

PARTE

II

**DISEÑO Y
DESARROLLO DE LA
INVESTIGACIÓN**

CAPÍTULO 6.
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 7.
**ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEDICADAS A LA
ENSEÑANZA DEL PEDAL**

CAPÍTULO 8.
ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPÍTULO 6. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

6.1. OBJETIVOS

Los objetivos generales de la presente investigación son: conocer cómo se ha llevado a cabo la enseñanza del pedal en España a través de las obras pedagógicas publicadas desde el siglo XIX hasta la actualidad, detectar sus principales carencias y elaborar una propuesta metodológica que permita la adquisición de conocimientos y competencias a fin de obtener la suficiente autonomía para un uso adecuado de este mecanismo en la interpretación.

Estos objetivos, a su vez, se concretan en los siguientes objetivos específicos:

- Aportar información estructurada sobre el mecanismo de los pedales del piano y el uso del pedal de resonancia a lo largo de la historia de la interpretación.
- Conocer las obras pedagógicas publicadas que abordan contenidos de pedal desde la aparición del piano hasta la actualidad.
- Analizar los contenidos relacionados con la utilización del pedal en los recursos didácticos impresos de la literatura pianística.
- Comparar los contenidos de los recursos didácticos impresos de la literatura pianística española con los desarrollados en otros países con gran tradición interpretativa.
- Crear un método para la enseñanza del pedal de resonancia de piano a partir de la sistematización de los contenidos de las obras analizadas.
- Diseñar y elaborar un mecanismo para el estudio práctico de las distintas graduaciones de pedal.

6.2. METODOLOGÍA

Tal y como expone Ibarretxe (2006¹), la metodología describe y justifica la utilización de principios y métodos más adecuados a la hora de abordar una investigación. Ésta suele dividirse en cualitativa y cuantitativa, dependiendo, entre otros aspectos, de la forma de recoger y analizar los datos y su representación.

La presente investigación utiliza un enfoque interpretativo a través de una metodología cualitativa, que es la que mejor se adapta para estudiar concepciones didácticas concretas sobre la enseñanza del piano a través de la historia.

Dentro de la investigación cualitativa McMillan y Schumacher (2005) distinguen dos modalidades: la interactiva y la no interactiva o analítica. La primera se basa en la realización de estudios mediante el empleo de técnicas cara a cara para recoger datos en los escenarios propios; la segunda, estudia conceptos históricos a través del análisis de las fuentes. Esta última es la más idónea para la investigación histórica, describiendo e interpretando el pasado remoto o reciente a partir de las fuentes seleccionadas.

Por tanto, teniendo en cuenta que la presente investigación estudia la enseñanza del pedal a través de un periodo de tiempo de más de 200 años, debemos recurrir a la investigación analítica, ya que la única forma de obtener datos es a través del análisis de las fuentes.

Además este trabajo utiliza la perspectiva performativa, la cual investiga desde la interpretación musical. A partir de este proceso se elabora la propuesta didáctica e interpretativa sobre el uso del pedal de resonancia.

Para el desarrollo de la presente investigación, localizamos las fuentes, las estudiamos de acuerdo a unos métodos específicos (en nuestro caso, el análisis) y, finalmente, sintetizamos los datos obtenidos para explicar cómo se ha desarrollado la enseñanza del pedal en España desde la aparición del piano. De acuerdo a ello, los procesos seguidos fueron los siguientes:

¹ En Maravillas Díaz (coord.) (2006). *Introducción a la investigación en Educación Musