicios con escalas en tresillos (pisando el pedal en la segunda nota del grupo y levantándolo en el primero del siguiente, y así sucesivamente) y con mordentes y notas de adorno (accionando el pedal después de la nota real).

En otros casos recomienda pisar el pedal justo con la nota, como en los acordes arpegiados, en los valores *staccato*, o en notas que tienen que arpegiarse.

Seguidamente propone, para determinados pasajes de la literatura pianística, numerosos consejos sobre el uso del pedal y otros efectos basados en la explotación de la vibración de los armónicos, como, por ejemplo, pulsar las teclas sin emitir sonido.

La última lectura está dedicada a las notaciones de pedal que han dejado los distintos compositores en sus obras. En ella el autor critica y justifica la poca consistencia de las indicaciones de pedal y añade tres motivos principales por los que estos símbolos casi siempre están erróneamente señalados: primero, porque los compositores no poseen la suficiente capacidad para indicar correctamente el empleo del pedal; segundo, porque incluso los mejores compositores no emplean los signos con especial cuidado; y tercero, porque los signos habituales son poco precisos. Además Schmitt afirma que los compositores se ocupan de las indicaciones de pedal como último paso antes de finalizar la obra, convirtiéndose esta actividad en algo tedioso para ellos, por lo que emplean los signos con poca exactitud.

Tras una breve descripción del pedal *una corda* y un repaso breve de otros pedales, dedica la última parte de la obra a dar una serie de consejos y normas para tener en

cuenta a la hora de usar el pedal, las cuales deben ser memorizadas por el profesor para ser ilustradas a sus alumnos:

El pedal lo considera “aconsejable como medio para embellecer el sonido”, mientras el valor de las notas lo permita, en los siguientes casos:

1. con todas aquellas notas cuyo valor permita levantar y bajar los apagadores, con notas largas cuando los sonidos pertenecientes a la melodía se funden, con notas cortas cuando son separadas por pausas largas;
2. como medio para reforzar el sonido;
3. como ayuda para conseguir un toque *pp*;
4. para producir efectos de eco.

Lo “permite abiertamente” en los arpeggios y acordes arpegiados de los registros medios y agudos, siempre que formen parte de la misma armonía. En cambio, lo considera menos recomendable, pero permitido en los siguientes casos:

- En arpeggios de larga extensión cuando comienzan por un nota grave y mantienen la misma armonía.
- En arpeggios que comienzan en el registro grave y con una tercera menor, especialmente en los movimientos rápidos; el mejor efecto se consigue cuando el arpeggio forma una séptima disminuida.
- En arpeggios que comienzan con una tercera mayor o cuarta justa, ejecutados con rapidez sobre un acompañamiento armónico de sonidos fuertes.
- En cualquier pasaje de acordes desplegados si la composición requiere un carácter tempestuoso.

También lo permite en los pasajes de escalas suaves descendentes que son precedidas por un arpeggios ascendente fuerte. En cambio, lo considera menos recomendable, pero admitido, cuando las escalas en dinámica *piano* comiencen en el registro agudo, creciendo en intensidad hasta el registro medio mientras son acompañadas por un pasaje armónico; y aún menos recomendable en escalas que terminan en registro grave, salvo que se toquen *pp* y tengan acompañamiento en la voz superior. En escalas dobles solo se permite cuando se toquen de forma rápida y fuerte. Además como regla general añade que en escalas menores el pedal suena mejor que en las mayores, siendo las escalas cromáticas las de peor sonido en combinación con el pedal.

Por otro lado el pedal no se debe utilizar:

1. en sonidos de efecto *staccato*,
2. después de notas ligadas,
3. para prolongar sonidos separados por silencios,

4. con las notas lentas de una melodía cuando pertenecen a un mismo acorde,
5. con escalas lentas, ornamentos y escalas rápidas cuyos dedos carecen de fuerza,
6. en pasajes *decrescendo* con tiempos rápidos,
7. cuando se requiere un sonido muy delicado,
8. en la práctica lenta, especialmente en aquellos pasajes donde el pedal solo se permite en tiempo rápido.

Añade además que el uso del pedal no afecta prácticamente en los registros agudos del piano, pero recomienda usarlo para obtener el efecto de una caja de música. En estos casos como regla general debe cambiarse cada vez que entra una nueva armonía.

Finaliza la obra con una serie de recomendaciones pedagógicas dirigidas al profesor, en las que aconseja que enseñe al alumno el uso del pedal lo antes posible pero sin emplear reglas estrictas, sino su uso más apropiado. Afirma que muchos profesores retrasan demasiado la enseñanza del uso del pedal, posponiéndolo a veces indefinidamente.

c) Alexander Nikitich Bukhotsev (1850-1897) y su obra basaba en las interpretaciones de Anton Rubinstein.

En 1886 este pianista ruso, alumno de Nikolai Rubinstein, escribió en lengua rusa una *Guía para el uso correcto de los pedales del piano*¹³⁹. Se trata de una obra teórica que recoge ejemplos de los recitales ofrecidos por Anton Rubinstein en 1885 y 1886. Recoge una serie de reglas para el uso del pedal, que van ejemplificadas con pasajes breves de la literatura pianística, de acuerdo a la pedalización propuesta por Anton Rubinstein y, en algunos casos, de su hermano Nikolai.

En el prefacio Bukhotsev afirma que un correcto uso del pedal es de gran importancia para la interpretación pianística, y que sólo Schmitt y Köhler han definido los principios de uso.

Bukhotsev distingue entre el pedal que se acciona simultáneamente con las teclas (*pedal primario*), el que se acciona después y que es el más empleado en la interpretación (*pedal secundario*) y el medio pedal. Este último, afirma, tiene como característica principal permitir que las cuerdas graves continúen resonando ya que su efecto actúa sobre el registro medio y agudo, que tienen una menor vibración.

¹³⁹ Su título original es "Руководство к употреблению фортепианной педали".

Tras una explicación sobre las propiedades acústicas del piano, enumera un total de 16 funciones del pedal derecho, las cuales hemos aunado en las siguientes:

- Para prolongar la vibración de un sonido cuando el dedo abandona la tecla. Si el valor de la pulsación es corto se aplica el pedal primario, en cambio si el valor permite levantar y bajar el pedal mientras la tecla sigue pulsada se aplicará el secundario.
- Para unir sonidos cuya ejecución excede las extensiones de la mano o que son tocados con el mismo dedo. En el primer caso se aplicará lo dicho anteriormente respecto a la duración de la pulsación, mientras que el segundo se aplicará el pedal secundario.
- Para prolongar el sonido de una nota melódica que ve interrumpida la ejecución porque la misma tecla debe tocarse como parte de un línea de acompañamiento.
- Para reforzar o dar un énfasis especial a una nota determinada en pasajes *legato*. Será de aplicación en este caso el pedal secundario.
- Para dar un pequeño descanso a la mano mientras el pedal puede mantener el sonido deseado.
- Sólo al comienzo de una frase musical o motivo rítmico con el fin de que sobresalga su sonido.
- En pasajes *crescendo* con línea ascendente o descendente para reforzar dicha acción sonora. El *diminuendo* posterior se ejecutará sin pedal.
- Cuando una frase es repetida, de tal manera que cuando se desee que su sonido sea mayor se ejecuta con pedal, mientras que para un sonido más ligero se prescindiría de su uso.
- Para aumentar el contraste entre dos frases de distinto carácter, ejecutándose una con pedal y la otra sin él.
- Para dar un colorido orquestal al piano.
- Para dar un carácter turbio y poco definido imitando las ráfagas de viento, truenos, etc., mediante su uso constante.
- Para producir un efecto sonoro especial levantando el pedal después de accionar un acorde, perteneciente a la armonía anterior, sin sonido.

Seguidamente expone los momentos en que se utilizaría el *pedal primario*: al comienzo de una obra o tras una pausa determinada; en pasajes de notas y acordes *staccato* y de

intensidad fuerte, utilizando un pedal por nota o acorde; en acordes desplegados y saltos de velocidad rápida que exceden de una octava.

Por su parte, el *pedal secundario*, asegura, ofrece muchas más posibilidades y se usa mucho más a menudo que el primario. Se usa básicamente para evitar las impurezas sonoras que se producen en pasajes *legato* cuando se toca con pedal primario. El autor explica que cuando se tocan dos notas ligadas, en el momento de tocar la segunda nota, el apagador no ha llegado a tocar la cuerda, por lo que, si se acciona el pedal en este momento, recogería la sonoridad de la nota anterior, motivo por el cual se debe usar el pedal secundario. Además su uso evitaría que se refuerce el sonido, como ocurre cuando se presionan, a la vez, la tecla y el pedal.

El pedal se cambiará cada vez que haya una nueva armonía, a excepción de la parte más aguda del piano, y cada vez que haya una nueva nota en la melodía, especialmente si es distinta a la armonía.

El pedal puede ser perjudicial en pasajes en *pianissimo* y otros en los que se pierda la claridad o la ligereza. Por ello el autor advierte que el pedal no será usado:

- en sucesiones de notas no ligadas (especialmente ascendentes), sin acompañamiento armónico, que sean ejecutadas en el registro medio y grave del piano con tiempo lento o moderado;
- en series de notas que pertenecen a la misma armonía (sobre todo en acordes mayores) y que deben tocarse ligadas en el registro grave, salvo que se deseen obtener efectos sonoros especiales;
- en pasajes con *decrescendo* en tiempo lento, especialmente si es desde *ff* a *pp*;
- en los finales de frase cuando se requiere ejecutar un *diminuendo*;
- en las frases que se ejecuten en *pp* cuando son una réplica de una frase anterior con un matiz más intenso;
- en las figuras descendentes con un marcado *diminuendo* cuando son seguidas por un dibujo ascendente en *crescendo*;
- en frases con un marcado carácter ligero o *staccato*, especialmente si es para contrastar con otra frase que requiera el uso del pedal;
- en frases *pp* cuando se desee una gran claridad;
- cuando se desee que el acompañamiento suene muy suave;

Uno de los aspectos más delicados que se repite con frecuencia en la literatura pianística y que presta especial atención el autor, es el pedal en pasajes de escalas. Lo admite, en escalas ascendentes, siempre y cuando tengan un *crescendo* y estén acompañados por un bajo, así como en escalas en el registro grave cuando en la voz superior hay una nota prolongada o un motivo de acompañamiento; en el caso de que el compositor exija una sonoridad turbia, es posible usarlo en el registro grave sin acompañamiento. Por otra parte aconseja tener especial cuidado con las escalas cromáticas, que toleran menos el pedal que las diatónicas.

Respecto a las figuras armónicas (arpeggios o similares) el pedal se utilizaría hasta que cambie la armonía. En estos casos, afirma, hay que tener en cuenta que los arpeggios con posición cerrada toleran menos el pedal, sobre todo si están en el registro grave.

El *medio pedal ordinario* que consiste en subir el pedal hasta la mitad de su recorrido, lo recomienda cuando el sonido del bajo debe quedar prolongado y la parte aguda del piano contiene cambios de armonía. El *medio pedal de trémolo* lo considera útil sobre todo para pasajes rápidos de escalas en piano o *pianissimo* que desembocan en el registro grave del piano, aportando más claridad gracias a los cambios rápidos y frecuentes de pedal sin llegar a levantarlo completamente.

Tras una breve exposición sobre el pedal izquierdo finaliza la obra con una serie de consejos agrupados para el uso del pedal, atendiendo al registro, el tiempo, la intensidad, el carácter, etc. Dichos consejos son un resumen de lo explicado anteriormente.

d) Arthur Foote (1853-1937): Two pianoforte pedal studies

En estos estudios de Foote encontramos la primera referencia al uso del pedal a contratiempo en Estados Unidos, así como la primera obra de formato práctico dedicada íntegramente al estudio de este mecanismo. Fueron publicados en Boston en 1885 bajo el título *Two pianoforte pedal studies*. Se trata de un estudio compuesto por el autor y un “arreglo como estudio de pedal” del Estudio op. 46 n° 11 de Stephen Heller, maestro suyo de composición en Francia durante el año 1883.

En estos estudios Foote se sirve de un monograma sobre el que coloca figuras de nota, para concretar los momentos exactos donde debe accionarse el pedal, y silencios cuando el pie debe levantarse durante un tiempo determinado (no para renovar el pedal).

A lo largo de los dos estudios el pedal debe pisarse siempre después de la primera nota y, al renovarse el pedal en la mayor parte de las veces (y por tanto no incorporar los silencios en el monograma) el autor indica figuraciones de síncopa que él mismo denominará años más tarde a este uso como *syncopated pedal*¹⁴⁰.

Esta es la única obra donde Foote se muestra cuidadoso y meticuloso con el uso del pedal, mientras en el resto de sus composiciones para piano el símbolo referido al pedal es colocado siempre al inicio de la nota o del grupo, lo que demuestra una vez más que los compositores no se preocuparon por colocar los signos correctamente en sus composiciones.

4.4.3. Obras dedicadas parcialmente a los pedales.

Durante este periodo distintos autores escribieron obras destinadas a la enseñanza del piano, las cuales podían ser de formato teórico-práctico o íntegramente teórico e ir dedicadas a los primeros años de estudio o para alumnos más avanzados (generalmente los textos teóricos). Sus autores escribieron estas obras generalmente para aplicarlas en su actividad docente, pues en su mayoría desempeñaban su labor como profesores de piano en algún conservatorio.

Estos recursos didácticos impresos abarcaban todos aquellos contenidos relacionados con la interpretación pianística: aspectos del lenguaje musical, la técnica y la expresión. Entre estos contenidos muchos autores hicieron referencia al uso de los pedales, dedicando un número determinado de páginas para explicar su funcionamiento, sus posibilidades sonoras y las recomendaciones de empleo en las obras.

En las siguientes líneas exponemos nuestro análisis descriptivo de los contenidos relacionados con el uso de los pedales del piano en las obras seleccionadas.

a) Lebert y Stark: Grosse Theoretisch-Praktische Klavierschule.

Sigmund Lebert (1821-1884) escribió, junto con Ludwig Stark (1831-1884) en 1858 *Grosse Theoretisch-Praktische Klavierschule* ("Gran Escuela Teórico-Práctica de Piano"), que abarcaba desde la iniciación del piano hasta la enseñanza más avanzada.

¹⁴⁰ Foote (1909).

Aunque la obra aparece escrita entre ambos autores -Lebert, profesor de piano en el conservatorio de Stuttgart¹⁴¹, y Stark, profesor de armonía, canto, historia de la música y lectura de partituras en el mismo centro¹⁴² - es evidente que los contenidos que se encuentran en la misma parten de los conocimientos de Sigmund Lebert, con mayor especialización en la enseñanza del piano.

Dividida en cuatro volúmenes se convirtió en una obra clave de la pedagogía pianística (Chiantore, 2001). El objetivo principal de este método era obtener una técnica digital a través del entrenamiento mecánico que dio fama al conservatorio de Stuttgart. Además incluía una serie de estudios escritos por otros autores como Heller, Kullak, Brahms y Liszt, entre otros.

El ejemplar consultado corresponde a la quinta edición, publicada en 1872, en cuyo índice ya observamos que los estudios números 25 a 32 (del cuarto volumen) son dedicados al estudio del pedal. Precediendo a estos estudios expone lo que denomina *Escuela para el uso del pedal*, que se refiere a la “manera moderna de interpretar”, en la que el pedal juega un papel importante.

Según ambos autores el uso del pedal está unido al toque y a otros efectos expresivos para conseguir los resultados deseados. Suelen proponer su empleo para mantener el sonido, así en el estudio nº 25, que contiene voces de acompañamiento y una voz de melodía, el pedal está indicado para mantener el sonido de aquellos acordes muy desplegados cuyas teclas no pueden ser pulsadas con los dedos. En el caso de que se desee mantener el sonido de determinadas notas melódicas, recomiendan que éstas se toquen un poco retrasadas respecto al acompañamiento para que suene elástico y flexible, diferenciando en intensidad cada cometido de las voces y sin rigidez en la mano.

Afirman que antes de comenzar a aplicar el pedal de una obra el alumno tiene que haber aprendido a ejecutarla sin errores técnicos o interpretativos, para así evitar que este mecanismo disimule y encubra una “ejecución impura” durante el estudio.

¹⁴¹ Basso, A. (1988). Lebert, Siegmund. En *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, vol. 4, p. 333. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

¹⁴² Basso, A. (1988). Stark, Ludwig. En *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, vol. 7, p. 434. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Esta obra fue reeditada en numerosas ocasiones y traducida a los principales idiomas, lo que permitía que estuviera en librerías durante más de un siglo (Chiantore, 2001). Algunas de estas ediciones, que hemos podido consultar, son las de Emilio Agramonte (versión en español) y la de Adolf Ruthardt, alumno de Lebert. Estas obras fueron publicadas como “basadas en la escuela de Lebert y Stark”, sin embargo, en lo que se refiere al uso del pedal, sus exposiciones son muy distintas. En la de Agramonte, a pesar de que el título es una traducción casi literal del original, podemos observar que el método es una adaptación con numerosas modificaciones y libertades por parte de su autor; mientras, las indicaciones de Ruthardt difieren bastante de lo expuesto por los pedagogos alemanes.

b) *Antoine François Marmontel (1816-1898): Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano.*

Este pianista y pedagogo francés fue alumno de Pierre Zimmermann en el Conservatorio de París. Comenzó a impartir clases de piano en el citado conservatorio en 1845 como sustitución de Henri Herz y en 1848 ocupó el puesto docente de Zimmermann hasta 1887, fecha en que se retira. Adquirió una gran reputación como profesor, figurando entre sus alumnos Isaac Albéniz (durante 9 meses en 1867¹⁴³), Carles Vidiella y Claude Debussy, entre otros¹⁴⁴.

Escribió numerosas obras pedagógicas, entre la que destaca la escrita en 1876 bajo el título *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, seguido de un *Vade-Mecum du professeur du piano*.

La primera parte de la obra, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, recoge su experiencia docente obtenida durante más de 40 años, tratando variados contenidos de la interpretación pianística (aspectos técnicos, expresivos, la memoria, la distribución de las horas de estudios, etc.);

¹⁴³ Kalfa, J. e Iglesias, A. (2002). Albéniz Pascual, Isaac Manuel. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 188-200. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

¹⁴⁴ Charlton, D. y Timbrell, Ch. (2001). Marmontel, Antoine-François. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol.15, p. 875. Nueva York: Oxford University Press.

Uno de los capítulos de la obra está dedicado al empleo de los pedales. En éste explica el funcionamiento de la *grande pédale* y de la *pédale douce* o *petite pédale* y expone una serie de recomendaciones para su uso.

Afirma que la *grande pédale* se empleará preferentemente en pasajes donde la armonía no cambie, en los cantos largos, en los acompañamientos que deben ser sostenidos y, a menudo, para resaltar las notas fundamentales de los acordes; además lo considera muy útil para pasajes armoniosos, brillantes o dulces y arpeggios, y para atenuar la brevedad de los sonidos agudos del piano. Apunta Marmontel que prácticamente todos los alumnos abusan del uso de este pedal, sin tener en cuenta que debe ser empleado con mucha reserva para obtener un sonido particular y no para marcar los tiempos como solía ser habitual.

Como conclusión añade que los pedales, empleados por grandes virtuosos, pueden producir efectos muy variados, por ello, para procurar emplearlo de una manera consciente, aconseja servirse de ellos lo más tarde posible, ya que los alumnos deben, como mínimo, obtener las nociones necesarias para diferenciar las armonías de las sucesiones de acordes.

Posteriormente¹⁴⁵ se publica una nueva edición revisada y aumentada por el autor, que afecta a los pedales. Dicha modificación es una ampliación de lo expuesto en la edición anterior, añadiendo una justificación sobre la importancia de las renovaciones de pedal para evitar una “confusión atroz”, la utilidad del pedal en los bajos profundos y la aplicación del pedal a contratiempo. Indica que el pise de la *grande pédale* en los acordes enérgicos se debe realizar después del ataque de éstos, ya que la resonancia se añade a destiempo y se evita la acentuación que se produce cuando se ejecuta el pedal en el tiempo.

c) *Ernst Pauer (1826-1905): The Art of Pianoforte Playing.*

Ernst Pauer desarrolló su actividad docente desde 1876 en Londres, en la recién creada National Training School of Music, y posteriormente en la Royal College of Music.

¹⁴⁵ La fecha de impresión del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Catalunya es 1979, lo que según esta misma institución es un error, corrigiendo el dato como 1879.

The Art of Pianoforte Playing, publicado en 1877, fue escrito por el pianista austriaco mientras impartía clases en la escuela londinense. En esta obra hay unas breves líneas dedicadas al uso del pedal de resonancia, en las que se afirma que éste no debe usarse en los primeros años de estudio, sobre todo en aquellos intérpretes que carecen de precisión y claridad en sus interpretaciones. Referido a la interpretación añade únicamente que el pedal no debe usarse en pasajes *staccato*.

d) *Eben Tourjée (1834-1891): The New England conservatory method for the piano-forte*

En Norteamérica los métodos de piano publicados durante este periodo apenas hicieron mención al uso de los pedales del piano y las escasas obras que lo indicaron únicamente se centran en explicar la leyenda de sus símbolos y en señalar que debe usarse sólo cuando está señalado.

Una de las primeras obras que localizamos referida a la enseñanza del piano en Norteamérica es *The New England conservatory method for the piano-forte*, de Eben Tourjée, publicada en 1870. Se trata, con toda probabilidad, de la primera obra publicada en Estados Unidos que contiene alguna referencia teórica al uso de los pedales. Esta referencia es muy breve, ocupando únicamente un párrafo. En él se explican sus símbolos y se indica que sólo debe usarse en la presente obra cuando esté señalado. Las marcas de pedal indican que su aplicación debe ser a tiempo, por tanto, aún no encontramos indicios del pedal a contratiempo en Norteamérica.

e) *Charles Wilfried de Bériot (1833-1914): Mécanisme et style, le vademecum du pianiste*

Hijo del violinista Charles Auguste de Bériot, Charles Wilfried fue un excelente pianista y pedagogo. En 1887 fue nombrado profesor de piano en el Conservatorio de París, cargo que ocupó durante muchos años¹⁴⁶. En dicho centro adquirió un gran prestigio como docente y muchos pianistas españoles accedían a su clase para estudiar bajo su tutela. Su especial atención hacia el pedal quedó reflejado en sus textos pedagógicos, en los que este mecanismo lo aconsejaba para obtener mejores efectos sonoros. Sin

¹⁴⁶ Schwarz, B. (2001). Bériot, Charles-Wilfrid. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 3, p. 359. Nueva York: Oxford University Press.

embargo, no expone contenido alguno sobre la nueva concepción del pedal a contratiempo.

En 1889¹⁴⁷ se publicó *Mécanisme et style, le vademecum du pianiste*¹⁴⁸. Dicha obra se divide, como su propio título indica, en dos partes, estando la segunda de ellas dedicada al estilo de la ejecución y dentro de la cual Bériot dedica un capítulo al “arte del empleo consciente de los pedales”.

Desde el comienzo del capítulo Bériot hace una referencia al uso personal del pedal, afirmando que “todos los pianistas no son del mismo parecer con respecto al uso de los pedales”.

Respecto a su uso establece una serie de *reglas primordiales* que deben tenerse en cuenta para su aplicación:

- Hay que utilizarlo para sostener una base armónica que los dedos no alcanzan a mantener, levantándose el pie un poco antes de cada cambio de acorde, por lo cual es necesario marcar el compás con el pedal para emplearlo sin error.
- Como medio en frases *cantabile* cuando se quiere obtener “armonías prolongadas que parecen perderse en un horizonte vaporoso”, como por ejemplo en las inusitadas caídas de las frases. Solo con el uso del pedal será posible crear esos “efectos blandos (mullidos) comparables a las modulaciones de la voz o de los instrumentos de sonidos prolongados”.
- Cuanto más grave es la nota que se pulsa más peligroso es el empleo del pedal. Así pues en los pasajes agudos de “grados uniformes”¹⁴⁹ se podrá emplear el pedal, mientras que en los graves “debería ser absolutamente prohibido”.

Como conclusión aconseja que en la música antigua el pedal puede ser usado pero con extrema reserva, sin embargo en las obras de tipo fugado hay que abstenerse de usarlo.

¹⁴⁷ 1889 es la fecha que figura en el Depósito Legal de la obra, sin embargo el “El Diari inédit de Ricard Viñes” recoge una cita del pianista en el que afirma que tocó varias piezas del primer volumen “Mécanisme” ante De Bériot el 21 de diciembre de 1888 (p.37)

¹⁴⁸ Se encuentra un ejemplar mecanografiado traducido al castellano en el archivo de la Academia Marshall (Barcelona).

¹⁴⁹ Grados conjuntos es uno de los términos que emplea Granados para referirse a ello.

f) Hugo Riemann (1849-1919): *Katechismus des Klavierspiels o Handbuch des Klavierspiels*.

El musicólogo Hugo Riemann, que firmó el prefacio de la tercera edición de *Systematische Lehrmethode* de Köhler a finales de noviembre de 1887, escribió varias obras dedicadas a la pedagogía pianística. En 1888 publicó *Katechismus des Klavierspiels*, apareciendo la quinta edición en 1916 con el título *Handbuch des Klavierspiels*¹⁵⁰ (*Manual del Pianista* en la versión traducida al castellano). Aunque existen diferencias entre la primera y la quinta edición, como la exposición en forma de cuestionario mediante estilo de pregunta-respuesta de la primera, el significado de los contenidos se mantiene.

En la obra Riemann advierte que, al contrario de la práctica habitual, el pise del pedal no debe coincidir con el ataque de la nota, ya que reforzaría los ruidos del mecanismo del piano y no permite que se elimine la resonancia del acorde anterior. Aconseja pues al alumno a habituarse desde un principio a hacer todo lo contrario, es decir levantar el pedal en el momento que se ataque una nota y bajarlo inmediatamente después, de tal forma que la acción de subida y bajada se convierta en un único movimiento del pie y el pianista puede realizar de manera satisfactoria un uso continuado del pedal, típico en el “pianista moderno”.

Estos contenidos expuestos por Riemann parten de una obra preliminar titulada *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*, publicada en 1883¹⁵¹, en la que propone consejos para un correcto uso del pedal¹⁵² y en los que ya incluía una exposición sobre la vibración de las cuerdas y los armónicos que vibran por simpatía, contenido que desarrolló nuevamente en su obra posterior.

¹⁵⁰ Hyer, B. y Rehding, A. (2001). Riemann, (Karl Wilhelm Julius). En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. , pp. 362-366. Nueva York: Oxford University Press.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Véase un ejemplar transcrito de la edición publicada en 1890 en http://www.koelnklavier.de/quellen/riemann39-1/_index.html.

4.4.4. La década de 1890: difusión de las teorías modernas del pedal.

Esta década se caracterizó por la afirmación del pedal a contratiempo gracias, por un lado, a la difusión de los textos pedagógicos creados hasta ese momento, y, por otro, por la creación de nuevas obras que se aplicaron en las enseñanzas.

Hasta ahora, la nueva concepción del pedal estaba reflejada en una bibliografía, casi en su totalidad, en lengua germana, lo que dificultaba mucho su expansión por el resto de países. Pero en 1893, la publicación de una serie de obras en Estados Unidos y las traducciones a lengua inglesa de los textos de Hans Schmitt y Adolf Kullak en ese mismo año, provocó una asimilación, prácticamente absoluta, del uso del pedal a contratiempo, así como de todos sus efectos posibles. Poco tiempo más tarde, y en un periodo inferior a dos años, aparecieron traducciones de la obra de Bukhotsev al alemán, francés e inglés.

Aparte de estas publicaciones basadas en traducciones, varios autores publicaron obras para aprender aspectos relacionados con el uso del pedal. Algunas de ellas son textos que muestran contenidos teóricos sobre el empleo de este mecanismo, otras en cambio tienen un carácter más práctico -aunque también incluyen contenidos teóricos-.

Los países que destacaron por sus publicaciones en esta década fueron Estados Unidos y Francia, aunque en otros países también se publicaron obras de una extensión menor.

a) Albert Lavignac (1846-1916): L'École de la pédale.

La primera obra escrita en lengua distinta a la germana y dedicada exclusivamente a los pedales del piano fue *L'École de la pédale*, publicada en 1889. Según Rowland (1993) es la primera de gran extensión publicada en Francia, referida únicamente al pedal.

Albert Lavignac fue especialmente reconocido en su época por sus obras dedicadas a la enseñanza del solfeo y la armonía, cuyos textos siguen estando en circulación. Sin embargo también destacó por esta publicación dedicada íntegramente al pedal. Se trata de una obra extensa, dividida en dos partes: una teórica, denominada *Prefacio*, y otra práctica, formada por *12 estudios especiales para el empleo de los pedales*. Tal y como reza la portada de la obra ésta fue galardonada con la medalla de Oro en la Exposición Universal de París, pero se desconoce si fue en 1889 o en 1900.

Los contenidos expuestos son similares a los señalados por Schmitt, sin embargo añade interesantes datos históricos sobre el uso del pedal a contratiempo, que ya expusimos en el capítulo anterior.

El prefacio es extenso y abarca en profundidad varios temas relacionados con el pedal, desde el mecanismo del piano y de los pedales, su historia (incluyendo una detallada e ilustrada historia del mecanismo del pedal) y su simbología.

El pedal, según Lavignac, tiene tres funciones: prolongar la duración de los sonidos más allá de la acción de los dedos, reforzar la sonoridad por medio de la vibración de los armónicos por "simpatía o influencia" y aliviar el teclado para obtener efectos enérgicos con una fuerza menor.

Respecto a su empleo lo considera útil para reforzar la sonoridad por medio de la vibración por simpatía del resto de cuerdas, aspecto que explica detalladamente y es acompañado por pequeños ejemplos a modo de ejercicio para que el alumno compruebe el resultado sonoro.

En lo que se refiere al aligeramiento del teclado Lavignac es el único autor que se ha referido a este aspecto mecánico, muchas veces desconocido. A pesar de haber una clara diferencia mecánica expone que es difícil diferenciar el peso que se debe ejercer sobre una tecla con y sin pedal, pero que puede comprobarse mediante la interpretación de pasajes rápidos en *f* o *ff*. Además propone una comprobación muy ingeniosa: colocar una pila de monedas sobre una tecla, de manera que su peso no permita que baje la tecla completamente; a continuación se acciona el pedal y se comprueba que la tecla baja más aún, a pesar de que el peso de las monedas es el mismo.

Seguidamente pone numerosos ejemplos de indicaciones poco precisas por parte de los compositores y que deben ser modificadas porque crean una gran confusión sonora. Estos ejemplos los acompaña de sus propias indicaciones de pedal. Entre ellos no podía faltar una obra que muchos autores han pedalizado, el primer movimiento, casi al completo, de la sonata op. 27 n° 2 de Beethoven.

A lo largo de la obra aplica el pedal a contratiempo como uso habitual pero sin hacer apenas explicaciones previas, lo que nos da entender que no era un uso nuevo. Lo consideraba especialmente útil en las series de acordes con el fin de conseguir un "ligado perfecto". Para ello indica que el pedal debe ejecutarse haciendo "como una

especie de movimiento de síncopa". En los pasajes que requieren desplazamiento de la mano propone la subdivisión de los valores para precisar el momento en que debe accionarse el pedal.

Tras una serie de ejemplos el autor expone un consejo práctico que más bien parece la norma principal que se debe aplicar en el uso del pedal:

(...) el empleo del pedal nunca debe ser dejado al azar, sino que debe ser razonado, estudiado, motivado, y ello sea cual fuere el autor que se vaya a interpretar, y sea cual sea la manera que éste adopta para anotar o no los pedales.

El criterio del artista debe intervenir para traducir o completar las indicaciones, suplirlas si es menester, y ello en base a principios pertinentes, que se deducen de las ciencias exactas, de la acústica, de la mecánica y de la historia del instrumento¹⁵³.

La penúltima parte de esta sección teórica va referida a la pedagogía. En ella Lavignac indica que el uso del pedal no requiere, en principio, un trabajo tan prolongado como el que se realiza con los dedos, pero esto no significa que su uso se convierta en algo automático e irracional, sino que debe practicarse una serie de ejercicios que abarquen los diferentes modos de empleo. Así, el autor añade algunos para la práctica del pedal a tiempo y a contratiempo, generalmente para retener sonidos mientras las manos ejecutan movimientos en saltos.

Finaliza la obra explicando la aplicación del pedal *vibrato* (útil en aquellos momentos en los que el sonido se enturbia demasiado) y refiriéndose al abuso del pedal de los estudiantes, indicando, como última frase y destacada en mayúsculas, que "el arte del pedal no consiste en saber ponerlo, sino en saber quitarlo".

En la parte práctica de la obra el autor añade 12 estudios propios en los que detalla el uso del pedal. En estos estudios Lavignac utiliza un sistema basado en líneas para señalar de forma más precisa el uso del pedal. En ocasiones se apoya de un nuevo sistema de pentagramas donde coloca la sonoridad resultante con el pedal aplicado.

En estos estudios plantea, en la mayoría de las veces, que el pedal se levante cuando se toca un nuevo sonido y se baje inmediatamente después; sin embargo, en ocasiones plantea que este movimiento se haga más retardado aún, para conseguir un efecto

¹⁵³ Lavignac (1889), p. 73

legatissimo. Otros usos de pedal desarrollados en los estudios son los cambios rápidos de medio pedal (pedal *vibrato*) y el pedal accionado junto con la nota.

b) *Georges Falkenberg (1854-1940): Les pédales du piano*

Georges Falkenberg fue profesor y compositor de algunas obras para piano. Su popularidad fue muy escasa, como demuestra su ausencia en prácticamente todos los diccionarios biográficos. Son muy pocos los datos obtenidos, salvo que estudió con Mathias, Durand y Massenet y que impartió clases en el Conservatorio de París, teniendo entre sus alumnos a Olivier Messiaen.

Escribió en 1891 *Les pédales du piano*, una obra que comenzó a escribir cinco años atrás y cuyos consejos se basaban en sus 19 años de experiencia en la enseñanza del piano. Se trata de una obra teórico-práctica de gran extensión (132 páginas) dividida en 14 capítulos y un apéndice, que contiene 170 ejemplos de obras de compositores con indicaciones de pedal.

En el prólogo, fechado en diciembre de 1891, Falkenberg justifica la importancia de la presente obra, dedicada exclusivamente a los pedales del piano. Afirma que todos los que conocen a fondo el arte de tocar el piano y, por tanto, del empleo de los pedales saben que el *pédale forte*, es el más difícil de emplear bien y que todo profesor de piano tiene que aconsejar, casi siempre, a sus alumnos sobre su uso. Para Falkenberg un buen empleo de los pedales es en efecto una de las condiciones indispensables para una ejecución satisfactoria de una pieza de piano, y sin embargo los puntos primordiales de empleo del *pédale forte* suelen ser desconocidos por muchos. Además, continúa, numerosas personas ignoran que el correcto empleo del pedal fuerte se basa en levantar el pedal en el tiempo con la nueva armonía, por lo que es necesario habituar al alumno a esta práctica a contratiempo.

Este aspecto lo desarrolla en el tercer capítulo, donde Falkenberg explica sobre la necesidad de levantar el pedal sobre el tiempo en las series de acordes y bajarlo un poco después (*au contre-temps*), ya que los sonidos no podrían ser sostenidos de forma perfecta hasta el siguiente acorde y, además, producirían una mezcla sonora pertenecientes a ambos acordes. Para facilitar dicho empleo propone dividir cada acorde en dos partes, levantando el pedal en la primera y accionándolo en la segunda. Una vez

se ejecute el pedal sin dificultad de esta forma se procederá a ponerlo en el segundo cuarto de cada acorde¹⁵⁴.

La mayor parte de la obra Falkenberg esta dedicada al *pédale forte*, explicando su mecanismo, exponiendo una serie de “condiciones indispensables” para su empleo (su renovación con cada nueva armonía y no emplearse en los pasajes de notas diatónicas y cromáticas, salvo en los casos donde no existen apagadores), las condiciones que pueden ocasionar el empleo del *pédale forte* (para prolongar los sonidos, para modificar el timbre y para reforzar el sonido), su aplicación en determinados casos particulares para obtener un efecto específico, los casos donde no debe emplearse el pedal (por contener picado o *staccatto* o por el carácter de la obra) y el uso según el estilo y periodo de composición de la obra.

El autor se detiene especialmente en la pedalización de la obra de Beethoven y de Schumann. Del primero propone una pedalización para el primer movimiento de la Sonata op. 27 n°2 de Beethoven pues considera la señalada por Beethoven (*senza sordino* durante todo el primer movimiento) excesiva; esta pedalización podría variarse dependiendo de las características del piano, de la Sala y del público¹⁵⁵. Además el apéndice de la obra comprende una serie de obras con indicaciones de pedal: el primer movimiento de la sonata en do menor de Mozart, el primer movimiento de la sonata en re menor op. 31 n° 2 de Beethoven, la Barcarola n° 2 de Mendelssohn, el primer solo de concierto en mi menor de Chopin y un fragmento de la Marcha Húngara de Schubert transcrita por Liszt.

El último capítulo está dedicado al empleo de los pedales en la interpretación a cuatro manos, dos pianos, en los acompañamientos con cantantes u otros instrumentos, cuando se ejecuta música de cámara y en las piezas de acompañamiento orquestal. En el caso de la interpretación a cuatro manos Falkenberg recomienda que el pedal sea accionado por el primer ejecutante¹⁵⁶, que es el único que puede prever los detalles melódicos.

¹⁵⁴ Cada acorde se divide en cuatro tiempos, levantando el pedal sobre la primera subdivisión y bajándolo en la segunda hasta el siguiente cambio de pedal.

¹⁵⁵ Según Falkenberg el sonido es más resonante cuando hay poco público.

¹⁵⁶ Se refiere a lo que comúnmente se denomina *primo*, es decir en pianista situado a la derecha o parte aguda del teclado.

A lo largo de la obra el autor se adentra también en el *pedal sourde*, exponiendo su mecanismo y su aplicación en la ejecución.

c) *Albert F. Venino: A pedal method for the piano*

Albert F. Venino, del que apenas se conoce algún dato biográfico, estudió durante varios años en el Conservatorio de Stuttgart, para más tarde trasladarse a Viena y continuar su formación bajo la tutela de Leschetizky, de quien comprendió las grandes posibilidades sonoras del pedal.

Escribió en 1893 *A pedal method for the piano* ("Un método de pedal para piano"), que, según él, era la primera obra impresa en la que analizaba y sistematizaba su uso¹⁵⁷. Esto nos puede indicar que Venino no llegó a conocer las publicaciones de Hans Schmitt, Lavignac o Falkenberg. De hecho en el prefacio el autor critica la inexistencia de obras dedicadas al pedal, siendo hasta ese momento un punto que ha permanecido intocable por los autores a pesar de ser uno de los aspectos más complicados para un estudiante de piano.

Según Venino los profesores apenas instruyen a los alumnos en el uso del pedal, quizás porque no cuentan con medios o porque lo consideran de poca importancia. Esto ha producido que muchos pianistas hagan un uso muy discreto de este mecanismo.

En el presente método, dividido en cuatro partes, Venino propone una ordenación de los contenidos, combinando las explicaciones teóricas con los ejercicios.

El autor comienza explicando el mecanismo y las funciones de los pedales denominados como *piano pedal* o *soft pedal* (pedal izquierdo) y *damper pedal* o, como también se conoce erróneamente, *loud pedal* (pedal derecho).

Tras explicar las dos funciones del pedal de resonancia (prolongar el sonido y aumentar la resonancia) se adentra en la colocación de los pies sobre el pedal y propone una serie de ejercicios para practicar el movimiento del pie de tal forma que se evita cualquier brusquedad.

¹⁵⁷ Según indica Venino en el prefacio de su obra, algunos pianistas han analizado e ilustrado su uso a sus alumnos, pero no lo han presentado como obra impresa a ser difundida.

Seguidamente propone una serie de ejercicios para que el alumno se habitúe a levantar el pedal en el momento de bajar la tecla, denominando este uso de pedal como *ritmo sincopado de pedal* y, en notas de valor breve, *ritmo sincopado rápido de pedal*. Finaliza esta primera parte con ejercicios para que el alumno observe los efectos que produce el pedal cuando se mantiene bajo armonías distintas y cuando se usa en los distintos registros del piano.

En la segunda parte de la obra emplea una metodología explicativa, clasificando los tipos de uso de pedal y proponiendo el empleo específico que podría utilizarse en función de cada uno de los casos:

- El pedal según el *tempo* y la duración de las notas.
- El pedal según los elementos armónicos.
- El pedal según los elementos melódicos.
- El pedal según la altura de las notas.

Todas estas reglas de pedal son ilustradas y ejemplificadas con pasajes de obras de compositores y con las indicaciones de pedal señaladas por Venino.

Continúa su exposición ilustrando una serie de efectos de pedal para casos concretos que no se definen por reglas definitivas, sino que requieren no sólo un cierto conocimiento en el empleo del pedal, sino también una buena dosis de ingenuidad, como son los *pequeños toques de pedal* y los pedales largos en escalas y pasajes melódicos. Otro efecto de pedal propuesto consiste en mantener un sonido con pedal y volviendo a accionar la tecla sin producir sonido, de manera que al cambiar el pedal, de forma sincopada, el apagador de dicha tecla nunca llega a tocar la cuerda. Para su práctica sugiere la realización de un ejercicio elaborado por William Mason y propone ejemplos musicales donde puede emplearse.

Posteriormente se adentra en el uso del medio pedal como alternativa al uso del pedal tonal (*sustaining*), ya que permite mantener la resonancia de una nota grave mientras las vibraciones de las cuerdas agudas son interrumpidas por los apagadores.

Otras aplicaciones indicadas por Venino de uso más avanzado son la liberación de ciertos apagadores sin emitir sonido para aumentar la vibración de las notas armónicas y la omisión del pedal en ciertos momentos para crear contraste sonoro.

La tercera parte de la obra, de apenas tres páginas, está dedicada al pedal central, denominado *sustaining pedal*.

Seguidamente, en los últimos apartados de la obra, Venino añade unos consejos para los alumnos sobre el uso del pedal derecho que pasamos a enumerar pues nos aportan información sobre su metodología:

- Domina primero todas las dificultades técnicas de la obra antes de aplicar el pedal.
- Estudia la armonía minuciosamente.
- Determina si el elemento armónico o el melódico es predominante y acciona el pedal en consecuencia.
- No estropees el efecto *staccato* por medio del pedal.
- Tómate tu tiempo para decidir si usas o no el pedal en un pasaje.
- Usa el oído para decidir el uso del pedal. Si tienes dudas pregunta a buenos pianistas.
- Los alumnos deberían tocar las sonatas de Clementi, Haydn y Mozart sin pedal, salvo cuando sean guiados por un profesor experimentado.
- No te conformes con los ejemplos expuestos en esta obra, sino trata de buscar otros casos en otras composiciones¹⁵⁸.

Finaliza la obra con dos breves apéndices, estando el segundo de ellos dedicado a las confusas indicaciones de pedal que podemos encontrarnos en las composiciones.

En la reimpresión de la obra en 1921, Venino añade un apartado en el que formula un total de 39 preguntas y la referencia para la respuesta, con fin instructivo como prueba de repaso de la obra.

d) Traducciones de las obras de Hans Schmitt, Adolf Kullak y Alexander Nikitich Bukhovtsev

Entre los años 1893 y 1897 vieron la luz varias ediciones de textos teóricos basados en las técnicas modernas del pedal. Se trata de obras traducidas a otras lenguas, como el inglés y el francés -también el alemán en el caso de una obra escrita en ruso-, lo que facilitaba enormemente la difusión y lectura de estas obras por un importante segmento de la población pianista.

¹⁵⁸ Venino (1993, pp. 47-48).

En 1893 Frederick S. Law tradujo la obra de Hans Schmitt *Das Pedal des Claviers* y fue publicada en Filadelfia bajo el título de *The Pedals of the Pianoforte*. Esta obra ya había visto tres publicaciones en lengua germana, la última de ellas en 1892, pero sería gracias a la versión inglesa cuando esta obra adquiere una gran difusión por distintos países, entre ellos Estados Unidos. Hoy en día podemos encontrar ejemplares de la versión americana con relativa facilidad tanto en bibliotecas como en anticuarios, sin embargo, el texto en alemán apenas puede ser localizado, lo que demuestra que se imprimieron abundantes unidades de la primera.

Ese mismo año de 1893 se publicó *The aesthetics of pianoforte-playing*, traducción de la obra de Adolf Kullak titulada *Die Asthetik des Klavierspiels*. La versión original de la obra se publicó en Berlín en 1861 y en 1892 saldría a la luz la tercera edición. Por tanto, tendríamos que esperar algo más de treinta años para que en 1893 Theodore Baker realizara la traducción a lengua inglesa partiendo de la tercera edición de la versión en alemán.

En 1896 se publicó la edición en lengua germana de la obra escrita en 1886 por Alexander Nikitich Bukhovtsev, en esta ocasión titulada como *Leitfallen zum richtigen Gebrauch des Pianoforte-pedals*. Un año más tarde (1897) Maurice Kufferath (1852-1919)¹⁵⁹ publicó *Traité de la Pédale, ou Méthode de son Emploi au piano, avec exemples tirés des Concerts historiques donnés par Antoine Rubinstein*, una traducción al francés de la misma obra, que sirvió para que ese mismo año John A. Preston publicará la edición traducida al inglés *Guide to the proper use of the pianoforte pedals, with examples out of the historical concerts of Anton Rubinstein*. Por tanto es en esos años cuando se dio a conocer fuera de Rusia la publicación sobre los usos de pedal de Anton Rubinstein.

e) *Charles Kunkel (1840-1923): Kunkel's pedal method.*

Charles Kunkel nació en Alemania y se trasladó en 1848 a Cincinnati (Estados Unidos). Estudió con Thalberg y Gottschalk, compartiendo, con este último, una labor concertística como dúo de piano en sus últimos recitales. En 1868 estableció una

¹⁵⁹ Riessauw, A. (2001). Kufferath, Maurice. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 14, pp. 1-2. Nueva York: Oxford University Press.

editorial que regentaba junto con su hermano Jacob y en 1872 fundó el Conservatorio de Música de St. Louis¹⁶⁰.

En 1893 publicó un método de pedal titulado *Kunkel's pedal method*. Esta obra fue la primera en ofrecer un carácter más práctico a las explicaciones mediante numerosos ejercicios.



Figura IV.7. Primera obra teórico-práctica dedicada al pedal.
Fuente: Kunkel (1893).

Todo lo reflejado en el presente método forma parte de las enseñanzas recibidas de Gottschalk, quien era para Kunkel el maestro más consumado del mundo en el uso del pedal, y de quien aprendió, desde temprana edad, que uno de los mayores secretos para una buena interpretación pianística se encuentra en la habilidad en el uso del pedal.

Con esta obra el autor no pretendía descubrir nada nuevo, sino mostrar, por primera vez, una exposición sistemática de la práctica del pedal que continuarían otros pedagogos estadounidenses en el siglo XX. Según Kunkel la interpretación del piano no es sólo un arte al servicio de los pianistas con talento, sino también una ciencia exacta que parte del análisis y la comprensión, acciones que deben realizarse con el pedal.

La obra, dividida en tres volúmenes, ocupa numerosos contenidos del pedal, distribuidos de la siguiente manera:

¹⁶⁰ Burk, J. (1986). Kunkel, Charles. En H. W. Hitchcock y S. Sadie (eds.), *The New Grove Dictionary of American music*, vol. II, p. 669. Nueva York: The MacMillan Company.

- Libro I. Exposición de los principios acústicos del pedal, ejercicios para el movimiento del pie y correcciones de los errores comunes por la mayoría de los pianistas.
- Libro II. Ampliación de los ejercicios de pedal y exposición de usos de pedal.
- Libro III. Nuevos efectos producidos por el pedal y análisis del uso correcto de los pedales izquierdo y central.

En el ejemplar localizado del primer libro, fechado en 1893, aparece adjuntado unas notas pedagógicas sobre la metodología que se debe aplicar en esta obra. En ella se especifica la ordenación de las secciones de la obra y se indica que el presente método debe ser enseñado durante la clase de piano, invirtiendo $\frac{1}{4}$ del tiempo de la misma y transfiriendo estos contenidos a la interpretación de las obras de repertorio.

Tras comenzar con unos ejercicios auditivos para comprender la necesidad de emplear el pedal correctamente (accionarlo después de bajar la tecla) y los efectos que produce un uso indebido del mismo, enumera los principales usos de pedal (para conectar en *legato* dos notas que no pueden ser ligadas con los dedos, para prolongar un número de sonidos con el fin de producir efectos orquestales y para añadir efectos expresivos a una o más notas).

Continúa con una exposición teórica sobre los elementos mecánicos que intervienen en el piano en el momento de tocar una tecla y cuando se emplea el pedal, apoyándolos con una ilustración de dichos elementos en un piano vertical. Añade además en esta exposición la explicación de los símbolos empleados en esta obra para marcar el uso del pedal: un monograma donde coloca las figuras de notas que corresponden con la duración del pedal y silencios para indicar cuando levantarlo y su duración, acompañados de los símbolos habituales.

A continuación Kunkel escribe una serie de ejercicios para ser realizados sólo con pedal. En estos ejercicios el alumno debe contar en voz alta cada una de las partes o subdivisiones del compás y accionar el pedal en la parte o subdivisión correspondiente.

La siguiente exposición teórica versa sobre el efecto principal del pedal de prolongar los sonidos. En este punto Kunkel usa el término *singing rest* para referirse al momento en que las cuerdas continúan vibrando a pesar de haberse soltado la tecla. Para que este momento quede conectado con la siguiente nota o acorde de forma perfectamente

ligada, sin emborronamiento ni acordes acentuados, es necesario primero bajar la tecla y después el pedal. Para Kunkel ésta será la regla principal del uso artístico del pedal, cuyo principio deja científicamente demostrado.

Tras unos sencillos ejercicios a realizar tocando sólo con el dedo índice y con el pedal le siguen 25 estudios en forma de variaciones para el empleo de este mecanismo con sus respectivas indicaciones explicativas. Estos ejercicios, ordenados gradualmente por dificultad, tratan numerosos aspectos de la escritura pianística donde el pedal debe emplearse de acuerdo a ésta, tales como acordes de distinta armonía ligados, cruce de manos, ligados de dos notas, saltos, melodías ligadas con acompañamiento en *staccato*, etc.

Kunkel añade a sus indicaciones didácticas que estos estudios deben realizarse primero practicando el pedal y las manos de forma separada y en tiempo lento. Cuando se hayan vencido las dificultades de cada uno, se estudiará conjuntamente.

Los dos volúmenes restantes no hemos podido localizarlos y lamentamos este hecho pues nos aportaría importante información metodológica para el desarrollo de otros usos más avanzados de pedal.

f) Franklin Taylor (1843-1919): Technique and Expression in Pianoforte Playing.

Franklin Taylor fue alumno de Moscheles y Plaidy en el conservatorio de Leipzig, y posteriormente de Clara Schumann. A partir de 1876 se ocupó de la docencia del piano en la reciente National Training School of Music, la cual fue fusionada con la Royal College of Music en 1882. En este centro continuó su labor de profesor de piano hasta 1916.

En 1897 publicó, en Londres, *Technique and Expression in Pianoforte Playing*, la cual permanece en uso actualmente¹⁶¹. En la obra Taylor hace referencia al uso del pedal derecho, el cual afirma que es denominado generalmente y de forma errónea como *loud pedal*, ya que su uso sirve tanto para pasajes *forte* como *piano*; recomienda pues su denominación como *dampner pedal*.

¹⁶¹ Grove, G y Allan, J. M. (2001). Taylor, Franklin. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 25, p. 139. Nueva York: Oxford University Press.

Además de explicar algunos efectos que puede producir el pedal, como para enriquecer el sonido y crear un carácter orquestal a partir de la vibración de las notas armónicas, añade que la principal dificultad al aprender el uso del pedal es levantarlo cuando bajamos la tecla y pisarlo inmediatamente después (a contratiempo), ya que va al contrario del movimiento natural de la mano y el pie simultáneamente. Según Taylor debemos pisar el pedal después de tocar un acorde para evitar que se recojan sonidos del acorde anterior, ya que los apagadores no tienen tiempo para llegar a las cuerdas.

No hace referencia al medio pedal para mantener notas graves sino que propone otra estrategia: en el caso de que un sonido grave deba ser mantenido mientras en el registro agudo hay cambios de armonía, el pedal se debe cambiar lo más rápido posible, de tal forma que no pare la vibración de la cuerda grave.

Afirma además que las indicaciones habituales basadas en *Ped.* y * no presentan el momento exacto de la acción del pie, por lo que recomienda las empleadas por Hans Schmitt, basadas en un monograma donde coloca notas y silencios.

4.5. LAS OBRAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

Una vez entrado en el siglo XX el uso del pedal a contratiempo se generaliza en la interpretación y eso se nota en los textos pedagógicos dedicados al pedal que aparecieron en los años siguientes.

En los primeros años de la centuria continuaron difundándose las obras escritas a finales del siglo pasado, generalmente los textos teóricos de Schmitt, Lavignac, Venino o Bukhovtsev, que podían leerse en los idiomas principales. Por tanto, no era necesario que se escribieran nuevas obras teóricas y este aspecto se nota claramente con el descenso de publicaciones nuevas de este tipo, a excepción de aquellos autores que crearon una escuela específica, como el inglés Tobias Matthay.

Durante la primera mitad del siglo XX se muestra un aumento en la publicación de obras de carácter práctico, basado en ejercicios para el desarrollo de la coordinación de los movimientos del pie y de los dedos para el uso del pedal a contratiempo. Generalmente estas publicaciones tuvieron lugar en Estados Unidos, donde distintos autores mostraron un especial interés en que el alumno adquiriera la suficiente coordinación para ejecutar una obra con el pedal a contratiempo.

También es importante resaltar que a comienzos de este siglo comenzaron a publicarse obras escritas por alumnos del destacado pedagogo del piano Theodor Leschetizky, que recibieron clases durante el último cuarto del siglo XIX, por lo que estas obras nos aportan información sobre las teorías de uso del pedal de Leschetizky.

A continuación mostraremos todas aquellas obras publicadas de las que tenemos conocimiento, agrupadas según el país de procedencia del autor o la corriente pedagógica de la que procede la misma (como es el caso de las obras basadas en las enseñanzas de Leschetizky).

4.5.1. Obras basadas en las enseñanzas de Leschetizky.

Este destacado pedagogo del piano no escribió ninguna obra dedicada a la enseñanza del piano, pero algunos alumnos suyos dejaron, mediante publicaciones, datos sobre sus enseñanzas en Viena desde 1878 y durante muchos años. Estas enseñanzas se basaron en la aplicación de la nueva concepción del pedal, expuesto por Schmitt pocos años antes en el mismo centro, que fue aplicado por Leschetizky en sus clases.

El pianista y profesor polaco Theodor Leschetizky (1830-1915), que estudió con Carl Czerny, se trasladó en 1852 a San Petersburgo, donde residió durante 26 años, entablando una gran amistad con Anton Rubinstein. En 1862 éste fundó el conservatorio de San Petersburgo, ocupando Leschetizky el cargo de Jefe del Departamento de Piano. Finalizó su actividad docente en dicho conservatorio en 1878, año en que regresó a Viena, continuando su actividad docente¹⁶².

Sus enseñanzas tuvieron un especial énfasis en los usos y posibilidades del pedal, sobre todo en el conservatorio de Viena, ya que de su época en San Petersburgo no hemos localizado datos.

Leschetizky transmitió a los alumnos la necesidad de hacer un riguroso estudio de la escritura de la obra antes de aplicar el pedal, así se debía diferenciar el registro, las dinámicas y reguladores, la velocidad y las notas que hubiera que mantener, entre otros aspectos. En todo caso el oído jugaría un papel de vital importancia en el uso del pedal, ya que es éste el que debe guiar su aplicación. Su aplicación habitual se basaba en el

¹⁶² Hullah (1906).

pise a contratiempo pero sin olvidar las posibilidades del pise a tiempo para pasajes de salto o para resaltar el ritmo.

a) Albert F. Venino

La primera obra que apareció publicada haciendo referencia a las enseñanzas ofrecidas por Leschetizky fue la de Venino -*A pedal method for the piano* (1893), que analizamos en el apartado anterior-, quien indicó en su prefacio que fue en sus años de aprendizaje en Viena, bajo la tutela de Leschetizky, cuando descubrió las grandes posibilidades y maravillosos efectos que podía producir el pedal.

En esta obra Venino exponía algunos ejemplos musicales con la pedalización que recomendaba y usaba Leschetizky.

b) Marie Unschuld von Melasfeld

La primera obra que se publicó siguiendo oficialmente los principios de Leschetizky fue *Die Hand des Pianisten* por Marie Unschuld von Melasfeld, la cual apareció en 1901 en lengua germana y en 1903 en lengua inglesa.

En la obra se especifica que el pedal debe usarse de acuerdo a dos reglas principales: el oído y la armonía. Sobre la primera añade que el oído es el mejor juez y sobre la segunda: "nueva armonía, nuevo pedal".

Además, dedica una especial atención al pedal que se acciona después de la nota, denominado como *the following of the pedal*. Respecto al pedal en los pasajes de escalas afirma que éste puede utilizarse a partir del *do5*, sin embargo por debajo del *do* central del piano el pedal en las escalas no está permitido, al igual que en pasajes con notas destacadas.

c) Malwine Brée

Malwine Brée fue alumna de Leschetizky desde 1882, convirtiéndose en asistente de sus clases en Viena durante más de 10 años (Brée, 1902). En su obra *The groundwork of*

*the Leschetizky method*¹⁶³ expuso todas las enseñanzas obtenidas de Leschetizky¹⁶⁴, entre ellas las referidas al uso del pedal.

Según Brée el estudio de este mecanismo requiere de un estudio especial ya que los compositores dejan al pianista la misión de obtener todos aquellos detalles referidos a la pedalización.

Su uso no requiere de normas teóricas fijas, sino que el oído será el que regule la eufonía en la interpretación¹⁶⁵. Para ello el pedal podrá accionarse simultáneamente con la nota o después de ella, denominándose esta última aplicación *following pedal* o *syncopated pedal*. Ambos serán utilizados siempre cuando haya que mantener una tecla que no puede continuar pulsando el dedo, eligiéndose uno de los pises en función de la velocidad del salto. Además, en los pasajes ligados el pedal se tendrá que accionar levantar con el cambio de armonía y pisarlo seguidamente para evitar los restos sonoros del acorde anterior que se producirían si el pedal se acciona con la primera nota.

Aparte de estas recomendaciones básicas aconseja tener presente cuatro reglas generales:

1. En los acordes arpegiados, cuya nota grave no pueda sostener su valor completo se aplicará el pedal simultáneamente con dicha nota.
2. En el registro agudo el pedal podrá utilizarse con libertad, sin embargo debe tenerse cuidado en los registros medio y grave.
3. El pedal en el registro grave es muy peligroso debido a que las cuerdas son muy resonantes, por tanto debe utilizarse poco pedal.
4. En los pasajes de escalas ascendentes con las dos manos desde el registro grave al agudo y con *crescendo* la acumulación sonora producida por el pedal no causará disonancias sino un efecto estilístico.

Sobre el estudio del pedal aconseja que se realice con un tiempo lento, al igual que la digitación.

¹⁶³ Se trata de la traducción al inglés de la obra original publicada en 1902, la cual también fue traducida al francés bajo el título *Base de la méthode Leschetizky*.

¹⁶⁴ El mismo Leschetizky autorizó y aprobó los contenidos expuestos por Brée sobre su método de enseñanza, tal y como se refleja en las cartas transcritas que figuran al inicio de la obra.

¹⁶⁵ Esta opinión también fue recogida por Newcomb (1921), a quien Leschetizky le hacía saber que "no necesitas reglas para el pedal- necesitas el sentido común y tu oído para guiarte."

d) Marie Prentner

Marie Prentner también fue alumna de Leschetizky y trabajó como asistente suya durante varios años. En su obra *Fundamental Principles of the Leschetizky Method*, publicada en 1902, se dedicó a plasmar aspectos de la enseñanza de su maestro. Entre estos aspectos no podía faltar la pedalización, la cual necesita como requisito mínimo un "fino oído y conocimientos de armonía".

Prentner incide en la diferencia sonora de los registros y su consecuencia con el uso del pedal. Por otro lado añade el buen efecto que produce el pedal sobre una escala ascendente en *crescendo*, sin embargo en sentido descendente y *decrescendo*, éste debería levantarse; en arpeggios que pertenecen a la misma armonía está permitido su uso continuado. Respecto al momento del pise resalta el uso simultáneo con el ataque de la nota y el uso retardado, denominado como *synkopierte Pedal* afirma que debe emplearse para las sucesiones de acordes.

También resalta la necesidad del pedal sobre notas graves prolongadas que no pueden mantenerse con los dedos, así como acordes arpegiados. En ambos casos el pedal debe recoger el sonido que se desee prolongar.

Otro aspecto importante, además de la armonía, es la melodía y el tiempo de la obra; así pues un tiempo rápido exige menos pedal que uno lento, en cambio en la melodía son muchos factores los que dependen y exige una gran atención y estudio por parte del pianista.

Otro alumno suyo, Heinrich Gebhard (1878-1963), que estudió bajo su tutela en Viena entre 1896 y 1899¹⁶⁶, escribió una obra titulada *The Art of Pedaling*, que fue publicada póstuma en 1963, por lo que la analizaremos más adelante.

4.5.2. Obra de autores del Reino Unido: Nicholls, Matthay y Lindo.

a) F. C. Nicholls: *The Technique of the Piano Pedals*

La obra más antigua publicada en el Reino Unido y dedicada enteramente al uso del pedal fue la escrita por Nicholls en 1902, bajo el título *The Technique of the Piano*

¹⁶⁶ Gerow, M. y Allen Lott, R. (1986). Gebhard, Heinrich. En H. W. Hitchcock y S. Sadie (eds.), *The New Grove Dictionary of American music*. vol. II, pp. 194-195. Nueva York: The MacMillan Company.

Pedals. Nosotros no hemos localizado ejemplar alguno de esta obra para conocer su contenido, sino que la única referencia que encontramos es el listado ofrecido por Rowland (1993), que no da detalles sobre la misma.

b) Tobias Matthay y sus obras pedagógicas

Si tenemos que hablar de un pedagogo de gran prestigio en el Reino Unido, que desarrolló gran parte de su actividad durante la primera mitad del siglo XX, ese es Tobias Matthay (1858-1945). Llevó a cabo una importante labor pedagógica en el Reino Unido, donde fue profesor en la Royal Academy of Music desde 1876 a 1925. En 1900¹⁶⁷ fundó su propia escuela de piano, denominada Tobias Matthay Piano School, como medio de difusión de sus teorías de la técnica del piano y de su método de enseñanza¹⁶⁸. En 1925 creó la American Matthay Association para promover sus principios pedagógicos en Estados Unidos¹⁶⁹.

Publicó una extensa cantidad de obras pedagógicas (gran parte de ellas son de formato teórico) que tratan numerosos contenidos de la interpretación pianística y de la enseñanza, analizando incluso todos aquellos aspectos físicos que intervienen en la interpretación. Entre los aspectos interpretativos destaca el uso del pedal de resonancia, cuyos contenidos expone en una serie de obras (tabla IV.1).

Tabla IV.1. Obras pedagógicas de Tobias Matthay que contienen referencia al uso del pedal.

| Año de publicación | Título |
|--------------------|--|
| 1903 | <i>The act of touch in all its diversity</i> |
| 1905 | <i>The first principles of pianoforte playing</i> |
| 1908 | <i>Relaxation studies</i> |
| 1908 | <i>The principles of fingering and laws of pedalling</i> |
| 1913 | <i>Musical interpretation</i> |

¹⁶⁷ Según <http://www.matthay.org/> dicha escuela fue fundada en 1905.

¹⁶⁸ Dawes, F. (2001). Matthay, Tobias (Augustus). En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 16, p.139. Nueva York: Oxford University Press.

¹⁶⁹ <http://www.matthay.org>

Todas estas teorías fueron ampliamente difundidas, como demuestran sus continuas reediciones realizadas durante la primera mitad del siglo XX, siendo algunas de las obras un extracto o resumen de otras publicadas anteriormente.

En 1903 se publicó por primera vez *The act of touch in all its diversity*, realizándose numerosas reimpressiones de la obra en los siguientes 50 años. En ella dedica un apartado a los 3 pedales del piano, deteniéndose especialmente en el pedal conocido como *damper-pedal* (aunque también afirma que se le conoce, erróneamente, como *loud pedal*). En este apartado se centra en dos aspectos fundamentales relacionados con las funciones del pedal: entender la resonancia de los armónicos y obtener un sonido *legato*. Para lo primero propone un ejercicio auditivo para comprobar la vibración de las cuerdas correspondientes a un sonido. Para la obtención del efecto *legato* afirma que debe levantarse el pedal en el momento de atacar las notas que forman el siguiente acorde y accionarlo inmediatamente después, para evitar el efecto cacofónico que se produce si lo accionamos a la vez de tocar las notas, ya que los apagadores de las notas precedentes no tienen tiempo de llegar a las cuerdas. Este movimiento del pedal, afirma, es parecido a lo que se produce en la síncopa, cuyo movimiento deberá ser más retrasado en el caso de que deseemos un efecto *legatissimo*.

En 1905 se publicó *The first principles of pianoforte playing*, obra destinada a ser empleada en los centros y que, como se indica en la obra, es un extracto de *The act of touch* con la inclusión de dos nuevos capítulos: *directions for learners* y *advice to teachers*. Al igual que en la obra de la que es extraída en el capítulo dedicado al instrumento se ocupa de los pedales, resumiendo y citando lo indicado en aquélla, sin añadir más contenidos al respecto.

En 1908 se publicó *Relaxation studies*, obra eminentemente teórica, dividida en tres partes y que contiene un apartado, el último de la obra, dedicado al estudio del pedal. Su exposición (que incluye algunos ejercicios) es la más extensa de las publicadas hasta ese momento, considerando el pedal como una parte importante de la interpretación, ya que su mal uso estropearía todos aquellos aspectos expresivos de la interpretación.

Según Matthey son 3 los aspectos que requieren nuestra atención en el uso del pedal: saber cuándo accionarlo, saber cuándo levantarlo y los requisitos técnicos para levantarlo y bajarlo. La acción que considera más importante es la referida a levantar el pedal, para lo cual el alumno debe aprender a: “levantarlo en el momento justo”,

“levantarlo lo suficiente” y “mantenerlo suficientemente levantado”. Justifica esta afirmación exponiendo que son muchos los pianistas que, haciendo un uso abusivo del pedal, estropean la interpretación.

En esta obra el autor no se propone dar solución a los determinados usos de pedal que se pueden emplear en la interpretación sino que se centra en los movimientos del pie cuando se pisa y levanta el pedal. Sin embargo, sí da una serie de reglas generales a tener en cuenta, referidas, sobre todo, a cuándo debemos levantar el pedal o no emplearlo. Para la interpretación *legato* indica que es importante levantar el pedal justo en el momento en el que suena la primera nota de la siguiente armonía y volviendo a accionar el pedal inmediatamente después, denominando esta técnica como *syncopated rising of pedal* o “*syncopated*” *pedalling*. En el caso de pasajes *legatissimo* el momento de levantar el pedal se retrasaría un poco más, tras accionar la siguiente nota. En cambio en los acordes que deban ser destacados, o para la primera nota de una frase, el pedal puede bajarse al mismo tiempo que los dedos para obtener la máxima resonancia posible.

Matthay añade además el uso de dos técnicas relacionadas con las graduaciones de pedal: *half-pedalling* y *half-damping*. La primera (medio pedal) consiste en mantener el pedal presionado parcialmente, de manera que los apagadores permitan a las cuerdas vibrar con menor intensidad; la segunda (levantamiento parcial), útil para pasajes de cambios de armonía donde el bajo debe ser mantenido con el pedal, utiliza el levantamiento rápido de pedal, el cual no llega a parar la vibración de las cuerdas, en especial las graves, cuya vibración es mayor.

Posteriormente a esta obra se publica *The principles of fingering and laws of pedalling*, que consiste en un extracto de lo expuesto en *Relaxation studies*. La parte dedicada al pedal contiene una copia exacta de los contenidos de la obra anterior, estando recogidos éstos bajo el término de *reglas*. A este extracto añade una nota adicional titulada *on half-pedalling and half-damping*, en la que amplía los efectos de estas técnicas, en especial el del *half damping* (levantamiento parcial), cuyo “efecto atmosférico”, afirma, ofrece grandes posibilidades sonoras en pasajes de acompañamiento arpegiado y en la interpretación de obras de Bach.

En 1913 se publicó *Musical interpretation*, cuyos contenidos empezaron a prepararse en 1909 como una serie de lecturas que Matthay condensó, posteriormente, en un único

texto, leído en Manchester y Londres. Esta obra recoge los “principios y leyes de la interpretación”, llevados a cabo con gran éxito en la Tobias Matthay Pianoforte School.

Musical interpretation contiene la mayor exposición realizada por Matthay en referencia al uso del pedal, pues recoge los contenidos de las obras publicadas anteriormente, añadiendo otros nuevos relacionados más directamente con la enseñanza del pedal. Así, comienza afirmando que la pedalización es uno de los temas más ignorados por gran parte de los profesores y pianistas, mientras que para Matthay ocupa uno de los seis puntos importantes de la enseñanza del piano.

Matthay considera que hay que prestar especial importancia a la duración del pise del pedal, tratándolo como si fuera un valor rítmico, tal y como se hace con los dedos. Para ejemplificar dichas explicaciones se sirve de ejemplos donde emplea valores rítmicos para ilustrar la duración del pedal y su pise sincopado o en el tiempo. Insiste en que se debe asegurar que el alumno levanta el pedal completamente y el tiempo suficiente para apagar toda vibración de las cuerdas.

A lo largo de esta exposición no propone ejercicios para la práctica del pedal, sino que ilustra sus teorías con ejemplos musicales (de nivel avanzado) a los que añade la pedalización sugerida.

Finaliza la obra con dos notas adicionales, siendo la primera de ellas una copia exacta de la nota titulada *on half-peddalling and half-damping* que publicó en *Relaxation Studies*, en la que expone las diferencias entre ambos usos de pedal.

c) Algernon H. Lindo: Pedalling in pianoforte music.

Casi simultáneamente a labor pedagógica de Matthay se desarrolló la de la pedagoga inglesa Algernon H. Lindo. Examinadora del Consejo Asociado de la Royal Academy of Music y Royal College of Music de Londres, escribió varios textos relacionados con la interpretación pianística y su pedagogía, como son *Pianoforte study*, *Modulation* y *Peddalling in pianoforte music*. Esta última obra, dedicada al uso de los pedales en el piano, fue publicada en Londres y Nueva York en 1922.

Peddalling in pianoforte music es una obra teórica de cierta extensión (185 páginas) con numeroso ejemplos ilustrados. Está dividida en 3 partes: introducción, aplicación

práctica de los principios de pedalización y uso especial del pedal para ciertos periodos periodos estilísticos y ciertos compositores.

En la introducción comenta, entre otros aspectos, la poca atención dada al pedal, las reglas para su uso, el mecanismo y acción de los martillos y apagadores y algunos métodos empleados por distintos autores (Schmitt, Cesi y Taylor) para su simbología.

Practical application of the principles of pedalling es la parte principal de la obra, que a su vez se divide en 10 capítulos, exponiendo determinados usos de pedal según la escritura y el efecto que se desee obtener: pedalización en acordes o arpeggios en diferentes condiciones, el *syncopated pedal*, el pedal en las notas de paso, el pedal en los pasajes de silencios y *staccato*, el pedal en los bajos mantenidos, el medio pedal (*half pedalling*), el pedal vibrato (*tremolo pedalling*), efectos poco conocidos del pedal como el denominado *silent pressure*, el pedal central y el pedal izquierdo.

El tercer capítulo de la obra aborda la pedalización requerida para los distintos periodos estilísticos, destacando los estilos propios de Bach, la segunda mitad del siglo XVIII, Beethoven, Schumann, Brahms y Liszt. Abarca además a los compositores modernos, que dieron importancia a las marcas de pedal en algunas de sus obras, como Granados, de Severac o York Bowen.

La revista *The Musical Times*¹⁷⁰ consideró que esta excelente obra estimularía a los alumnos a pensar y experimentar de forma autónoma, aunque era poco probable que las sugerencias de Lindo obtuvieran una aceptación general.

d) Otras obras dedicadas exclusivamente a los pedales

Otros autores escribieron obras dedicadas a los pedales en esta primera mitad del siglo, lo que demuestra el énfasis que tuvo el pedal en la pedagogía del piano para determinados pedagogos. Entre ellas podemos destacar *The art of piano pedalling*, escrito en 1923 por Harry Farjeon; *Pedalling the modern pianoforte*, escrito hacia 1936 por York Bowen; o *Points of pedalling* escrito por James Ching hacia 1930, entre otras. No hemos logrado obtener ninguna de estas obras para analizar su contenido y la posible inclusión de ejercicios prácticos para el estudio del pedal, pues, como hemos visto, las obras de Matthay y Lindo eran de carácter teórico.

¹⁷⁰ *The Musical Times*, vol. 63, octubre 1922, p. 703

4.5.3. Obras de autores con actividad docente en Alemania y Austria.

Tras la gran actividad pedagógica sobre el uso del pedal surgida entre Alemania y Austria durante la segunda mitad del siglo XIX, donde llegó a consolidarse la aplicación del pedal a contratiempo gracias a las publicaciones de distintos pedagogos del piano (entre ellos Schmitt), en la primera mitad del siglo XX se descendió el número de obras publicadas, pues casi todo ya había sido escrito. Tampoco se mostró interés por la creación de métodos de pedal que incluyeran ejercicios para su práctica, sino que la línea que continuó gran parte de los autores fue la de describir los efectos del pedal y otras posibilidades sonoras en casos especiales.

a) Adolf Ruthardt (1849-1934)

Nacido en Stuttgart, estudió en el conservatorio de esta ciudad bajo la tutela de Sigmund Lebert. Desde 1868 se dedicó a la enseñanza del piano en el Conservatorio de Ginebra y, desde 1886, en el Conservatorio de Leipzig. Compuso una notable cantidad de obras, editando y digitando muchas composiciones de otros autores¹⁷¹.

Escribió unos *Pedal-Studien* en 1907, basados en ocho piezas de concierto. No hemos logrado localizar estos estudios, sin embargo el prefacio que los precede está citado en *Grosse Theoretisch-Praktische Klavierschule* de Lebert y Stark, que escribió Ruthardt en 1915, por lo que al menos disponemos de parte de los contenidos teóricos de dicha obra. En este prefacio el autor critica el uso erróneo y exagerado que se hace del pedal difuminando las armonías, melodías y frases. Según Ruthardt, son los propios compositores los culpables de esta situación: primero, porque los tratados escritos a lo largo de los años han evitado el estudio exhaustivo del empleo de este mecanismo y, segundo, porque éstos suelen indicar sin precisión los símbolos de pedal y, en algunos casos, erróneamente.

Tal y como expone Ruthardt el pedal nos ayuda a producir una rica variedad sonora, que aplicaríamos de acuerdo a las emociones que queramos transmitir. Afirma que, al igual que las emociones no pueden teorizarse, ya que pertenecen a sentimientos

¹⁷¹ Hubbard, W. L. (ed.) (ca. 1908). Ruthardt, Adolf. En *The American History and Encyclopedia of Music*, vol. 6, Musical Biographies, p. 249. Toledo, Nueva York y Boston: I. Squire.

individuales, el pedal no puede ser enseñado de forma teórica, aunque no desmerece los trabajos realizados por Köhler y Schmitt.

Añade además una regla general que se basa en presionar el pedal inmediatamente después de atacar una nota, y no de forma simultánea. Así, en las sucesiones de acordes el pedal se levantará justo en el momento de hacer sonar el nuevo acorde y se bajaría inmediatamente después. Sin embargo, en determinadas circunstancias, el pedal y la nota las debemos accionar a la vez, como en los arpeggios.

Estas explicaciones referidas al pedal difieren bastante de lo expuesto en la obra de Lebert y Stark, a pesar de estar indicado como la escuela de los pedagogos de Stuttgart. Concretamente este apartado lleva el sello propio de Ruthardt.

b) Ludvig Schytté (1848-1909).

Este compositor y pianista danés empezó a estudiar música a los 22 años. Tras años de estudios y enseñanza se trasladó a Alemania en 1884, recibiendo clases de F. Liszt en Weimar. Residió dos años en Copenhague y en 1887 fue aceptado para enseñar en la Horak's Academy de Viena y en otros conservatorios de esta ciudad. En 1907 se dirigió a Berlín, donde se convirtió en profesor del Conservatorio Stern, actividad que tuvo que suspender debido a una enfermedad que acabó con su vida. Entre sus obras pedagógicas escribió *Forty pedal-studies for self-instruction on the pianoforte* ("40 estudios para el pedal, para la propia instrucción en el piano"). Dicha obra fue publicada en 1914, tras la muerte del compositor, y deja claras indicaciones sobre su método de enseñanza del pedal en Viena y Berlín.

Esta obra tiene un carácter práctico pues se basa en estudios de dificultad progresiva donde el pedal es marcado continuamente, indicándose siempre el símbolo * antes de Ped. , incluso a principio de la obra. Tanto en notas picadas como en acordes arpegiados, motivos de dos notas con ligadura o notas acentuadas, exige que se levante el pie con la primera nota, para bajar el pedal inmediatamente después. Por tanto deja claro que el momento en que debe aplicarse el pedal es, siempre y en todos los casos, después de atacar la nota (a contratiempo).

c) *Leonid Kreutzer (1884-1953).*

Si tenemos que destacar una obra escrita en lengua germana por su extensión ésta es *Das normale Klavierpedal*, de Leonid Kreutzer, publicada en 1915. Kreutzer fue un reputado profesor de piano en la *Berliner Hochschule für Musik* hasta que en 1933 emigró a Japón, donde permaneció hasta su muerte.

Según el pianista alemán el uso del pedal es uno de los temas más olvidados dentro de la enseñanza debido, generalmente, a que los profesores no tienen el conocimiento suficiente y que apenas existe bibliografía al respecto. Además, afirma que la única obra destacada que existe en lengua germana es la de Hans Schmitt, según el autor, poco sistemático, sin carácter práctico y obsoleto en cuanto a contenidos y ejemplos musicales.

La obra que propone Kreutzer tiene una primera parte teórica en la que expone ampliamente los contenidos referidos al pedal, como sus funciones y los usos que podemos hacer según la escritura de la obra (registro sonoro, velocidad, intensidad o articulación); una segunda que, según él, supera la obra de Schmitt, ya que analiza determinados fragmentos de obras de autores que suelen interpretarse en las clases de piano, como Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Mozart y Schumann; y una última en la que expone varios efectos sonoros que podemos obtener mediante el pedal con un uso concreto.

d) *Karl Leimer (1858-1944).*

A finales de la década de 1930 vió la luz una obra dedicada a varios aspectos de la interpretación pianística, que adquirió tal importancia que hoy en día es aún una de las obras de referencia en lo que se refiere a los pedales del piano. *Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Giesecking* fue publicada en 1938 en lengua germana y ese mismo año salió a la venta su traducción al inglés. Su autor, Karl Leimer, fue un destacado pianista y pedagogo alemán que impartió clases de piano en el Conservatorio de Hannover, teniendo como alumno a Walter Giesecking entre 1911 y 1916. Ambos escribieron juntos obras dedicadas a la enseñanza e interpretación pianística, recogiendo la obra mencionada aspectos relacionados con el uso del pedal según las teorías de Leimer y Giesecking.

Esta obra fue traducida al español en 1951, por lo que el análisis del contenido de la misma se encuentra dentro del capítulo de análisis de las obras pedagógicas utilizadas en España.

4.5.4. Obras publicadas en Estados Unidos.

Durante la primera mitad del siglo XX Estados Unidos vivió una auténtica revolución en lo que respecta a la publicación de textos pedagógicos destinados únicamente a la enseñanza del pedal. Durante el siglo XIX la publicación de obras destinadas al uso del pedal era casi anecdótica, pero con la llegada del siglo XX y durante todas las cinco décadas siguientes la edición de este tipo de obras fue incluso mayor que en cualquier otro país.

El listado de obras publicadas en este país es extenso, como se puede comprobar de la consulta de algunas bases de datos bibliográficas. El siguiente listado (tabla IV.2) ha sido elaborado teniendo en cuenta las obras publicadas en Estados Unidos entre 1900 y 1950, según la base de datos WorldCat.

Tabla IV.2. Obras dedicadas exclusivamente al pedal que fueron publicadas en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX.

| Autor | Título | Año publicación |
|---------------------------|--|-----------------|
| Gorno, Albino | <i>Material for the study of pianoforte pedals</i> | 1900 |
| Johnstone, John Alfred | <i>How to use the pedal in piano playing</i> | 1900 |
| Gaynor, Jessie L. | First pedal studies | 1904 |
| Mathews, W. S. B. | <i>School of the Piano pedal</i> | 1906 |
| Hofmann, Josef | <i>Piano playing, with Piano questions answered.</i> | 1907 |
| Armstrong, William Dawson | <i>The pianoforte pedals</i> | 1911 |
| Virgil, Antha Minerva | <i>The piano pedals: how when and where to use them</i> | 1912 |
| Brigham, Eleanor | <i>The pedals of the pianoforte</i> | 1918 |
| Carreño, Teresa | <i>Possibilities of tone color by artistic use of pedals</i> | 1919 |
| Blose, Johann M. | <i>The soul of the piano: pedal book</i> | 1919 |
| Pfeiffer, Agatha | <i>Pedal studies for pianoforte</i> | 1922 |
| Cumberland, Gladys | <i>First lessons in piano pedalling</i> | 1924 |

| | | |
|----------------------------------|--|------|
| Blake, Dorothy Gaynor | <i>First steps in the use of the pedal for piano</i> | 1925 |
| Cramm, Helen L. | <i>Beginning with the pedals of the piano</i> | 1926 |
| Diller, Angela; Elizabeth Quaile | <i>First pedal-studies for the piano</i> | 1942 |
| Steadman, Agnes | <i>Pedal magic: experiments in piano pedaling</i> | 1948 |
| Husband, Anna Stucki | <i>The Pedals of the Piano</i> | 1949 |
| Schnabel, Karl Ulrich | <i>Modern technique of the pedal</i> | 1950 |

Lo más interesante de estas obras es que la mayor parte son de formato teórico-práctico, proponiendo numerosos ejercicios para trabajar de forma independiente las distintas aplicaciones de pedal, y están dirigidas a los niños principiantes, proponiendo una metodología específica para su aprendizaje.

A continuación exponemos el análisis de las obras consultadas que hemos podido obtener digitalmente o en formato impreso.

a) Albino Gorno (1859-1944): Material for the study of pianoforte pedals.

Albino Gorno, destacado pianista italiano que, desde 1882 y durante 62 años, impartió clases en la College of Music de Cincinnati¹⁷², publicó en 1900 *Material for the study of pianoforte pedals*. Esta obra teórico-práctica, que fue escrita entre 1894 y 1900, está dividida en tres volúmenes para ser utilizados de forma progresiva, y en los que se trabaja el pedal derecho, el derecho y el izquierdo y los tres pedales.

La obra, destinada a alumnos de edad avanzada como se concluye tras las observaciones de las extensiones interválicas de las obras propuestas, tiene un fin práctico, pues contiene numerosos ejercicios para trabajar la aplicación del pedal derecho a la melodía, en las notas que no pueden ser mantenidas por la mano, en las series de acordes, para producir mejor los *rinforzando*, *crescendo* y *forte*, para los *stacatti* que son tocados fuertes, para los trinos largos y para otros efectos sonoros combinados a veces con el pedal izquierdo. En estos ejercicios el pedal se plantea a tiempo o a contratiempo, según la escritura o el efecto que deseemos obtener y propone además otras posibilidades

¹⁷² http://www.libraries.uc.edu/libraries/ccm/special_collections/Gorno.html

sonoras con ayuda de los dedos, como las que se obtienen presionando una serie de teclas sin sonar o manteniéndolas bajadas durante un mayor espacio de tiempo.

Cada serie de estudios está precedido por unas instrucciones de ejecución con el fin de que el alumno los pueda realizar de forma autónoma.

Según indica el autor esta obra debe ser completada con la ejecución de *Collection of Examples and Pieces*, que consiste en una colección de piezas para aplicar el pedal.

b) *Jessie L. Gaynor (1863-1921): First pedal studies.*

Jessie L. Gaynor realizó su formación musical en Estados Unidos y se convirtió en una destacada pedagoga y compositora de obras para niños¹⁷³. En 1906 publicó *First pedal studies*, obra que fue inicialmente escrita para su propia práctica pedagógica con los niños principiantes que comenzaban a interesarse por el uso del pedal.

Para la autora el pedal puede comenzar a emplearse como última parte de los contenidos del primer año, pero sus estudios están destinados a estudiantes de segundo grado. El objetivo de la obra es que los estudiantes adquieran una cierta destreza en el movimiento del pie al presionar el *dampers pedal*, a la vez que desarrollan su sensibilidad auditiva. Estos estudios están diseñados para ser aprendidos con la ayuda del profesor, ya que no contiene aclaraciones teóricas (salvo una referencia a la errónea denominación de *loud pedal*).

La obra contiene ejercicios de pedal solo, seguidos de otros que requieren el uso del teclado y pequeñas piezas de dificultad gradual. En ellos el pedal se simboliza mediante un monograma en el que se colocan valores de notas y silencios, que corresponden con la duración del pedal cuando se acciona y cuando se levanta. Los primeros ejercicios y los introductorios requieren que el estudiante vaya contando en voz alta las subdivisiones del compás a la vez que los ejecuta, empleándose siempre el pedal que se acciona después de la nota.

¹⁷³ Pratt, W. S. y Boyd, C. N. (eds.) (1920). Gaynor, Jessie Lovel. En *Grove's Dictionary of music and musicians*. vol. 6, American suplement, p.216. Nueva York: The MacMillan Company.

c) *Dorothy Gaynor Blake: First Steps in the Use of the Pedal.*

Dorothy Gaynor Blake, hija de Jessie L. Gaynor, realizó también una importante labor pedagógica siguiendo los principios de su madre. Compuso numerosas obras para niños principiantes, entre ellas un volumen dedicado a la enseñanza del pedal titulado *First steps in the use of the pedal*. Publicado en 1925, contiene una serie de piezas y estudios (todas con un título descriptivo) para enseñar el uso del pedal derecho y desarrollar la independencia entre el movimiento de los dedos y el pedal a contratiempo. Gaynor Blake propone los pasos que debe seguir el profesor para introducir al alumno en el uso del pedal, comenzando con una explicación visual y participativa por parte del estudiante sobre los elementos que intervienen cuando se acciona una tecla y cuando se pisa el pedal, así como su resultado sonoro.

En esta obra, a diferencia de la de su madre, la autora sí expone algunos breves contenidos teóricos, diferenciando tres usos de pedal -para mantener el sonido de una nota que tiene que ser conectada de forma ligada con la siguiente, para prolongar el sonido de una nota grave que no puede ser mantenida y para crear un sonido lleno y rico en acordes desplegados- y dando instrucciones metodológicas como la importancia de que el estudiante se inicie en el desarrollo de la independencia entre el movimiento del pie y el de la mano con un ejercicio específico: contar tres tiempos por nota, en el primero golpear con la palma de la mano la rodilla derecha a la vez que levanta el pie, en el segundo bajar el pie y en el tercero levantar la mano. Seguidamente se aplicará este mismo ejercicio pero ejecutando diversas notas del teclado. Una vez que el alumno haya adquirido este hábito y podrá comenzar con las piezas del presente libro, dirigidas al empleo del pedal que se acciona a contratiempo y cuyo movimiento del pie se presenta con un monograma con valores de notas y silencios para simbolizar la duración del pedal.

d) *Agatha Pfeiffer: Pedal studies for pianoforte.*

Agatha Pfeiffer¹⁷⁴ publicó en lengua inglesa y española *Pedal studies* o *Estudios para el Manejo del Pedal* en 1922, que fueron reeditados en 1950.

¹⁷⁴ No hemos localizado datos biográficos ni de procedencia de Agatha Pfeiffer, sin embargo hemos considerado incluirla dentro Estados Unidos, ya que la obra que escribió dedicada a los pedales fue publicada en Nueva York.

En la introducción de la obra expone unas sugerencias didácticas dirigidas al profesor para que el alumno se inicie en el *pedal fuerte* y el *pedal suave*. Según Pfeiffer la iniciación en el pedal puede comenzar desde los ocho años, pues los niños ya alcanzan a la palanca y, afirma, es facilísimo inculcarle su modo de empleo. Según Pfeiffer es recomendable introducir al estudiante desde las primeras clases con ejercicios de exploración sonora, ya que además "le servirá de inspiración durante las primeras semanas de estudio que inevitablemente tienen que ser algo monótonas y sin melodía", pero además recomienda una actividad concreta para un determinado tipo de alumnos:

Al explicarle los méritos de este pedal al discípulo se le debería hacer ver el mecanismo interior del piano para que él mismo razone sobre la causa y el efecto. Esto es aplicable especialmente a los niños varones a quienes mucho les complace hacer el estudio de esta parte del mecanismo del piano¹⁷⁵.

Los estudios se suceden con progresiva dificultad, comenzando por ejercicios para el pedal sólo, continuando con otros para pedal y una mano sobre el teclado, hasta llegar a ejecutar con el pedal y dos manos en el estudio número 5.

Para ilustrar las indicaciones de pedal Pfeiffer se sirve de un monograma, sobre el que coloca valores de notas y silencios para simbolizar el pise de pedal y el momento de levantarlo, respectivamente. Mediante estos valores podemos observar que los silencios son cada vez más cortos según avanzan los estudios, por lo que el movimiento del pie en la renovación del pedal es progresivamente más rápido. Ya en el estudio 17, cuando el alumno empieza a emplear el pedal izquierdo, propone unas marcas de pedal para nivel más avanzado y para accionar el pedal en un momento concreto. Termina la obra con un estudio para el *pedal sostenuto*.

e) *Angela Diller (1877-1968) y Elizabeth Quaile (1874-1951): First Pedal-studies for the piano*

Angela Diller y Elizabeth Quaile fueron dos pedagogas que trabajaron conjuntamente en la New York's Music School. En 1916 crearon un centro con David Mannes, que

¹⁷⁵ Pfeiffer, 1942, Introducción [p. III].

pasó a denominarse posteriormente como Mannes College of Music. En 1920 fundaron la Diller-Quaile Music School, centro que continua su actividad actualmente¹⁷⁶.

En 1918 Angela Diller y Elizabeth Quaile, fundadoras de la Diller-Quaile *Music School*, escribieron *First Solo Book*, que se convirtió en la primera obra de la conocida serie Diller-Quaile. Esta serie, que contó con un total de 40 obras, de las cuales 30 continúan en distribución, obtuvo una gran popularidad en las décadas de 1930 y 1940. Una de estas obras, titulada *First Pedal-studies for the piano* y publicada en 1942 está entendida como "la primera introducción al uso del pedal" y consiste en "24 piezas y ejercicios progresivos".

En el prefacio se especifica que el libro se estructura en tres partes: la primera de ellas dirigida al alumno principiante, consiste en ejercicios preliminares para accionar el pedal a tiempo; la segunda, destinada a estudiantes de primer grado, está dedicada al estudio del *syncopated pedal*; mientras que la tercera, que se dirige a alumnos que finalizan el mismo grado, se basa en ocho pequeñas piezas donde se usan distintos tipos de pedalización. Se señala además que el profesor debe explicar al estudiante principiante el mecanismo del piano (aspecto que no se trata en la obra) y las vibraciones armónicas que produce el pedal, aconsejando, sobre este último aspecto, consultar la obra *First theory book* de Angela Diller.

f) Josef Hofmann (1876-1957): Piano playing, with Piano questions answered.

El pianista polaco Josef Hofmann nos dejó un importante escrito pedagógico sobre la técnica e interpretación pianística. Esta obra, titulada *Piano playing, with Piano questions answered*, data de 1907 y reproduce los artículos escritos previamente por el autor para *The Ladies' Home Journal*. Esta publicación recogía una serie de preguntas realizadas por jóvenes estudiantes de piano y las respuestas ofrecidas por Hofmann. En los años posteriores esta obra fue modificada, eliminando las preguntas, ampliando un poco más los contenidos y añadiendo ilustraciones para facilitar una mayor comprensión.

De la lectura de las páginas correspondientes al pedal podemos extraer varias ideas, siendo la principal la que figura en la primera página del capítulo, en la que indica que

¹⁷⁶ Página web de la Diller-Quaile School of Music: <http://www.diller-quaile.org>.

quien gobierna el empleo del pedal es el oído: "así como la vista guía los dedos cuando se lee la música, el oído será el guía -el único guía- de los pies sobre el pedal".

Partiendo de esta idea expone una regla principal por la que debe regirse toda pedalización: pisar el pedal inmediatamente después de atacar una nota o acorde y no simultáneamente. Afirma que sólo en casos concretos (según la armonía, articulaciones, *tempi*, etc.) se puede permitir que el pedal y los dedos hagan el mismo movimiento. A partir de aquí, afirma, hay distintas recomendaciones para el empleo del pedal, sin embargo si queremos hacer una interpretación avanzada respecto a este mecanismo nuestros movimientos deben ser guiados por el oído, ya que no existen reglas específicas para este uso artístico. Para ello compara la labor de un pianista con la del pintor: "éste sabe que los colores azul y amarillo hacen verde, que rojo y azul hacen morado; pero nunca los usaría porque éstos son colores de fondo", tendría que experimentar con ambos colores y con ayuda de la vista para obtener los efectos deseados; así pues "la relación entre el pedal y la interpretación de oído es exactamente igual que la de la paleta y el ojo del pintor".

g) Teresa Carreño (1853-1917): Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals.

La pianista venezolana Teresa Carreño pasó gran parte de su vida fuera de este país: estudió primero con Gottschalk en Nueva York, posteriormente con Mathias en París y finalmente con Anton Rubinstein.

Durante varios años se dedicó a escribir sobre el empleo del pedal, cuyos documentos se conservan en forma de manuscrito en la Colección Carreño del Vassar College del estado de Nueva York. Al parecer durante su estancia en Berlín en sus últimos años estuvo preparando y ordenando las ideas para la publicación de una obra dedicada al pedal, sin embargo, la misma quedó inacabada¹⁷⁷ y fue editada, al parecer, por Adelaide C. Okell, una de sus alumnas, que se encargó además de escribir del prefacio¹⁷⁸.

¹⁷⁷ El capítulo 8 finaliza inesperadamente mientras explica el pedal en las sucesiones de acordes cromáticos

¹⁷⁸ Extraído del prefacio escrito por Brian Mann en *The art of piano pedaling: two classic guides* (2003)

Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals fue publicado en lengua inglesa en 1919, dos años después de su muerte. La obra, de formato teórico, no es muy extensa pero aporta contenidos interesantes para un uso artístico del pedal, como su uso en los silencios según su significado musical, las graduaciones o los pises progresivos para los efectos de *crescendo* o *diminuendo*. También explica el uso del pedal en las sucesiones de acordes, aplicándolo de forma sincopada, excepto cuando la velocidad no lo permita, en cuyo caso se pisará cada dos acordes. Añade además la importancia de que el movimiento del pie en la renovación del pedal sea lo más rápido posible para evitar la sensación de una repetición débil del acorde en los valores largos.

Desde el punto de vista pedagógico afirma que el pedal derecho y el izquierdo no sirven para tocar *ff* o *pp*, respectivamente, sino para embellecer el sonido y advierte a los alumnos de la importancia de usarlo de forma consciente y no para encubrir errores técnicos o de memoria. En todo caso el uso artístico de pedal debe ser llevados a cabo bajo el sentimiento musical del intérprete y no como reglas.

h) Karl Ulrich Schnabel (1909-2001): Modern technique of the pedal.

El pianista austriaco Karl Ulrich Schnabel, hijo del pianista Artur Schnabel, estudió con Leonid Kreutzer en la *Berliner Hochschule für Musik* y esto desembocó en su interés por la enseñanza del pedal, que se vio reflejado en un importante texto teórico titulado *Modern technique of the pedal*. Esta obra, escrita en lengua inglesa y publicada en 1950, fue traducida a lenguas tan diversas como el italiano, chino o coreano, entre muchos otros y reeditada en varias ocasiones; de hecho todavía se puede encontrar en las librerías de música¹⁷⁹.

Afirma Schnabel que “poco ha sido escrito, dicho o enseñado sobre el uso del pedal”, sin embargo, su obra es prácticamente una síntesis de casi todo lo expuesto hasta ahora por distintos autores en referencia al uso del pedal, añadiendo algunas novedades, sobre todo en referencia a las graduaciones de pedal. Indica además que los grandes artistas desarrollan su propia técnica de pedal a través del oído, sin embargo, para aprender a diferenciar de oído qué efectos pueden ser buenos y cuales debemos evitar no podemos depender de este sentido únicamente.

¹⁷⁹ Extraído de <http://www.schnabelmusicfoundation.com>.

Desde el punto de vista metodológico afirma Schnabel que hay dos formas de llegar a conseguir una buena técnica de pedal, una que lleva más tiempo basada en la propia experimentación, y otra mucho más rápida a base de adoptar previamente una serie de consejos. Schnabel con la presente obra pretende aplicar la metodología más rápida, evitando la experimentación y exponiendo sus propias teorías, que son bastante extensas y detalladas.

Sobre el pise del pedal afirma que, como regla general, se debe “accionar el pedal después de tocar una nota o acorde cuando se produce un cambio de armonía” para evitar recoger la sonoridad del acorde anterior. Solo en determinados momentos el pedal puede ser bajado antes de tocar una nota o simultáneamente con ésta, como al comienzo de la obra, después de una pausa o silencio, en pasajes con *decrescendo* o en acordes arpegiados en los que se requiere mantener la nota grave, entre otros. El pedal podrá ser levantado antes, en el momento o después de accionar la nueva nota o acorde, según deseemos obtener un efecto de *separación*, *conexión sin interrupción* o *ligado intenso*, respectivamente. También influirá en el sonido la velocidad del movimiento a la hora de levantar y volver a bajar el pedal, así en los pasajes suaves y en los registros medio y alto, los cambios de pedal pueden realizarse muy rápidamente, pero en el registro grave, o pasajes *f* o *ff*, será necesario hacer los cambios muy lentamente. En los casos en que la velocidad del pasaje exija unos cambios muy rápidos de pedal que son imposibles de ejecutar propone el uso del pedal vibrato (*vibrating pedal*), muy recomendable para pasajes de escalas en *forte*, particularmente las cromáticas o aquellas que no formen armonía.

La parte más extensa de la obra es la relacionada con las posiciones intermedias (*intermediate positions*) del pedal. Para ello utiliza el término alemán *Nacklang* para hacer referencia a aquel resto sonoro que obtenemos cuando apenas bajamos el pedal. A partir de aquí diferencia tres posiciones: $\frac{1}{4}$ pedal, que es cuando obtenemos este mínimo de *Nacklang* y que es muy útil en pasajes donde el uso del pedal, en principio, no se permitiría; $\frac{1}{2}$ pedal, que conseguimos cuando levantamos ligeramente los apagadores, y que puede ser utilizable en todos aquellos pasajes donde se desee “transparencia y claridad”; y $\frac{3}{4}$ pedal, cuando levantamos aún más los apagadores, que produce un efecto brillante combinando simultáneamente “sonidos transparentes y muy resonantes”. Estas graduaciones, según Schnabel, no indican una posición específica en el recorrido del

pedal ya que esto depende de cada instrumento y de las condiciones acústicas, es por ello que como referencia aconseja reconocer el $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{4}$ de pedal de la siguiente forma:

- Para certificar la posición del $\frac{1}{4}$ pedal el pianista debe tocar una escala y comprobar que no existe mezcla sonora hasta la última nota pero existe una notable diferencia si se toca sin pedal.
- El $\frac{1}{2}$ pedal se certifica tocando acordes o notas *staccato* y comprobando que éstas siguen sonando con esa articulación, y tocando una escala a la vez que se comprueba que suena emborronada.
- El pedal $\frac{3}{4}$ se comprueba tocando un acorde y levantando las teclas, notando que el sonido se mantiene pero con una diferencia sonora entre el pedal *completo* y éste.

Como última referencia a las posiciones intermedias se adentra en los cambios parciales de pedal (*partial changes of pedal*) en los que el pedal no es levantado completamente. Este uso lo considera aplicable si se desea retener solo algunos sonidos anteriores.

4.5.5. Obras publicadas en Francia.

Tras los textos publicados en Francia a finales del siglo XIX, en la primera mitad del XX ningún autor volvió a publicar una nueva obra teórica dedicada enteramente a los pedales, pues ya Falkenberg y Lavignac habían profundizado lo suficiente.

La referencia más conocida en Francia sobre la enseñanza del uso del pedal nos lleva a la figura de la pianista y pedagoga Blanche Selva (1884-1942). Su monumental obra *L'enseignement musical de la technique du piano*, que escribió entre 1915 y 1925, contiene más de mil páginas y es considerada de vital referencia en relación a la pedagogía y la técnica pianística¹⁸⁰. En el tomo segundo de esta obra, publicado en 1919, encontramos un extenso capítulo dedicado al pedal y su aplicación.

Selva aborda el tema del pedal desde el punto de vista técnico y musical. En el primer caso se ocupa de proponer ejercicios para un correcto desarrollo del movimiento del pie; desde el punto de vista musical define tres pautas que se deben seguir para un empleo correcto del pedal: el ritmo, la melodía y la armonía. Además aconseja a todos los

¹⁸⁰ http://www.blanche-selva.com/la_pedagogue.html

intérpretes leer una obra relacionada con este tema y que considera “indispensable para la enseñanza”: *Les pédales du piano* de Falkenberg.

4.5.6. Obras publicadas en Italia.

La única obra que se conoce escrita en italiano y dedicada exclusivamente al uso de los pedales del piano es *Il pedale del pianoforte*, de Bruno Rudan, publicada en 1940. Esta obra es de gran extensión (103 páginas) y abarca los contenidos del pedal desde un punto de vista teórico, con numerosos ejemplos musicales (un total de 105 fragmentos) donde se exponen consejos sobre un empleo específico. Es por tanto, una obra de similares características que la de Falkenberg (1891). No hemos podido acceder a ningún ejemplar de esta obra para analizar su contenido, y los datos que hemos obtenido son los que nos aportan diversas bases de datos bibliográficas.

Poco tiempo antes de la obra de Rudan el compositor y pianista italiano Alfredo Casella (1883-1947), publicaba en Roma, en 1937, una obra que ha sido un referente de los escritos pianísticos. *Il pianoforte* trata aspectos que van desde la historia del instrumento, su construcción, la literatura pianística a lo largo de la historia y la interpretación, entre otros. Casella se muestra claramente preocupado por el pedal en su obra ocupando un apartado relativamente extenso dedicado a este mecanismo que, según Casella, es "uno de los mayores problemas de la ejecución pianística". Su exposición es clara y ordenada; no aporta nada nuevo a lo indicado por los autores anteriores, pero sí recoge gran parte de esas ideas.

Esta obra fue traducida al español varios años más tarde por lo que en el cuerpo de la investigación detallaremos todos los contenidos reflejados en ella en relación con los pedales.

4.6. OBRAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD.

En la segunda mitad del siglo XX podemos distinguir claramente dos etapas destinadas a la enseñanza pianística en general: una que continúa en la línea llevada a cabo en la primera mitad del siglo y otra, surgida en la década de los 80, donde la metodología va cambiando, impulsándose la motivación, la participación activa del alumno y su

creatividad. Ello se ve claramente reflejado en la publicación de obras. Así, en el periodo que comprende desde 1951 hasta 1979 encontramos obras dedicadas a la enseñanza pianística que sigue los mismos principios llevados hasta ese momento, en cambio, ya adentrados en la década de los 80 podemos observar que las obras cambian su diseño y su propuesta metodológica, sin que ello influya en el contenido.

En la búsqueda de estas obras hemos recurrido a aquéllas de claro fin pedagógico –tanto teórico como práctico- que han sido mencionadas por algunos autores como obra destacada, que cuentan con una importante difusión y que hemos podido obtener con relativa facilidad al encontrarse a la venta en anticuarios o comercios electrónicos destacados (*Amazon, Ebay, etc.*).

Es importante señalar que es prácticamente imposible prestar atención a todas las obras escritas en estas fechas, puesto que el número de publicaciones donde se trata el pedal es demasiado extenso, por ello hemos decidido ocuparnos de aquéllas dedicadas exclusivamente al uso del pedal, para conocer su metodología y compararla con la aplicación que se da en nuestro país.

4.6.1. Décadas de 1950 a 1970.

Si hasta ahora habíamos observado que durante la primera mitad del siglo el volumen de obras pedagógicas dedicadas al pedal se había multiplicado, en los próximos 30 años ocurre todo lo contrario, se frena el número de publicaciones nuevas dedicadas al uso del pedal. Esto se debe generalmente a que los editores sacan a la luz nuevas ediciones o reimpresiones de las obras publicadas en la primera mitad del siglo XX, por lo que en los siguientes años estas obras continuarían difundiéndose.

Aún así varios autores escribieron obras teóricas o de aplicación práctica para ser difundidas en las enseñanzas de piano, tanto públicas como privadas. Muchas de estas obras están inspiradas en otras publicadas años anteriores o de autores de otros países, ya que la mejora de las comunicaciones posibilitaba que cualquier obra escrita en un determinado punto del planeta pudiera ser divulgada en cualquier país en su idioma original o mediante versiones traducidas. Si a esto le sumamos que muchas obras de la primera mitad del siglo continuaban reimprimiéndose en la segunda mitad del siglo, nos encontramos que la bibliografía en lengua inglesa que podía usar un profesor era variada.

En la tabla IV.3 exponemos aquellas obras publicadas como primera edición entre 1951 y 1979 (según la base de datos Worldcat), cuyos contenidos están dirigidos exclusivamente al pedal de resonancia.

Tabla IV.3. Obras publicadas (como primera edición) entre 1951 y 1979 con dedicación exclusiva al uso del pedal.

| Autor | Título | Año de publicación |
|-------------------------|---|--------------------|
| Schaum, John W. | <i>Pedal Studies</i> | 1951 |
| Johnson, Thomas Arnold. | <i>The principles of pianoforte pedalling</i> | 1953 |
| Mirovitch, Alfred | <i>The pedal (soul of the piano)</i> | 1954 |
| Ching, James | <i>The new graded pedalling for piano</i> | 1955 |
| Smith, Felix | <i>Pedalstudien</i> | 1956 |
| Baresel, Alfred | <i>100 Pedalübungen für Klavier</i> | 1957 |
| Manson, Isabel | <i>Preparatory pedal exercises for young pianists</i> | 1957 |
| Gebhard, Heinrich | <i>The art of pedaling</i> | 1963 |
| Last, Joan | <i>Introduction to pedalling</i> | 1963 |
| Styron, Sade C. | <i>Start pedaling!: a beginning pedal book</i> | 1964 |
| Anson, George | <i>Pedal pushers</i> | 1966 |
| Santórsola, Guido | <i>O uso inteligente do pedal</i> | 1966 |
| Raucher, Walter L. | <i>The art of pedaling</i> | 1972 |

La mayor parte de estas obras son de formato práctico, incluyendo una serie de ejercicios y estudios para el estudio del pedal.

A continuación describimos las tres obras más destacadas (conclusión basada por las menciones de otros autores) y que hemos podido obtener en versión impresa. Éstas parecen ser las que mayor difusión tuvieron en la época por ser las únicas localizables en anticuarios o a través de venta de segunda mano en nuestro periodo de búsqueda (2006-2013).

a) John W. Schaum (1905-1988): Pedal Studies

La primera obra publicada dentro de este periodo de tiempo es la colección *Pedal Studies*, escrita en 1951 por el conocido pedagogo estadounidense John W. Schaum.

Dedicado a la docencia desde finales de la década de 1920, fundó su propia escuela (Schaum Piano School) en 1933. Su principal fama como pedagogo llegó con la publicación, en 1945, de su *Schaum Piano Course*, obra en forma de método y dividida en nueve volúmenes¹⁸¹. Simultáneamente aparecieron otras obras de claro carácter pedagógico, como estos *Pedal Studies*.

A pesar de que el título nos puede sugerir que la obra se basa únicamente en estudios es importante resaltar que ésta contiene abundantes directrices pedagógicas. El primer libro está indicado para ser trabajado junto con el volumen 3 (grado I ½) de su *Schaum Piano course*, mientras que el segundo es para el volumen 5 (grado II ½). Esto demuestra que su obra está cuidadosamente estructurada desde el punto de vista pedagógico y está indicado como libro complementario a su *Piano course*.

Los estudios propuestos por Schaum son, en realidad, fragmentos de obras de compositores, facilitados y adaptados para que el alumno practique los distintos usos de pedal en piezas expresivas en lugar de en áridos estudios. De hecho el autor evita llamar a las piezas estudios a pesar de que, algunos de ellos, son originariamente un estudio¹⁸².

A lo largo de la obra Schaum combina las explicaciones teóricas con actividades tipo cuestionario, utilizando dicha estrategia metodológica con el fin de que el profesor pueda evaluar lo aprendido por el estudiante. Así, al finalizar las exposiciones del funcionamiento de los pedales del piano vertical y el de cola (breves pero precisas), el alumno realizará el cuestionario que cuenta con respuestas ilustradas. También al finalizar el primer libro de estudios el autor incorpora un cuestionario de tipo verdadero-falso para repasar todo el contenido del volumen. Similar principio sigue en el segundo libro, incorporando un cuestionario en las páginas intermedias y otro al final del volumen.

Respecto a los ejercicios empleados por Schaum a lo largo de la obra, los primeros están destinados al desarrollo del pedal que denomina como *legato pedaling*. Para ello comienza con ejercicios únicamente para el movimiento del pie, seguidamente incorpora la interpretación de acordes con manos separadas y continúa con pequeñas

¹⁸¹ Schaum, W. (2008).

¹⁸² Tómese como ejemplo la lección 4 del libro 2, en la que figura el título *En el museo*, cuando realmente es una reproducción del Estudio op.46 n°1 de Heller.

piezas sencillas de distintos autores para el estudio del pedal *legato*. Al final del primer volumen introduce al alumno en el empleo del *direct pedaling* y explica los signos de pedal que podemos encontrarnos en las ediciones.

El segundo libro se adentra en el uso del pedal en casos específicos, los cuales son desarrollados en sucesivas lecciones que contienen breves piezas para desarrollar los siguientes aspectos:

- pedalizar escalas,
- pedalización *staccato*,
- el pedal suave,
- pedalización de arpeggios,
- pedalización de música sagrada,
- cómo pedalizar las notas de adorno,
- medio pedal,
- pedalizando una polca,
- el pedal *sustaining*,
- vibración por simpatía,
- el pedal acentuado,
- pedalizando música antigua para teclado

En cada una de las lecciones el contenido que desarrolla es limitado, incluyendo una serie de *reglas* para un uso adecuado del pedal en función de la velocidad y la dinámica, sin plantear la diferenciación en el uso del pedal entre registro grave y agudo.

A lo largo de los dos volúmenes plantea para desarrollar la autonomía del alumno respecto al empleo del pedal. Así ofrece pequeños fragmentos con tres posibilidades de uso de pedal con el fin de que el estudiante elija el más adecuado.

b) Heinrich Gebhard (1878-1963): The Art of Pedaling

Heinrich Gebhard, que estudió bajo la tutela de Leschetizky en Viena entre 1896 y 1899¹⁸³ escribió una obra titulada *The Art of Pedaling*, que fue publicada póstuma en 1963.

¹⁸³ Gerow, M. y Allen Lott, R. (1986). Gebhard, Heinrich. En H. W. Hitchcock y S. Sadie (eds.), *The New Grove Dictionary of American music*. vol. II, pp. 194-195. Nueva York: The MacMillan Company.

Esta obra teórica recoge contenidos de los tres pedales del piano, dedicando gran parte de la obra al pedal de resonancia -según afirma este pedal debería denominarse "*live*" *pedal* en lugar de "*loud*" *pedal*-. Sobre este pedal indica que es incomprensible que se haya dedicado tan poco interés a este campo imprescindible en la interpretación.

Gebhard trata de recoger los principales usos (y algunos no usuales) del pedal, con poco contenido explicativo pero abundantes ejemplos musicales. Comienza con ejercicios sencillos para aprender a pisar el pedal sin brusquedad y a continuación se adentra en los distintos usos de pedal, exponiendo en cada uno ejemplos concretos:

- Uso del pedal en notas o acordes individuales
- "*Syncopated*" *pedal* para conectar notas, acordes, armonías y arpeggios.
- Uso del pedal "sincopado" en melodía con notas de paso.
- El pedal en los registros graves y agudos.
- Articulaciones *staccato*, picado-ligado y ligado con y sin pedal.
- Pedal para acentuar el ritmo.
- Pedalización para difuminar el sonido.
- El pedal en los distintos estilos interpretativos.
- Efectos inusuales.
- Medio pedal.

La obra no incluye ejercicios prácticos y los ejemplos musicales expuestos son de obras de nivel más propio de los últimos cursos de las enseñanzas profesionales y las superiores.

Finaliza el texto con una pequeña exposición, acompañada de ejemplos musicales, sobre el pedal tonal (*sustaining pedal*) y el pedal izquierdo (*soft pedal*).

c) *Guido Santórsola (1904-1994): El uso inteligente del pedal*

Guido Santórsola, italiano de nacimiento que residió la mayor parte de su vida en Uruguay, dedicó una obra a los pedales del piano. Se trata de una obra teórico-práctica no demasiado extensa (71 páginas repartidas en ocho capítulos), escrita en español y portugués, que fue publicada en Brasil en 1966.

La novedad que aporta Santórsola a la bibliografía existente hasta ese momento sobre el uso del pedal de resonancia es el estudio realizado sobre el empleo de este mecanismo y

su relación con la armonía, que denomina como *pedal armónico*. Éste es el fundamento que desarrolla a lo largo de prácticamente toda la obra (le dedica seis de los ocho capítulos que contiene), cuya teoría considera como “leyes absolutas”, que influyen en la enseñanza del pedal:

El primer paso a dar para llegar a usar el pedal en forma correcta, razonada y lógica es el de familiarizarse con los diferentes acordes y conocer la constitución de los mismos. Con ellos se podrá entrar más tarde, en el dominio de las diferentes épocas y estilos, única manera de que el pedal venga usado conscientemente¹⁸⁴.

La obra se inicia con una breve introducción en la que ubica históricamente la aparición del pedal de resonancia en el piano y define las funciones de los tres pedales del piano. Respecto del pedal derecho, enumera tres funciones: obtener un ligado perfecto en una línea melodía, mantener o prolongar los sonidos que la mano no puede abarcar y separar un acorde de otro diferente.

Centrado en el estudio del pedal de resonancia en relación con la armonía, parte del estudio de la formación de los acordes, desde las triadas hasta llegar a acordes de oncenaria y trecena e incluyendo apoyaturas, retardos y notas de paso. Deja claro desde el principio que el cambio de pedal estará influenciado por el cambio armónico: “...no podemos permanecer con el pedal bajo mientras tocamos dos tríadas consecutivas, pues el efecto desagradable que produce a nuestro mejor juez (el oído) es inmediato” y para ello propone levantar el pedal y bajarlo inmediatamente después de cada acorde (a contratiempo).

A lo largo de la obra incorpora de forma gradual nuevos contenidos, identificándose claramente una secuencia de procedimientos que se reitera ante la presentación de una nueva especie armónica:

- Explicación teórica de la familia armónica.
- Ejercicios de análisis armónico, cifrado y pedalización.

Según Santórsola cuando estos elementos hayan sido aprendidos y fijados en la conciencia se podrá utilizar el pedal, el cual será usado siempre razonadamente.

¹⁸⁴ Pág. 3.

En el capítulo séptimo hace referencia al uso del pedal en obras diferentes compositores y estilos, ejemplificando su aplicación mediante pasajes de distintas obras. Para ello se sirve de las siguientes aplicaciones de pedal:

- *Pedal melódico*, destinado a enriquecer los sonidos que componen una melodía en calidad y belleza.
- *Pedal de prolongación*.
- *Pedal rítmico*, destinado a ampliar la sonoridad del acorde percutido sobre la primera parte del tiempo mediante el pise simultáneo del pedal.
- *Pedal organístico* o tonal (el pedal central de los pianos de cola), que tiene por objeto mantener uno o más sonidos separados del resto.
- *Semi-pedal*, que presionamos hasta la mitad de su recorrido.
- *Pedal vibrado, tremolado o de disminuyendo*, basado en la vibración del pie mientras subimos progresivamente el pedal. Este recurso lo considera interesante para obtener la disminución del volumen sonoro de una frase o nota.

El último capítulo de la obra contiene una referencia breve sobre el pedal izquierdo.

4.6.2. Desde 1980 a 2009.

Una vez que entramos en la década de 1980 se evidencia un cambio importante en el diseño de los materiales didácticos impresos dedicados a la iniciación del piano. Los textos comienzan a reducirse y la inserción de imágenes suele ser más frecuente, empleándose, cada vez más, la variedad de colores. Sin embargo, esto supone un gasto importante en la impresión que los autores muchas veces no están dispuestos a asumir, por lo que es habitual también encontrarnos con obras cuyas imágenes son monocromáticas (blanco y negro) o en escala de grises.

creepy music

- Before you start to play, think of how it would feel to be in a deep dark dungeon with creepy crawly things!
- The piano can make scary sounds!

The Dungeon

Hand position

James F. Callahan

Show ♩ = 66

f mp f mp f mp

f mp p pp

Hold fermata for a very long time (at least the equivalent of eight measures).

Figura IV.8. Diseño interior de la obra *Pedaling colors in sound*.
Fuente: Faricy (2009).

En los tratados de iniciación de esta época también se advierten otras características importantes en referencia al diseño, como el empleo de una grafía aumentada, tanto en textos como en escritura musical, aspectos que se llevaban a cabo desde épocas anteriores en mayor o menor medida.

Lesson 2

How the Damper Pedal Works

DIRECTIONS: Below is a series of pictures of dampers and strings. Keep in mind the following four rules.

1. When the damper pedal is UP, the dampers TOUCH the strings.
2. When the damper pedal is DOWN, the dampers are AWAY from the strings.
3. On an UPRIGHT (or spinet) piano the dampers and strings are VERTICAL.
4. On a GRAND piano the dampers and strings are HORIZONTAL.

In picture number one, the damper is AWAY from the strings; therefore, the word DOWN has been underlined. Also in picture No. 1, the damper and strings are in a VERTICAL position; therefore, the word UPRIGHT has been underlined. You are to underline the correct answers for the rest of the pictures.

| | |
|--|---|
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |
| | The damper pedal is <u>UP</u> <u>DOWN</u> . The type of piano is <u>GRAND</u> <u>UPRIGHT</u> . |

La función del pedal (correcto):

Al pisar el pedal se levantan de las cuerdas todos los apagadores, de manera que

- a) todas las cuerdas quedan libres para resonar,
- b) el dedo puede soltar la tecla sin que la nota deje de sonar.

Gracias a la resonancia (a) los pianistas tenemos la posibilidad de modificar decisivamente el sonido, por medio (b) de una imprescindible ayuda técnica.

Notación del pedal

La notación habitual tiene sólo dos signos:

Pisar el pedal

Soltar el pedal

Esta notación es insuficiente para las diferentes maneras de utilizar el pedal, pues según el momento en que se pise habría que distinguir:

- a) pisar después de atacar la nota (tras la nota)
- b) pisar al tiempo que se ataca la nota (con la nota)

La notación siguiente se ha acreditado como más precisa y de lectura fácil, aunque todavía no se haya generalizado:

Pisar al tiempo que se ataca la nota
(pisar con la nota o pedal rítmico)

Levantar al atacar
la nueva nota

Pisar después de atacar la nota
(pisar tras la nota o pedal melódico)

Cambiar el pedal = soltarlo e
inmediatamente pisarlo de nuevo

Soltar lentamente el pedal
o con suaves oscilaciones (vibrato)

Figura IV.9. Comparación del tamaño de la grafía entre Schaum (1951) y Molsen (1990).

Pedagógicamente observamos ligeros cambios en lo referido a la enseñanza: el alumno poco a poco va adquiriendo una mayor parte activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje, desarrollándose una metodología por descubrimiento. Por tanto, un término ya no se explica como si se tratara de una definición, sino que, a base de ejemplos y actividades, el autor guía al estudiante para que comprenda por sí mismo determinados aspectos musicales. Además, se trata de dar más importancia a todos aquellos aspectos que puedan impresionar al alumno desde el punto de vista sonoro, siendo el más indicado el descubrimiento de los efectos sonoros de los pedales a través de la experimentación.

Durante estos años y hasta hoy en día, la creatividad del autor en la forma de presentar los contenidos y las actividades pasa a jugar un papel importante y el diseño, tanto del interior como de la portada, se utiliza como una estrategia comercial para las ventas. El objetivo principal es estimular al alumno, tarea complicada si es únicamente a través de un libro. Por ello que el autor debe ser, no sólo un pedagogo, sino un creativo.

a) *Uli Molsen (n.1947): Pedal-Kurs.*

En 1983 se publicó *Pedal-Kurs*, escrito por Uli Molsen en lengua germana. La obra sigue los principios metodológicos de las épocas anteriores pero en lo que respecta al diseño emplea una grafía aumentada. Esta obra la analizaremos en el cuerpo de la investigación partiendo de la versión traducida al español, que guarda un formato idéntico en el diseño y contenido interior.

b) *Seymour Bernstein: The Pedals*

En 1984 se publicó el libro IV de *Earth Music Series*, titulado *The Pedals*, escrito por el pedagogo estadounidense –actualmente profesor en la New York University Steinhardt y de forma privada en esta ciudad- Seymour Bernstein¹⁸⁵, y que, al igual que la obra de Molsen, continúa en *stock*.

En la obra de Seymour ya nos encontramos con esta corriente metodológica en la que el alumno juega un papel activo en la enseñanza, descubriendo las características de los pedales a partir del descubrimiento. Propone al alumno que se dirija al piano, abra su

¹⁸⁵ <http://steinhardt.nyu.edu/music/piano/people/faculty/bernstein>

tapa y, siguiendo las directrices expuestas en el libro, que él mismo se da cuenta de lo que ocurre cuando se presiona el pedal derecho. De esta forma el aprendizaje pasa a ser activo, de manera que el alumno descubre el funcionamiento del pedal derecho y su función de prolongación y enriquecimiento sonoro. Para este último aspecto propone actividades estimulantes para el alumno, como cantar una nota con el pedal presionado y observar que la cuerda del piano perteneciente a ese sonido vibra y el sonido se mantiene prolongado.

Tras estas actividades de descubrimiento comienzan los ejercicios de pedal, los primeros para aprender a utilizarlo sin realizar ruido percutido alguno y después para comenzar a presionarlo conscientemente. Estos ejercicios deben realizarse con el uso del metrónomo y el alumno bajará y subirá el pedal en determinadas partes. Después llega el momento de tocar con pedal; son lecturas sencillas en las que se utiliza el pedal *legato*. Una vez que el alumno es capaz de dominar el movimiento del pie Seymour explica, a base de pequeños ejemplos, determinados efectos de pedal para que el alumno los observe en primera persona. Estos efectos se basan en esconder determinadas notas de paso con el pedal, simular campanas en una serie de acordes, efecto de pedal en las escalas, utilización en acordes arpegiados, uso para reforzar acentos y diversas formas de empleo para modificar el sonido de un acorde.

Tras estas explicaciones prácticas, que poco tienen que ver con las exposiciones teóricas de los tratados anteriores, se adentra en el *soft pedal* y el *sostenuto pedal*, cuyos contenidos son explicados de forma más teórica pero siempre utilizando al alumno como parte activa del aprendizaje.

Finaliza la obra con un total de ocho piezas de títulos sugerentes, en las que explota diversos efectos de pedal derecho junto con el izquierdo y ofrece interesantes propuestas sonoras -como dar palmas- a raíz de la posibilidad de mantener los apagadores levantados.

c) *Joseph Banowetz (n.1936): The pianist's guide to pedaling.*

Un año después de la publicación de esta obra de Bernstein, destinada al uso del pedal en la iniciación, vio la luz un texto teórico que hoy en día es considerado de referencia en lo que respecta al empleo de este mecanismo. Se trata de la obra *The pianist's guide to pedaling*, escrita por Joseph Banowetz y publicada en 1985, que recoge de manera

teórica la historia del pedal, su mecanismo, sus efectos sonoros, recomendaciones y propuestas de uso según los distintos estilos y autores.

Tras la extensa búsqueda bibliográfica que hemos hecho la consideramos como la obra más completa, desde el punto de vista teórico, sobre el uso de los pedales del piano. Esta obra fue traducida en 1999 al español y, por tanto, corresponde un análisis en el cuerpo de la investigación.

d) *Peter Coraggio: Pedaling – “The soul of the piano”*.

Ya a finales de la década de los 90, cuando los métodos de piano de Bastien y de Tchokov y Gemiu habían causado sensación por su diseño atractivo, los autores utilizan la imaginación para enseñar utilizando una sistema más lúdico. Un ejemplo claro de lo que hablemos se refleja en la obra *Pedaling – “The soul of the piano”*, publicada en 1997 y perteneciente a la colección *The art of piano performance* de Peter Coraggio, que ha sido editada en Estados Unidos, Japón y Corea, lo que nos aclara la difusión de la misma.

La obra es un texto teórico, sin actividades ni aplicaciones prácticas, pero la forma de presentarlo es en forma de cómic, en el que tres personajes – el maestro Profondo, su encantadora asistente Musabella y el alumno Agitato- protagonizan una historia que se desarrolla en una clase de piano.

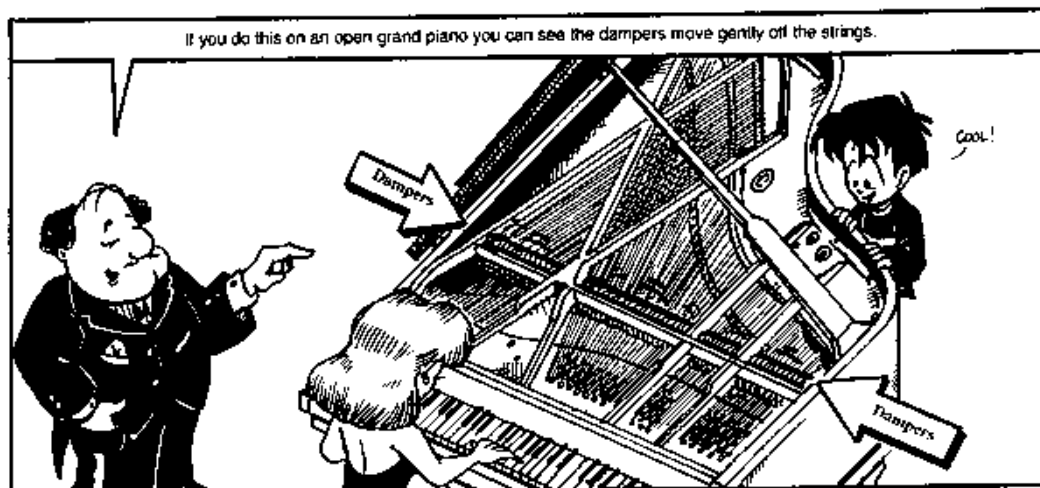


Figura IV.10. Detalle de *Pedaling – “The soul of the piano”*.

Fuente: Coraggio (1993).

Los contenidos que se trabajan en esta obra ilustrada son muchos pero explicados de forma básica, desde el funcionamiento de los tres pedales, los diferentes usos del pedal derecho (medio pedal, *syncopated*, ligado y a tiempo), así como la evolución de los pedales y su uso a través de la historia. El objetivo de Coraggio es que el alumno desde los primeros niveles aprenda a comprenderlos con esta “divertida guía ilustrada de los pedales del piano”.

Si atendemos al diseño observamos que la portada de la obra está ocupada en su totalidad por un dibujo a color de los tres personajes y el pedaletero del piano. Sin embargo, en el interior los únicos colores utilizados son el blanco y el negro. Los dibujos del interior siguen las mismas características que un comic, con abundantes elementos que simulan una acción o movimiento. Además muchas veces los dibujos se acompañan de fragmentos de piezas musicales como elemento decorativo o explicativo, ya que su fin no es que el alumno interprete esos fragmentos de elevada dificultad.

Este tipo de obras ilustradas no suelen ser habituales en la enseñanza del piano ya que le falta una importante parte práctica, por lo que suele ser más común encontrar obras en forma de lecciones que combinen teoría y práctica desde una perspectiva cercana hacia el alumno de iniciación. Para ello hemos tomado dos ejemplos de importante difusión internacional: *Pedal technique* de Wynn-Anne Rossi y *Pedaling-Colors in sound* de Katherine Faricy.

e) Wynn-Anne Rossi: *Pedal technique*

Wynn-Anne Rossi es una compositora estadounidense que ha publicado varias obras dedicadas a la enseñanza del piano. Una de ellas es *Pedal technique*, publicada en 2004 y dividida en dos volúmenes.

El diseño de su portada es mucho más austero pues contiene, únicamente en la parte central, una fotografía –eso sí, en color- del pedaletero de un piano de cola. El interior cuenta con ilustraciones concretas situadas en los momentos donde son específicamente necesarias y éstas representan los objetos de la forma más realista y lineal posible y sobre escala de grises.

Respecto a los contenidos del mecanismo interior y de los pedales, éstos apenas son explicados, ya que la autora prefiere que el alumno vaya descubriendo y sacando

conclusiones en base a un cuestionario que debe realizar sentado en el piano y siguiendo unas instrucciones. Antes de la parte práctica la autora propone un test de repaso y unos apuntes a tener en cuenta sobre la colocación del pie.

Los ejercicios programados parten del uso simultáneo del pedal y la ejecución al teclado y en cada uno se plantean algunas preguntas para que el alumno participe de forma activa en la elaboración de reglas para su uso. De esta forma el uso del pedal se convierte en un acto consciente de acuerdo a unos propósitos sonoros específicos y el alumno adquiere unos buenos hábitos.

Este primer volumen está destinado a estudiantes de finales de nivel elemental y cuando es acabado el alumno recibe un certificado –éste figura en la última página de la obra- que le acredita como *pedal expert* y lo considera apto para comenzar el segundo libro. Es pues una estrategia para estimular al alumno a concluir el libro y premiar la consecución de los objetivos propuestos en él.

f) Katherine Faricy: Pedaling-Colors in sound

Pedaling-Colors in sound es una obra de reciente publicación (2009). Su contenido pedagógico está ampliamente justificado y las aplicaciones prácticas, tanto mediante actividades como piezas, son muy atractivas para los alumnos.

En lo que se refiere a la presentación el interior no lleva otro color salvo el de la escala de grises para los dibujos. Estas ilustraciones son insertadas en cada una de las piezas para crear una imagen visual de la misma.

Expone la autora que esta obra está destinada a alumnos de iniciación y los contenidos están graduados para que la dificultad sea progresiva. Así pues la autora comienza con una breve explicación del mecanismo básico del piano (cuerdas, martillos y apagadores) del piano vertical y el de cola y del efecto que produce cada uno de los tres pedales. Seguidamente se adentra en el uso del pedal derecho y para ello propone una serie de actividades motivadoras para que el alumno vaya descubriendo las posibilidades sonoras del pedal, como gritar *hola* hacia la tapa armónica mientras el profesor tiene el pedal pulsado para que descubra el efecto producido. Las siguientes lecciones se basan en el empleo del pedal largo, que no requiere ninguna coordinación complicada entre el movimiento del pie y el de la mano, a través de la interpretación de una serie de piezas

muy sencillas y con títulos sugerentes. El siguiente tipo de pedal que propone la autora es el *pedal directo* mediante actividades en las que el alumno deberá ir contando cada una de las partes en voz alta. El tipo de piezas propuestas son sencillas y de carácter rítmico (típico de este uso de pedal), llegándose a emplear elementos que llaman la atención de un principiante, como es un *cluster* con los brazos de ambas manos o la interpretación a cuatro manos con el profesor. El uso del *pedal sincopado* llega con la siguiente lección, utilizando, para su explicación una similitud entre la acción del pedal sobre el mecanismo de los apagadores y la tapa de un cubo de basura.

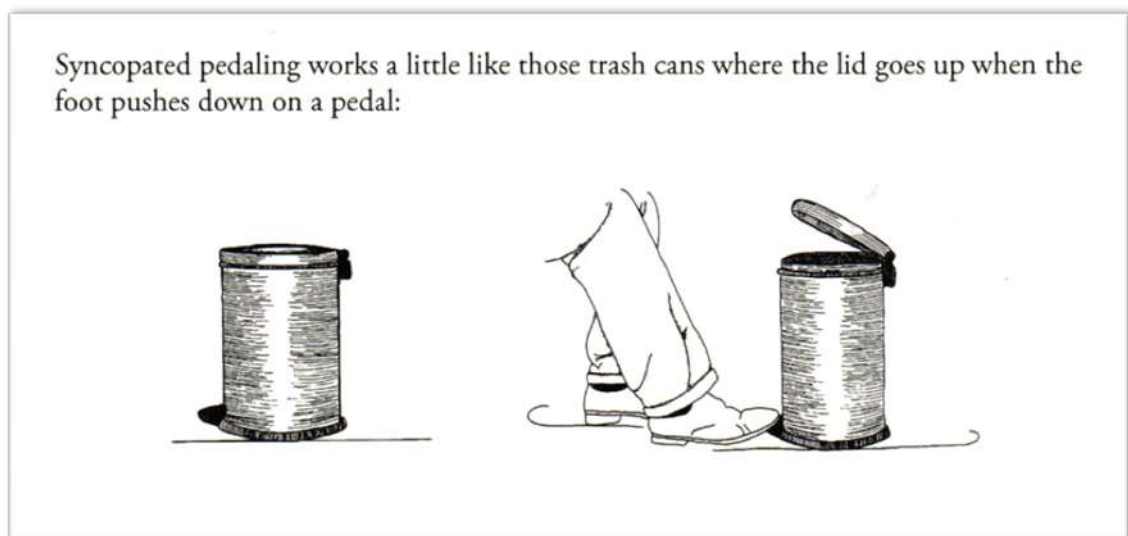


Figura IV.11. Explicación del uso del pedal sincopado según Faricy (2009).

Teniendo en cuenta que para un alumno de iniciación la coordinación entre el movimiento del pie y el de la mano en el uso de este pedal es realmente complicada, la autora emplea varios ejercicios antes de usar el teclado, considerando esencial que el alumno cuente en voz alta para que coordine el movimiento del pie. Posteriormente la autora se adentra en la graduación de pedal pero únicamente para levantar progresivamente el pedal y conseguir un *diminuendo* progresivo.

g) Katherine Faricy: *Artistic pedal technique*.

La obra *Artistic pedal technique*, de la misma Katherine Faricy, abarca contenidos mucho más avanzados respecto al pedal. Su principal pretensión es que el alumno distinga, no ya el momento donde tiene que accionar el pedal, sino las diferentes

graduaciones que se puede conseguir dependiendo de la presión que apliquemos en el pie para accionar este mecanismo. Para ello la autora propone ejercicios para que el alumno ejecute una serie de acordes aplicando el pedal con distintas graduaciones, que divide en cinco posiciones distintas: sin pedal, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{4}$ de pedal y pedal completo. Pero éstas no son las únicas posiciones que se pueden conseguir, sino que también propone ejercicios donde el alumno tratará de localizar hasta diez graduaciones distintas en función de la profundidad con que accione el pedal. Además, fruto de estas graduaciones, podemos producir un levantamiento o descenso progresivo del pedal al igual que una vibración en el pie.

La autora añade numerosos ejemplos de obras, incorporando solo unos compases de los mismos para explicar los distintos usos que podemos dar al pedal y sus graduaciones dependiendo del estilo, el autor o el pasaje. Si analizamos estos ejemplos podemos observar dos cosas destacables: primero, que son múltiples las posibilidades sonoras que pueden obtenerse del piano y que éstas se multiplican con el uso del pedal, por lo que resulta imposible teorizar todas las reglas o recomendaciones, ya que la música se basa en casos concretos que dependen de muchos factores; y segundo, que las recomendaciones que ofrece Faricy en cuanto al pedal son sólo una opción que es válida para una determinada acústica, determinado piano, determinada calidad de sonido, determinado toque y un largo etcétera. Ésa es la principal dificultad para enseñar el uso artístico de pedal, pero lo que debemos tener en cuenta es que cada pianista debe ser consciente en todo momento del pedal que desea poner en cada situación, tanto el momento exacto, como la cantidad o graduación. Lo que nos propone Faricy es una obra donde el alumno desarrollará su capacidad auditiva en el uso del pedal y las herramientas para aprender el uso artístico del mismo a través de numerosos ejemplos.

CAPÍTULO 5. LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN ESPAÑA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XXI.

Como hemos visto a lo largo de nuestra fundamentación teórica, el uso del pedal es un elemento básico para la interpretación pianística, por tanto, es ostensible que, para estudiar la pedagogía del pedal en España, debemos conocer la evolución de la enseñanza pianística en nuestro país. Para ello debemos partir de los datos existentes desde la consolidación del piano como instrumento de teclado en España, es decir, desde comienzos del siglo XIX.

Abarcar en unas páginas la evolución de la enseñanza del piano en España, desde que este instrumento se asentó definitivamente en nuestro país hasta la actualidad, excedería los límites de nuestra fundamentación teórica, pues son muchos los aspectos que aún no han sido estudiados hoy en día y es necesario una investigación exhaustiva de lo ocurrido en cada uno de los centros que se dedicaban a esta actividad. Nosotros vamos a hacer un recorrido por la enseñanza del piano en los centros de mayor importancia en nuestro país, con el fin de poder contextualizar todas aquellas obras que analizaremos en nuestro cuerpo de la investigación y que, en su mayoría, fueron creadas para ser impartidas en conservatorios.

Dentro de este recorrido podemos comprobar que la enseñanza del piano en España ha evolucionado en gran medida, sobre todo en el siglo XX, con las publicaciones de una serie de reglamentos por los que se implantaba un nuevo plan de estudios.

Por ello, hemos dividido esta parte en una serie de apartados bien diferenciados:

- Las tres primeras décadas del siglo XIX, el periodo donde las enseñanzas de piano se imparten únicamente en centro privados, sin distinción entre los pianistas aficionados y los que aspiran a profesionales.
- Desde 1830 a 1900. En 1830 se crea el primer conservatorio oficial de España, elevando las enseñanzas musicales a una categoría profesional. En los años sucesivos se fundan distintos centros, denominados conservatorios o escuelas de música, que se basan en el sistema que se aplica en el Conservatorio de Madrid, que seguirá siendo el único centro oficial de España en todos sus niveles

- Desde 1901 a 1942. En este periodo ya queda establecido el número de cursos de las enseñanzas de Piano y se diferencian de forma oficial los distintos grados en los que se divide la carrera. Además comienzan a obtener validez académica los estudios elementales que se impartían en determinados centros.
- La enseñanza a partir del Decreto de 1942. Con este Decreto se reorganizan todos los conservatorios españoles y se unifican las enseñanzas que se imparten en ellos con el fin de que sean válidas en todo el territorio nacional. Sin embargo, ello se aplicará únicamente para los estudios de nivel elemental y medio, no para las enseñanzas superiores.
- El plan de estudios de 1966. Por primera vez las enseñanzas de música en todos sus niveles pasan a estar unificadas y pueden ser impartidas en los centros habilitados para impartir estos grados. Por tanto, la enseñanza oficial está al alcance de cualquier pianista en distintas ciudades españolas, impartándose los estudios completos con carácter oficial.
- Las enseñanzas desde 1990. A partir de este periodo se suceden una serie de cambios importante en lo que se refiere a la enseñanza musical en España, pues coinciden dos hechos importantes: por un lado, la creación de una nueva ley que ordenaba todo el sistema educativo y, por otro, la adaptación de la metodología a las corrientes metodológicas que habían surgido décadas atrás en Europa.

5.1. LAS TRES PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX.

Durante las tres primeras décadas de este siglo la enseñanza del piano se realizaba en centros no oficiales (colegios, academias, etc.) o de forma privada. En 1816 Fernando VII concede a José Nonó el permiso para abrir un conservatorio, donde se impartió enseñanzas hasta 1822. Vuelve a abrirlo en 1829, pero apenas duró un año ya que éste fue eclipsado por el Real Conservatorio de María Cristina, fundado en 1830¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Pérez, M. (2002). Conservatorios. I. España. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

La demanda de estudiantes por estudiar piano era muy grande¹⁸⁷ e iba incrementando según pasaban los años, en especial por parte de las jóvenes estudiantes. Es por ello que Miguel López Remacha escribió su tratado de piano titulado *Principios o lecciones progresivas para forte piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas* [...]. Esto refleja que la afición por el estudio de este instrumento pertenecía a las jóvenes.

Durante estos años de enseñanza en España, en los que no se había creado aún un conservatorio oficial, los profesores enseñaban distintas materias, desde solfeo, piano, canto, armonía, etc. Algunos de estos maestros que disfrutaban de mayor reputación en estas primeras tres décadas fueron José Nonó, Miguel López Remacha y José Sobejano Ayala.

5.2. LA CREACIÓN DE LOS PRIMEROS CONSERVATORIOS (1830 A 1900).

La creación del primer conservatorio oficial en España, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, marcó un punto decisivo en la enseñanza musical en nuestro país. Por primera vez las enseñanzas adquirirían carácter oficial en España y los estudiantes que las finalizaran obtendrían su correspondiente título, únicamente otorgado por el conservatorio madrileño.

Es a partir de esta fecha, 1830, cuando la enseñanza de música adquiere dos dimensiones claramente diferenciadas. Por un lado, los estudiantes que accedían a estudiar en los conservatorios o escuelas de música lo hacían con fines más próximos a la obtención de una enseñanza profesional. En cambio gran parte de la enseñanza que se llevaba a cabo en colegios, asociaciones, academias, etc. de forma privada estaba destinada a pianistas aficionados, que estudiaban piano por diversión o entretenimiento, sin perseguir una enseñanza completa y profesional.

El Real Conservatorio de María Cristina fue el que marcó las pautas de las enseñanzas musicales del país. El sistema que se desarrollaba en este centro se tomaba de referencia

¹⁸⁷ Nonó (1821) relata en su *Introducción* que "el uso del Fortepiano de algunos años a esta parte ha venido a ser de tanto interés, que casi todos los jóvenes que aprenden música se dedican también a tocar este instrumento".

en los conservatorios que fueron creados en los años sucesivos e incluso por algunos profesores que impartían clases de forma particular o por determinados centros privados de enseñanza musical con pretensiones casi profesionales.

En los siguientes apartados reflejaremos los centros que fueron creados durante el resto del siglo XIX, añadiendo sus características y todos aquellos aspectos metodológicos de los que tenemos constancia que formaron parte de la enseñanza.

5.2.1. La creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.

Durante todo el periodo del siglo XIX el conservatorio situado en la capital de España era "el único Centro estatal de enseñanza musical oficial" (Sarget Ros, 2001).

El Real Conservatorio María Cristina fue creado mediante Real Decreto de 15 de julio de 1830 pero el centro no fue inaugurado hasta el 2 de abril de 1831, que es cuando comenzaron las clases. Durante sus años de existencia en el siglo XIX sufrió modificaciones en cuanto a su denominación. Así, en 1857 el Real Conservatorio de María Cristina cambia su nombre por el de Real Conservatorio de Música y Declamación; a finales de 1868 se disuelve el Real Conservatorio de Música y Declamación y se crea la Escuela Nacional de Música y Declamación, denominación que permanecería hasta 1901 (Sarget Ros, 2002).

En el curso inaugural de 1831 el centro contaba con un total de 17 profesores, siendo uno de los más destacados Pedro Albéniz, que se encargaba de las enseñanzas de piano. En 1830 fue nombrado profesor de piano y acompañamiento en este centro, actividad que desarrolló hasta 1855. Su actividad pedagógica sentó las bases del piano romántico español (Pérez, 2002).

En 1832 Albéniz contaba, en el establecimiento madrileño, con 27 estudiantes, los cuales eran enseñados únicamente por éste en la materia de piano. Posteriormente, al aumentarse el número de alumnos se contrató a profesores auxiliares, que se encargaban de los primeros cursos.

En el curso escolar 1874-75 el número de estudiantes de piano era de 357, en el curso siguiente ya ascendía a 405, y ya en 1883 el número de alumnos de piano ya superaba la cifra de 800. La mayor parte de estos estudiantes eran de sexo femenino, hecho que se

acentuó en las últimas décadas del siglo como se muestra en el gráfico de estudiantes matriculados entre los cursos 1880/81 y 1890/91, según la Memoria de 1892.

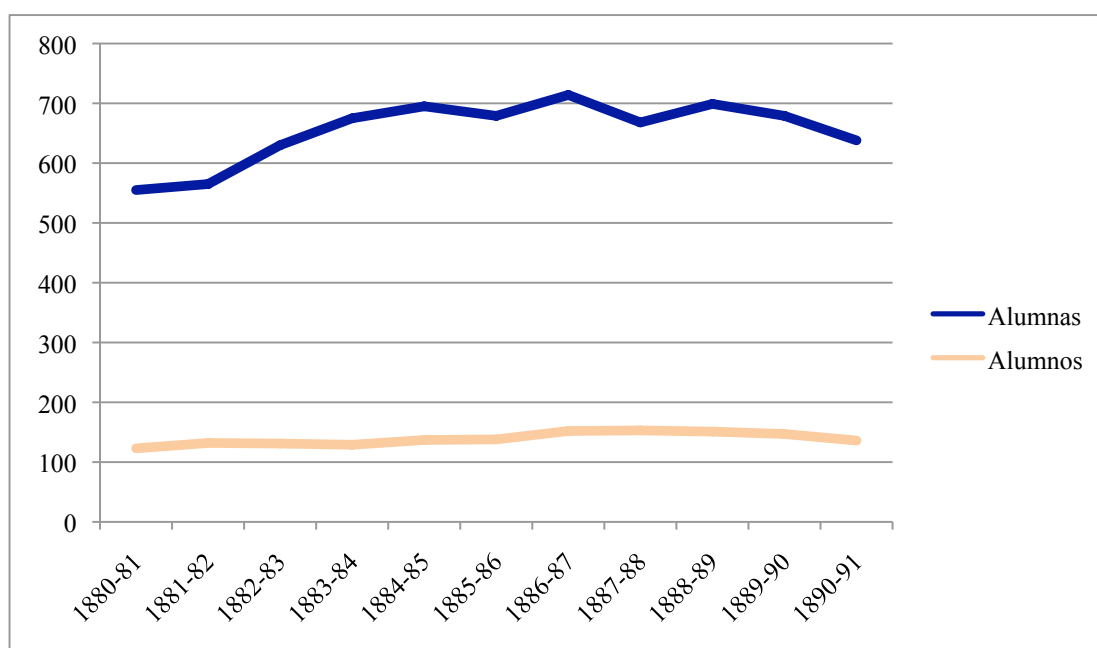


Figura V.I. Relación de estudiantes matriculados, por sexos, entre los cursos 1880/81 y 1890/91.

Si estos datos son llamativos de por sí en la enseñanza del conservatorio, la diferencia entre el número de alumnos que concurría a examen desde la enseñanza privada era aún más elevada en favor del sexo femenino. En lo que se refiere a premios, el número de alumnos premiados también era superado con diferencia por el sexo femenino, al igual que, en consecuencia, el número de alumnos que se presentaban a examen.

A pesar del exagerado aumento del número de alumnos matriculados en el centro, la cantidad de profesores que se ponían al frente de las enseñanzas del piano era escaso. Con 800 estudiantes matriculados en piano, el centro disponía únicamente de 3 profesores de número -que se ocupaban de las enseñanzas superiores- y 7 auxiliares -que prestaban la docencia a los alumnos de los 3 o 4 primeros cursos¹⁸⁸-, de manera que cada profesor se tendría que ocupar de 80 alumnos. Por tanto, como se refleja en los reglamentos internos del conservatorio, se nombraba a alumnos pensionistas, que cobraban por el ejercicio docente en el centro.

¹⁸⁸ Taboada y Mantilla (1890).

Algunos de los profesores numerarios que pasaron por el centro fueron Pedro Albéniz, José Miró, Eduardo Compta, Manuel Mendizabal, Dámaso Zabalza o Teobaldo Power, entre otros.



Figura V.2. Grabado de una clase superior de Piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1888.

Fuente: *La Ilustración española y americana*, 29 de febrero de 1888.

De los aspectos pedagógicos relativos a la enseñanza podemos obtener datos bastante concretos. Así, según las instrucciones internas del conservatorio de 1831 todos los profesores estaban obligados a seguir estrictamente, y sin adaptación alguna¹⁸⁹, un método o tratado que debía ser aprobado previamente por el director del centro, precepto que se mantiene en el Reglamento Interno de 1858¹⁹⁰ y en las Instrucciones Internas de 1861¹⁹¹, que servirán de marco de referencia en los años posteriores¹⁹². Esto

¹⁸⁹ Según se indica en el Artículo 7º del Capítulo VII del Reglamento Interno de 1831, "los Maestros no alterarán en nada los métodos o tratados facultativos aprobados para la enseñanza por el Director; pero este será árbitro de aprobar o no las alteraciones que aquellos le consulten, y de hacer por su solo juicio las que crea oportunas" (Escuela Nacional de Música y Declamación, 1892).

¹⁹⁰ Publicado en diciembre de 1857 bajo el título *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y declamación*. 1858.

¹⁹¹ *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (Madrid, 1861).

¹⁹² En la Memoria presentada por el conservatorio en 1875 se afirma que "todas las enseñanzas tienen sus respectivos programas, aprobados por la Dirección, [...] y las obras de texto que rigen en la actualidad".

nos indica que los profesores debían explicar los contenidos que se trataban en dichas obras y no proponer otros ejercicios o contenidos de los que están en ellas. Por tanto, basta un análisis de los métodos de piano utilizados en el centro en ese periodo para conocer los contenidos que se enseñaban y comprobar que la metodología para el aprendizaje de los conceptos teóricos era siempre explicativa.

En las Instrucciones Internas de 1861 se especifican además diversos aspectos de cada una de las asignaturas. Así pues los contenidos de la enseñanza de Piano en el Conservatorio de Música y Declamación se dividían en 3 partes: *mecanismo*¹⁹³, *inteligencia*¹⁹⁴ y *expresión*¹⁹⁵, cubriendo la enseñanza del pedal las partes referidas al mecanismo y la inteligencia.

5.2.2. El Conservatorio del Liceo de Barcelona.

La creación del Real Conservatorio María Cristina fomentó, en los años sucesivos, el surgimiento de otros conservatorios a lo largo de la geografía española. Ello se debió también al afianzamiento de la burguesía, clase social que deseaba acercarse a la música, y la paulatina liberalización de la mujer, que encontró en la música una manera de entretenimiento o de profesionalización (Sarget Ros, 2001).

Estos centros fueron surgiendo muy lentamente, en función de la demanda y las necesidades de cada ciudad. Así germinaron casi una decena de centros repartidos por distintos puntos de España, creados para ofrecer una educación musical más *seria*.

En 1837 surgió en Barcelona el Liceo Dramático de Aficionados, que se convirtió en Liceo Musical un año más tarde. Sin embargo no es hasta 1847, fecha en que se

¹⁹³ "El *mecanismo* abraza la posición del cuerpo, brazos, manos y dedos; la correcta pulsación, la práctica de los matices, de las articulaciones, de la agilidad, y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en ambas manos".

¹⁹⁴ "La *inteligencia* abraza la teoría de todo lo que pertenece al *mecanismo*, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones, y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza instrumental, según su *aire* y naturaleza".

¹⁹⁵ "La *expresión* comprende todo lo que pertenece a la manifestación del sentimiento con el calor, entusiasmo y buen gusto que conviene al carácter de la pieza que el alumno aprende: pero no dependiendo esta parte de reglas escolares, solo al Profesor incumbe guiar al discípulo, aconsejarle, alentarle y cooperar al desarrollo del genio que posea".

inaugura el Gran Teatro del Liceo, cuando recibe la denominación de Conservatorio del Liceo¹⁹⁶.

En este centro imparten clases Pedro Tintorer, Francisco de Paula Sánchez Gavagnach, Antonio Buyé y Vicente Costa Nogueras, entre otros, los cuales escribieron obras que fueron adoptadas oficialmente en el citado centro, generalmente colecciones de estudios.

No conocemos dato alguno relativo a la enseñanza en este centro, ya que incluso las obras adoptadas como oficiales eran colecciones de estudios para ser ejecutados en un curso determinado, en lugar de métodos con indicaciones teóricas. Es probable que se adoptaran las obras didácticas que estaban siendo empleadas en el Real Conservatorio María Cristina y, por tanto, se enseñaran los mismos contenidos y se aplicara la misma metodología.

5.2.3. El conservatorio de Música de Valencia.

El siguiente conservatorio en crearse bajo esta denominación fue el Conservatorio de Música de Valencia, fundado en 1879.

Este primer año la demanda de alumnos por estudiar piano era bastante elevada, pues su número ascendía a 50, siendo la enseñanza instrumental con más popularidad. En principio la clase de piano iba a ser ocupada por el profesor Roberto Segura, pero se tiene que sumar, apenas comenzado el curso, José Valls. Aún así su demanda era tan grande que hacía imposible impartir la enseñanza individual, nombrándose en ese curso otro profesor, Manuel Coronado Cervera. En los años sucesivos aumenta el número de alumnos matriculados en piano, por lo que se establece la plaza de alumnos repetidores honorarios -alumnos que estaban en cursos avanzados e impartían clases gratuitamente a los de los primeros cursos a cambio de ser eximidos del importe de los derechos de examen y de parte del importe de la matrícula-. En el curso 1895/96 el número de estudiantes matriculados en piano ascendía ya hasta 104, ocupado gran parte por alumnos de sexo femenino¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Pérez, M. (2002). Conservatorios. I. España. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 3 (pp. 887-888). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid.

¹⁹⁷ Fontestad (2007).

Este centro estableció, desde el primer momento su propio plan de estudios, inspirado en el del conservatorio madrileño, que fue variando con el paso de los años. También se estableció su propio método de piano, creado por el profesor Roberto Segura, que fue adoptado en las clases de este instrumento durante todo este siglo y buena parte del siguiente.

5.2.4. La Escuela Municipal de Música de Barcelona.

En 1886 se inauguró en Barcelona otro centro que impartía enseñanzas musicales de forma oficial, la Escuela Municipal de Música.

La función de este centro era la de servir de instrumentistas a la Banda Municipal de Barcelona, creada ese mismo año (Aviñoa, 1986). Por tanto, las enseñanzas que adquirirían la mayor importancia era la de los instrumentos de viento y percusión, quedando la enseñanza del piano relegada a un segundo plano. Ello queda demostrado en los primeros documentos que se conservan de aquellos inicios en los que no figura las enseñanzas de piano en el cuadro de profesores.

Fue a partir del año 1887 cuando la enseñanza del piano comenzó a elevarse a un rango mayor del que estaba produciendo gracias a la labor del pianista Juan Bautista Pujol (Aviñoa, 1986). Por tanto podemos hablar de una verdadera enseñanza del piano en este centro a partir de ese año en el que Pujol se incorporó al cuadro de profesores y asumió las clases de piano de la Escuela Municipal hasta su muerte en 1898.

De este centro no nos consta que se haya compuesto una obra pedagógica para ser adoptada oficialmente en las clases de piano, por lo que es posible que los profesores dispusieran de mayor libertad para escoger su propio recurso didáctico impreso. En cambio, si tenemos en cuenta que el propio Juan Bautista Pujol publicó su obra *Nuevo mecanismo del piano* en 1895, parece muy probable que ésta fuera escrita para ser aplicada en su clase.

5.2.5. Otros conservatorios españoles.

Entre 1878 y 1890 nuevas instituciones dedicadas a las enseñanzas musicales abrieron sus puertas para atender las demandas de los numerosos estudiantes que deseaban poder

cursar unos estudios musicales de nivel profesional sin tener que desplazarse a Madrid, siguiendo así el ejemplo de ciudades como Barcelona o Valencia.

En Andalucía se fundaron dos conservatorios en la década de los 80. En Málaga la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica de esta ciudad, creada en 1870, fue convertida, en 1880, en conservatorio, tomando el nombre de Real Conservatorio de Música María Cristina¹⁹⁸; uno de los primeros profesores de piano de este centro fue Teobaldo Power, que aceptó la invitación de su director Eduardo Ocón para ocupar dicha plaza. Nueve años más tarde, en 1889, se creaba el Conservatorio de Sevilla.

En el año 1883 se creó en Oviedo una Escuela Provincial Elemental de Música, incorporando solo las enseñanzas de Solfeo, Canto, Violín y Piano y utilizando las Instrucciones del 1861 del conservatorio madrileño para la elaboración del reglamento de 1883, tanto referido a la enseñanza del instrumento como a la adopción de los métodos de iniciación¹⁹⁹.

En otros puntos del país también se inauguraron nuevos centros para las enseñanzas oficiales de música, como la Academia de Música de Bilbao, fundada en 1878 o la Escuela de Música de Zaragoza de 1890²⁰⁰.

5.3. REGLAMENTOS ACADÉMICOS Y PROGRAMAS DE LAS ENSEÑANZAS DE PIANO EN EL SIGLO XIX.

En los siguientes apartados nos adentraremos en los aspectos académicos de la enseñanza de Piano en los conservatorios españoles creados a lo largo del siglo XIX. Para ello hemos partido de los reglamentos establecidos en cada centro, que nos aportan datos sobre la duración de las enseñanzas, niveles, edad de acceso, etc., es decir, todos aquellos datos que nos ayuden a contextualizar cómo era la enseñanza de Piano en el siglo XIX. Además también examinaremos los distintos Programas Oficiales de los centros para conocer los contenidos que se impartían y el repertorio que trabajaban los alumnos en cada curso académico.

¹⁹⁸ Coronas Valle, P. (2008).

¹⁹⁹ Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo (1893).

²⁰⁰ Pérez, M. (2002), *ob. cit.*

5.3.1. Reglamentos académicos.

Desde 1831 y durante todo el resto del siglo XIX la normativa propia del conservatorio de Madrid era la única que establecía el sistema académico de la educación musical en España. Durante esos años los reglamentos académicos de aquel centro sirvieron como referente a otros conservatorios creados más tarde y que carecían de una normativa específica, adaptándola únicamente en lo que se refiere al reglamento interno.

Esta normativa fue creada mediante una serie de decretos, instrucciones y reglamentos, que nos aportan, entre otros datos, la información necesaria sobre el número de cursos de la enseñanza, las edades de acceso y los distintos niveles o grados en que se agrupaban los estudios.

Los principales textos que recogía el reglamento académico del conservatorio madrileño durante el siglo XIX fueron los siguientes:

- Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina (1831).
- Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación (1857).
- Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y declamación (1858).
- Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación (1861).
- Decretos de 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas (1868).
- Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno Provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música (1868).
- Reglamento de la Escuela Nacional de Música (1871).

En el Reglamento de 1831 no se hace referencia a número de cursos ni asignaturas, sin embargo, sí expone la edad mínima y máxima necesaria para poder acceder al centro. Así pues los alumnos *internos gratuitos* y *externos auxiliados* debían acreditar tener

entre 12 y 15 años para pretender la entrada al conservatorio, en cambio los *pensionistas* y *medio pensionistas* no podían tener menos de 15 años y los *gratuitos de educación* y *contribuyentes externos* entre 12 y 18. A partir del curso 1838-1839 el centro solo admite alumnos externos, estableciéndose la edad mínima de 10 años para acceder a las clases de piano.

En el Reglamento de 1857 se establece una nueva modificación respecto a la edad mínima y máxima para poder acceder al conservatorio. Así los instrumentistas deben tener un mínimo de ocho años y un máximo de doce, si no tienen conocimientos de música, y hasta dieciséis conociendo el solfeo. Por tanto, los primeros comenzarán sus estudios con las clases de solfeo hasta que adquieran los conocimientos necesarios para entrar en la clase de instrumento, lo que les llevaría unos tres años, comenzando los estudios de piano entre los 11 y 12 años.

Un año después, mediante el Reglamento Provisional de 1858, se establece una diferenciación entre *estudios superiores* y *estudios de aplicación*. Los primeros iban dirigidos a los alumnos que cursaran la carrera de *Maestro compositor*, mientras que los estudios de aplicación estaban dirigidos a varias enseñanzas, entre las que destaca la de acompañamiento elemental y superior, y piano. Estos estudios de aplicación, conducentes al título de Profesor de la especialidad cursada, tenían una duración máxima de seis años para las enseñanzas instrumentales²⁰¹. En este Reglamento no se especifica que para acceder al centro el alumno deba haber concluido la primera enseñanza elemental (de 6 a 9 años) y, para matricularse en una clase de instrumento, "ser aprobado en examen de solfeo", y no tener más de veinte años.

En las Instrucciones de 1861 se concreta una división entre *clase elemental de piano* y *enseñanza de piano*. Únicamente se especifica la duración concreta de los cursos en la clase elemental, cuya duración máxima no podía ser superior a cuatro años y en ella el alumno debe ser capaz de "ejecutar con corrección los 42 estudios de Cramer" para poder acceder a las *clases superiores de piano* o *enseñanza de piano*.

Ni en el Reglamento de 1868 ni en el de 1871 se concreta el número de cursos ni la edad de admisión. Todo lo referido a este último punto se expone en los dos primeros

²⁰¹ "Las enseñanzas de instrumental se harán en seis años lo más cada una" (Capítulo I, Art. 15, del Reglamento de 1858).

artículos del primer documento, en los que se especifica que "para ingresar en la Escuela de Música se requiere saber leer y escribir correctamente y las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética, probándolo por medio de un examen (...)" (es decir, tener superado la primera enseñanza elemental) y que "para matricularse en la enseñanza de cualquier clase de canto o instrumentos, se requiere haber sido aprobado en examen de solfeo". El Reglamento de 1871 vuelve a confirmar este requisito.

Los únicos documentos que se conservan y que nos aportan datos sobre el número de cursos en los que se basaba la enseñanza de Piano en el establecimiento madrileño son: el programa oficial correspondiente al curso de 1891, el recogido en la Memoria de Filadelfia de 1875, los programas que aparecen anexos en algunas obras publicadas por profesores y adoptadas en determinados centros.

En el caso de los programas oficiales, en ambos documentos aparece secuenciada una serie de obras y estudios en siete años, lo que nos indica que ése era el número de años en que se dividía la enseñanza de Piano; además Montalbán, en su método de 1880 recoge también el plan de estudios basado en siete años. Sin embargo, nos resulta extraño que la Memoria que presentó Teobaldo Power en 1882, en la que secuencia un programa en cursos académicos, señala un total de ocho años.

En la tabla V.1 exponemos la evolución de las enseñanzas musicales de Piano en el conservatorio madrileño, recogiendo los datos de la edad de acceso al centro, los niveles y la duración de las enseñanzas.

Tabla V.1. Evolución del sistema de enseñanza en el conservatorio madrileño.

| Año | Edad de acceso al centro y/o requisito | Edad y/o requisito de inicio en Piano | Niveles o Grados | Duración |
|------|--|--|---|--------------------------------|
| 1831 | 12 a 18 años, según el tipo de matrícula | No especificado | No especificado | No especificado |
| 1838 | 8 años | 10 años | | |
| 1857 | 8 a 12 años si no tiene conocimiento de solfeo. 12 a 16 si tiene los conocimientos. | Entre 11 y 12 años. Tener conocimiento de solfeo. | | |
| 1858 | Mínimo 9 años. Tener superada la primera enseñanza elemental. | Entre 11 y 12 años. Aprobar examen de solfeo | Estudios de aplicación: Instrumento (Piano) Estudios superiores: Maestro compositor | Estudios de aplicación: 6 años |

| | | | | |
|---------------|--|--|--|--------------------------------------|
| 1858 | | | Estudios de aplicación: Instrumento (Piano) Estudios superiores: Maestro compositor | Estudios de aplicación: 6 años |
| 1861 | | | Clase Elemental de Piano Enseñanza de Piano o Clase Superior | Clase Elemental: 4 años |
| 1868 | | | No especificado | No especificado |
| 1875- 1900 | | | | 7 años |

Por otra parte, en el Conservatorio de Valencia el número de cursos académicos comenzó siendo inferior, pues en el Reglamento Orgánico de 1879 la enseñanza del Piano estaba contemplada en cuatro cursos. No sería hasta el reglamento de 1884 cuando se establece un total de siete cursos para esta especialidad, sin embargo, el plan de estudios que publica Roberto Segura en la segunda parte de su método de piano (1882) ya refleja un total de siete años de estudio. A partir de aquí el centro se toma la libertad de añadir un curso extra opcional y agrupar los niveles de forma libre. Así en 1891 se incorporó un año más de estudio optativo para todas las especialidades, que recibió el nombre de *año de concurso*, destinado al perfeccionamiento entre los alumnos más destacados, y aparece una ordenación por grados que, en la enseñanza del Piano, comprendía dos cursos de *grado inicial*, tres para el *grado medio* y dos para el *grado superior*, al que había que añadirle el *año de concurso*. En 1893 se mantiene la misma distribución de años para cada nivel, pero cambiando las denominaciones a *estudios de preparación*, *estudios elementales* y *grado superior*. En 1894 se produce una nueva modificación, no sólo en las denominaciones de cada uno de los niveles, sino también del número de cursos que lo abarcan; así el *grado medio* se reduce a dos años y el superior se aumenta a tres²⁰².

Tabla V.2. Evolución de los planes de estudios en el Conservatorio de Valencia.

| Año | Niveles o Grados | Duración |
|------|------------------|----------|
| 1879 | No especificado | 4 años |
| 1882 | No especificado | 7 años |

²⁰² Fontestad (2007).

| | | |
|------|---|---|
| 1891 | Grado inicial Grado medio Grado superior Año de concurso (opcional) | Grado inicial (2 años) Grado medio (3 años) Grado superior (2 años) Año de concurso (1 año) |
| 1893 | Estudios de preparación Estudios elementales Grado superior Año de concurso (opcional) | Estudios de preparación (2 años) Estudios elementales (3 años) Grado superior (2 años) Año de concurso (1 año) |
| 1894 | Grado primero Grado medio Grado superior Año de concurso (opcional) | Grado primero (2 años) Grado medio (2 años) Grado superior (3 años) Año de concurso (1 año) |

5.3.2. Programas de las enseñanzas de Piano.

En los programas de enseñanzas musicales conservados, tanto oficiales como no oficiales, podemos observar no solo el repertorio que se trabajaba en las clases sino los contenidos técnicos que debía desarrollar el alumno en cada curso.

Estos datos nos aportan la información académica necesaria para conocer los contenidos que se impartían en cada curso o nivel y así poder ubicar el curso o cursos a los que van dirigidas las obras que no indicaban este aspecto.

a) Programa oficial (1871-1876)

El más antiguo que hemos localizado fue adjuntado en el documento que la Escuela Nacional de Música y Declamación presentó para la Exposición Internacional de Filadelfia en 1876. En ella podemos observar una serie de páginas donde se exponen los programas de las enseñanzas de la Escuela de Música y Declamación, divididos por años escolares, pero sin indicar a qué año académico pertenece. Sin embargo, en la primera hoja encontramos la siguiente nota:

Los siguientes programas han sido hechos por los profesores respectivos y revisados por una Comisión facultativa, para cumplimentar la Real Orden de 18 de octubre de 1871, transmitida a esta Escuela por el Ilmo. Señor Rector de la Universidad Central con fecha 28 del mismo, con el objeto de informar y coordinar los estudios y exámenes de los alumnos procedentes de la enseñanza oficial y la libre o privada; sirviendo de sólida garantía respecto a la actitud de los examinados, conforme al espíritu demostrado en dicha Real orden²⁰³.

Por tanto, podemos establecer que el programa establecido para cada especialidad

²⁰³ Escuela Nacional de Música y Declamación, 1876, p. 254.

estaba vigente desde la fecha de la Real Orden (1871) hasta, al menos, la fecha en la que se elaboró la Memoria (1876).

En dicho programa, que reproducimos en el anexo I, está secuenciado el repertorio que el alumno debía trabajar, así como una serie de aspectos técnicos que debían superarse en cada curso. Además se advierte el uso del método de piano de Manuel de la Mata como obra de texto oficial en la Escuela Nacional de Música y Declamación, lo que nos aportará la secuenciación de la obra para nuestro posterior análisis.

En los primeros cursos el alumno debía estudiar el método de Manuel de la Mata y un número elevado de ejercicios y estudios para desarrollar su técnica. A partir del tercer año comenzaban a incorporarse obras de interpretación (sonatinas, sonatas, etc.), pero manteniendo la ejecución de estudios y fugas²⁰⁴ como obras predominantes en el repertorio. Ello demuestra que la enseñanza se basaba en el desarrollo técnico y no tanto en el desarrollo expresivo del sonido y la expresión musical.

b) Programa no oficial (1880).

El siguiente documento localizado, que nos refleja el programa que se practicaba en la Escuela Nacional de Música y Declamación, es el que adjunta Robustiano Montalbán (profesor del centro) en su *Método completo de piano* de 1880. No se trata de un documento oficial, sin embargo, como afirma su autor, lo reflejado en él se lleva a cabo en el citado centro.

La diferencia entre este programa, que adjuntamos en el anexo I, y el oficial de pocos años atrás es que en este caso no contamos con la secuenciación de los aspectos técnicos que debe desarrollar el alumno en cada curso. También se observa la sustitución del método de Manuel de la Mata por el de Robustiano Montalbán (y su correspondiente secuenciación) y la recomendación de un número mayor de estudios que los exigidos en la Escuela Nacional de Música.

²⁰⁴ Las fugas estaban consideradas como ejercicios para el desarrollo de la independencia de los dedos, como exponía Teobaldo Power (Curbelo, 2012b).

c) Programa no oficial (1882)

El siguiente plan de estudios para el repertorio que hemos localizado pertenece al Conservatorio de Valencia (el único localizado de este centro) y fue adjuntado por Roberto Segura en la segunda parte de su método de piano.

En este programa, dividido en siete cursos, se enumera un escaso número de obras, basados en el estudio del método de Segura en los dos primeros cursos, la ejecución de estudios y fugas entre tercero y sexto, y la interpretación de obras de concierto en el último curso. Tampoco se enumera los contenidos técnicos a trabajar, pero podemos conocer los de los dos primeros cursos tras el análisis de la obra de Segura.

d) Programa oficial (1891)

Se trata de un documento oficial que se conserva en una hoja independiente y que al parecer fue impreso al comienzo del año académico, para poderse aplicarse durante el curso. El programa oficial está fechado en 1891 y recoge los programas de todas las especialidades.

El programa de Piano guarda similitudes con el programa oficial de la década de 1870, con ligeras modificaciones: se ha eliminado la especificación de los contenidos recogidos en el método de Mata (obra de texto oficial), se han añadido una serie de obras y estudios de publicación reciente o adopción en el centro y se indica otros métodos de Piano que estaban siendo adoptados en la Escuela.

La reproducción de este programa puede consultarse en el anexo I.

5.4. LA ENSEÑANZA ENTRE 1901 Y 1942.

A principios del siglo XX las enseñanzas musicales se vieron afectadas por un Real Decreto que, en principio, no modificaba la ordenación hecha hasta ahora, pero concretaban más algunos aspectos.

En primer lugar este Real Decreto de 14 de septiembre 1901 modificó la denominación de la Escuela Nacional de Música y Declamación por la de Conservatorio de Música y Declamación. Se mantuvo los requisitos para acceder al conservatorio (tener nueve años

y poseer los conocimientos propios de la primera enseñanza) y para acceder a la clase de instrumento (tener superado un examen de solfeo, por lo que se necesitaba haber cursado al menos tres cursos de solfeo). Por tanto, el alumno que se dispusiera a entrar en la clase de piano debía tener como mínimo alrededor de 11 a 12 años.

Se dispone que haya "dos grados perfectamente definidos: estudios elementales y estudios de perfeccionamiento". Sin embargo, no se establece el número de cursos que abarca cada uno de los grados. Según Sarget Ros (2002) el grado elemental de Piano y Violín estaba constituido en cuatro años, mientras que en el grado superior no se explicitaba el número de cursos. En cambio, ni estas denominaciones de grado ni la división de los cursos aparecen en el Reglamento de dicho Real Decreto. Todo lo indicado a estas divisiones aparece reflejado en el artículo 10 del capítulo III:

Los Profesores supernumerarios de las asignaturas de Piano y Violín tendrán a su cargo la enseñanza de los cuatro primeros años, pasando los alumnos desde el quinto a las clases de los numerarios [...] ²⁰⁵.

En octubre de 1903 el Conservatorio de Música y Declamación crea un programa oficial que establece el número total de cursos de las enseñanzas y la agrupación de éstos en los respectivos grados. Estos programas oficiales no fueron publicados y no se ha localizado ejemplar alguno de éstos, ni siquiera en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Toda la información que podemos obtener al respecto es lo recogido en la obra creada por la Sociedad Didáctico-Musical y la de Robustiano Montalbán, en las que se indica que las enseñanzas tendrían una duración de ocho años, ocupando el grado elemental los cinco primeros cursos y el grado superior los tres siguientes.

El Real Decreto de 11 de septiembre de 1911 concretaba lo expuesto en el de 1901, indicándose explícitamente que las enseñanzas de Piano se dividirían en elemental (5 años) y superior (3 años). Antes de comenzar los estudios de Piano el alumno debía haber cursado dos años de Solfeo y Teoría de la Música, simultaneando el primer curso de Piano con el de tercero de Solfeo. No se fija límite de edad inferior para poder acceder al conservatorio, sino que se exige que el alumno demuestre, mediante examen,

²⁰⁵ Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación. En *Gaceta de Madrid*, 15 de septiembre de 1901, p. 1360.

que dispone del desarrollo físico e intelectual para poder acceder a estas enseñanzas. Teniendo en cuenta las características de estas pruebas y que el alumno necesita cursar previamente dos años de Solfeo y Teoría del Música, se corrobora que la edad mínima para entrar en la clase de piano está situada alrededor de los 12 años.

El Reglamento publicado por el Real Decreto de 25 de agosto de 1917 en la Gaceta de Madrid el 30 de agosto de ese año, dirigido al Conservatorio de Música y Declamación, mantenía las mismas características en el ingreso al conservatorio y la duración de las enseñanzas.

Por tanto, durante casi toda la primera mitad del siglo el plan de estudios quedaba dividido en dos niveles: elemental, de cinco años de duración, y superior, que ocupaba los tres restantes.

En algunos centros privados de reconocido prestigio se impartía la misma enseñanza que en el conservatorio madrileño, pero no tenía validez oficial. Así en la Academia Marshall de Barcelona, desde 1919, los cursos de piano estaban divididos en ocho cursos y se impartía de forma opcional un curso de preparatorio y un curso de perfeccionamiento, este último, que consistía en una clase semanal, estaba destinado a los alumnos que hubieran obtenido Primer Premio en el último curso, o sea 8º, y podían optar al Premio de Honor²⁰⁶.

Otra característica importante que marcó las nuevas normativas surgidas a principios del siglo XX fue la otorgación de validez académica oficial a los estudios elementales realizados en determinadas Escuelas provinciales de Música. Así, según se estipulaba en el Real Decreto de 16 de junio de 1905, para concederse la validez académica los centros debían cumplir una serie de requisitos, como que los profesores hubieran finalizado sus estudios en el conservatorio madrileño o superado un examen, así como seguir estrictamente el plan de estudios y exámenes del Conservatorio de Música y Declamación.

Este plan de estudios estuvo reflejado claramente en los volúmenes que publicó la Sociedad Didáctico-Musical para la enseñanza elemental, de acuerdo al programa

²⁰⁶ Datos obtenidos del Reglamento de la Academia Granados, con fecha 1 de octubre de 1919 y 1 de octubre de 1918 y de la Academia Marshall con fecha 1 de enero de 1935.

oficial del conservatorio de 1 de octubre de 1903²⁰⁷. Por tanto, la ordenación reflejada en esta obra sirvió como referente en la enseñanza oficial de los conservatorios que estaban autorizados para impartirla y en la enseñanza no oficial que seguía como referencia el plan adoptado en el conservatorio madrileño, y que se mantuvo vigente durante toda la primera mitad del siglo y parte de la siguiente.

Esta ordenación demuestra la extensión de los contenidos relacionados con los cursos primero y segundo del plan de estudios anterior a 1901, ya que según el nuevo plan éstos se imparten desde 1º a 3º y a partir de 4º se tratan aspectos relacionados con el curso 3º del plan anterior.

5.5. LA ENSEÑANZA A PARTIR DEL DECRETO DE 1942.

El 4 de julio de 1942 fue publicado en el Boletín Oficial del Estado un Decreto para las enseñanzas de música. Este Decreto, de 15 de junio, se promulgó por la necesidad de reorganizar todos los conservatorios españoles y unificar las enseñanzas con el fin de que fueran válidas en todo el territorio nacional (Turina, 1994). Además, este Decreto produjo también una nueva ordenación de las enseñanzas, recibiendo el nombre de *Plan de 1942*.

Este plan carecía de información precisa en muchos casos, sobre todo en lo referido al número de cursos que debía constar la enseñanza y los requisitos exigidos para obtener la titulación. Esto ha producido, según Turina (1994), que los alumnos, sin haber realizado los estudios superiores (denominado *virtuosismo*) hayan podido obtener un título Profesional en la especialidad cursada al igual que los que realizaron el tramo superior. Además en el mismo no se especifica de forma clara una división de los distintos niveles o grados, ni los cursos de los que consta cada uno de ellos, ni la edad u otros requisitos para acceder al conservatorio a la clase de instrumento.

Generalmente los conservatorios denominados *profesionales* dividieron las enseñanzas de Piano en dos grados: elemental (cuatro años) y profesional (cuatro años). Además, los conservatorios que fueron denominados como *superiores* impartían esta enseñanza,

²⁰⁷ Véase la reproducción del programa indicado el prólogo de la *Escuela elemental de piano* en el Anexo I.

denominada *virtuosismo*, en dos años y estaba dirigida al perfeccionamiento del Piano o el Violín.

Además, este Decreto consideraba oficiales las enseñanzas que se ofertaban en los conservatorios elementales, profesionales y superiores que habían sido reconocidos como tales, siempre y cuando estos centros impartiesen las enseñanzas por las que estaban autorizados. Así una serie de conservatorios obtuvieron la categoría de Profesionales, como los conservatorios de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla, Valencia, Bilbao, Zaragoza, Tenerife, Coruña y la Escuela Municipal de Música de Barcelona; mientras el resto solo podía impartir, de forma reglada, el Grado Elemental. Las enseñanzas superiores en principio fueron únicamente de aplicación para el Real Conservatorio de Madrid hasta que el Decreto de 26 de enero de 1944 la Escuela Municipal de Barcelona es reconocida como Conservatorio Superior de Música, junto con el Conservatorio del Liceo (autorizado en principio únicamente para las enseñanzas elementales), pudiendo impartir de forma reglamentaria las enseñanzas de grado superior (*virtuosisme*).

El Decreto de 14 de marzo de 1952 modificó algunos aspectos del de 1942, como fue la separación de las enseñanzas de Música y Declamación de los conservatorios, de manera que estos centros solo impartirían las enseñanzas musicales. Sin embargo, tampoco este decreto aportó una concreción sobre los años de estudio de la carrera ni los requisitos para acceder. Esto produjo que los conservatorios mantuvieran su propio sistema de enseñanza para cada uno de los grados que estaban autorizados a impartir de forma oficial y que pudo estar reflejado en algún documento de reglamentación interna de cada centro. Por tanto, este Decreto de 1942 daba un paso atrás en los avances que se habían producido a principios de siglo para concretar el sistema musical del conservatorio.

Además, el Plan de 1942, al carecer de fecha de extinción, estuvo implantado hasta 1984, coexistiendo con la nueva ordenación de 1966 (Turina, 1994). Hasta aquella fecha los centros tenían que adaptar sus enseñanzas a ambos planes de estudio.

5.6. EL PLAN DE ESTUDIOS DE 1966.

El plan de estudios recogido en el Decreto 2618/1966 planificaba a fondo, por primera vez, las diferentes enseñanzas, distribuyéndolas en un número determinado de cursos y agrupándolas en tres grados: elemental, medio y superior. Además, este plan de estudios establecía un grado superior para todas las especialidades, ya que en el Plan de 1942 esto solo era propio de las enseñanzas de Piano y Violín. Con ello el grado superior, de dos años de duración, adquiere el más alto grado de enseñanza pianística, suprimiendo la opcionalidad de los estudios de *virtuosismo*.

La extensión de los años de estudio variaba entre unas especialidades instrumentales y otras. Así podía diferenciarse entre una “carrera larga” de diez años, que era cursada por todos aquellos alumnos de Piano, Violín y Violonchelo, y otra “corta”, de ocho años, para la mayoría de las restantes especialidades (Turina, 1994).

En lo que se refiere a la enseñanza del piano, los tres grados de los que constaba la enseñanza tenían una extensión total de diez años: cuatro para el elemental, cuatro para el medio y dos para el superior. Además los alumnos debían cursar una serie de asignaturas para poder pasar de un grado a otro y obtener el título correspondiente a cada grado. Respecto a este punto se pronuncia Turina (1994) para referirse a la "caótica maraña de asignaturas y cursos" que debían estudiar los alumnos y que ni siquiera los encargados de su puesta en práctica y cumplimiento eran capaces de descifrar:

En un afán de dejarlo todo "atado y bien atado", propio de los tiempos que corrían, el Decreto 2618/1966 establecía como requisito para la obtención de las diferentes titulaciones el haber cursado previamente una serie de asignaturas, para lo que a su vez era requisito indispensable el haber cursado otras que, a su vez, requerían haber cursado otras que a su vez (...) ²⁰⁸.

Para iniciar el grado elemental era requisito indispensable que el alumno hubiera cumplido ocho años de edad, pudiendo comenzar los estudios de piano tras superar el primer curso de solfeo (es decir, con 9 años).

Este plan de estudios estuvo vigente hasta bien entrada la década de los 90, fecha en que su extinción comienza a producirse de forma progresiva. De forma excepcional se

²⁰⁸ Turina (1994, p. 93).

realizaron exámenes extraordinarios hasta el año 2004 para ofrecer la posibilidad de obtener el título superior de piano a aquellos alumnos que aún no habían finalizado sus estudios.

Por primera vez un plan de estudios iba dirigido, en su totalidad, a todos los centros de España, desde el grado elemental al superior, que estuvieran autorizados para impartir dichos niveles. En dicho Decreto de 1966 se muestra una división en la categoría de los centros en función del organismo que lo creó y lo sostiene. Así se diferencia entre Conservatorio Estatales, que son los creados y sostenidos por el Estado y que "están servidos por Profesores de las correspondientes plantillas presupuestarias del mismo", y los Conservatorios no Estatales, "creados y sostenidos por Corporaciones Locales u otras Entidades públicas" y que han obtenido el "reconocimiento estatal de la validez académica oficial de sus enseñanzas en el grado correspondiente". Según se disponía en el Decreto los Conservatorios de Música con validez oficial académica de sus enseñanzas son:

- Estatales:
 - Superior: el Real Conservatorio de Madrid.
 - Profesionales: los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla y Valencia.

- No estatales:
 - Superior: el de Barcelona.
 - Profesionales: los de Alicante, Bilbao, Coruña, Granada Oviedo, Pamplona, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid y Zaragoza.
 - Elementales: los de Albacete, Baleares, Burgos, Cádiz, Cartagena, Ceuta, Gerona, Jaén, Jerez de la Frontera, Las Palmas, León, Lérida, Logroño, Manresa, Orense, Pontevedra, Sabadell, Salamanca, Santander, Santiago de Compostela, Tarragona, Tarrasa, Vigo y Vitoria.

En los años sucesivos distintos centros fueron autorizados para impartir de forma reglada las enseñanzas de música para un grado específico; otros, que tenían una categoría específica (Conservatorio Elemental o Profesional), fueron autorizados para impartir enseñanzas de un grado superior, convirtiéndose en Conservatorios

Profesionales o Superiores según el caso²⁰⁹.

Otro cambio destacado que se produjo en los centros fue el desdoblamiento del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, que aunaba el Conservatorio Municipal y el del Liceo. En 1983, mediante el Decreto 307/1983, se desdobra el Conservatorio Superior de Barcelona, de manera que el Conservatorio Municipal y el Conservatori del Liceo se convierten en entidades independientes.

5.7. LAS ENSEÑANZAS MUSICALES DESDE 1990.

La llegada de la década de los 90 supuso un cambio importante en lo que se refiere a la enseñanza musical en España, pues coincidieron dos hechos importantes. Por un lado, la creación de una nueva ley que ordenaba todo el sistema educativo, imponiendo numerosos cambios en la educación general y en la especial (música); por otro lado, en este periodo determinadas corrientes pedagógicas inciden en la adaptación de los recursos a los estadios psicoevolutivos del alumno, tomando como referencia las metodologías activas para obtener de esa forma un aprendizaje significativo.

A continuación incidiremos en los aspectos más relevantes, referidos a este nuevo marco legislativo y a este ideario pedagógico, que influyen a nuestra investigación.

5.7.1. La nueva ordenación educativa de la LOGSE.

La entrada en vigor de la nueva Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) supuso, para las enseñanzas musicales, una gran transformación de lo que había sido hasta ahora estos estudios en España, integrados en las enseñanzas de *régimen especial*.

La ley eliminó las diferencias que existían entre los distintos instrumentos respecto al número de cursos académicos de que constaba la especialidad. Así, la enseñanza pasaba de tener una duración de 10 años (en el Plan de 1966) a 14 (en la ordenación de la

²⁰⁹ Para explicar un caso aún más extremo nos podemos referir al Conservatorio Elemental de Música no estatal de Las Palmas de Gran Canaria, que adquiere la categoría de Conservatorio Profesional de Música en 1970 (por Decreto 3343/1970, de 12 de noviembre) y en 1983 pasa a ser Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Decreto 464/83, de 15 de diciembre).

LOGSE). El aumento se produjo en las enseñanzas de grado medio, que pasaban a tener una duración de seis años, y en las de grado superior, de cuatro.

Por primera vez en estas enseñanzas, una norma fijaba y sistematizaba unos objetivos, contenidos, métodos pedagógicos y criterios de evaluación mínimos que debían cumplir las distintas enseñanzas artísticas, y que recibió el nombre de currículo. Correspondía al Gobierno estatal fijar los aspectos básicos de dicho currículo que constituirían las enseñanzas mínimas en todo el estado, y a las Administraciones educativas competentes de las comunidades autónomas la concreción y adaptación de las enseñanzas sin alterar los mínimos propuestos a nivel estatal.

Todo este sistema de concreciones daba, a su vez, una gran flexibilidad a los centros y al profesorado para decidir sus propias actuaciones metodológicas, las cuales debían estar expuestas a través de los proyectos educativos del centro y las programaciones didácticas. Por primera vez se evita la improvisación en la actividad docente por medio de una planificación que debía ser elaborada por un conjunto de profesores que se ocupaban de esa materia.

Entre otras muchas novedades introducidas en la LOGSE destaca la ordenación de las asignaturas en cursos concretos, eliminando la posibilidad de que un alumno decidiera las asignaturas en las que se quería matricular, como venía ocurriendo en los planes anteriores.

Por otra parte se establece la edad mínima de ocho años para acceder a los estudios elementales de música, que comenzaban desde esa edad con el aprendizaje del instrumento, simultáneamente al primer curso de lenguaje musical (antes solfeo).

Esta nueva ordenación comenzó a aplicarse de forma progresiva a partir del curso 1992-93²¹⁰, año en que se imparte las enseñanzas de primer y segundo curso de grado elemental, no culminando dicho proceso hasta el año 2002²¹¹. A partir de ese año queda extinguido completamente el Plan 66, aunque hasta el año 2004 se celebraban exámenes

²¹⁰ *Real Decreto 986/1991, de 14 de junio, por el que se aprueba el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.*

²¹¹ *Real Decreto 173/1998, de 16 de febrero, por el que se modifica y completa el RD 986/1991, de 14 de junio, por el que se aprueba el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.*

extraordinarios de final de carrera para los alumnos del antiguo Plan con el objetivo de que pudieran terminar dichos estudios.

5.7.2. La "nueva" metodología.

Simultáneamente a la implantación de la ordenación de la LOGSE se produce un desarrollo en la metodología de la enseñanza, cuyas principales características venían recogidas en la Ley Orgánica. Entre sus principios se incluía la adaptación de los contenidos al desarrollo psicoevolutivo de los alumnos, la presentación de los contenidos de manera atractiva y estimulante²¹², el desarrollo de las capacidades creativas y del espíritu crítico del alumno y el uso de la metodología activa que asegure la participación del alumno en los procesos de enseñanza y aprendizaje²¹³.

Bastante tiempo antes de la publicación de esta ley se había originado en Europa una corriente pedagógica que buscaba un lenguaje más activo, creativo y participativo (la Escuela Nueva)²¹⁴ y utilizaba los principios educativos de Piaget. Así, se toma como referente de la enseñanza el estadio evolutivo del alumno, por tanto el aprendizaje está subordinado a los niveles de desarrollo del sujeto. Por ejemplo, en el caso de los alumnos que se inician en la música, se utilizará el juego como herramienta de enseñanza y aprendizaje, más acordes a las necesidades del infante.

Por otro lado, desde la teoría de Piaget, basada en la perspectiva constructivista del aprendizaje, el alumno deja de ser un agente pasivo que se limita a recibir información y memorizarla, sino que los conocimientos necesitan ser construidos activamente por éste para poder ser realmente comprendidos y aprendidos, de esta forma se logra un aprendizaje con comprensión, mucho más duradero y que puede ser fácilmente generalizable a otros contextos.

Todos estos aspectos son fácilmente identificables en las obras escritas para la iniciación en el piano, pues se presta mucha más atención a las características del alumno, seleccionando el contenido adaptado a sus necesidades, incorporando más

²¹² *Real Decreto 756/1992 de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado elemental y medio de las enseñanzas de Música.*

²¹³ *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo.*

²¹⁴ Oriol (2005).

piezas de carácter y eliminando todas aquellas de aridez expresiva o poco motivadoras para el alumno. Además los textos incorporan abundantes imágenes en los textos y la presentación se hace mucho más atractiva, con el fin de que el alumno se sienta estimulado en el aprendizaje.

5.7.3. La enseñanzas musicales de la LOE.

Tras una serie de leyes orgánicas que modificaban la educación en España, pero sin afectar a las enseñanzas artísticas de Música, en el año 2006 una nueva Ley Orgánica, la LOE, modificaba nuevamente la educación en España, incluyendo las enseñanzas musicales. Sin embargo, para estas enseñanzas los cambios no fueron sustanciales.

Las enseñanzas musicales continuaban formando parte de las enseñanzas artísticas (incluidas éstas en las de régimen especial), mantenían la misma distribución y el número de años académicos de la LOGSE, seguían similares principios metodológicos. En cambio una serie de modificaciones afectaban a las denominaciones y organización de las enseñanzas de música.




Por un lado, las enseñanzas profesionales de música (antes de grado medio) pasan a estar organizadas en un grado de seis años (antes tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno). Por otro lado las enseñanzas elementales de música "tendrán las características y la organización que las Administraciones educativas determinen"²¹⁵, sin que el Ministerio de Educación establezca los aspectos básicos del currículo; esto conlleva grandes diferencias entre los planes de estudio para las enseñanzas elementales entre unas comunidades autónomas y otras, como es la eliminación de las clases individuales de instrumento para los dos primeros cursos en la Comunidad Autónoma de Canarias, mientras en otras continúan impartíéndolas.

Estos cambios implican modificaciones en los recursos didácticos impresos para adaptarlos a la nueva Ley Orgánica de Educación, sin embargo, como éstos son muy recientes es habitual no encontrarnos con obras pedagógicas adaptadas a la situación educativa actual.

²¹⁵ Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 106, 4 de mayo de 2006, p. 17175

En la tabla V.3 sintetizamos las modificaciones más sustanciales que afectan a las enseñanzas musicales.

Tabla V.3. Modificaciones más sustanciales entre las enseñanzas artísticas de música de la LOGSE y la LOE.

| LOGSE | | LOE |
|---|---|---|
| Denominaciones de los grados: Grado elemental Grado medio Grado superior |  | Denominaciones de los grados: Enseñanzas elementales Enseñanzas profesionales Enseñanzas superiores |
| Duración (14 años): G. E. = 4 años G. M. = 3 ciclos de 2 años cada uno. G. S. = 4 años |  | Duración (14 años): E. E. = 4 años E. P. = 6 años E. S. = 4 años |
| Elaboración de los aspectos básicos del currículo: G. E. = Ministerio de Educación G. M. = Ministerio de Educación G. S. = Ministerio de Educación |  | Elaboración de los aspectos básicos del currículo: E. E. = Cada Comunidad Autónoma E. P. = Ministerio de Educación E. S. = Ministerio de Educación |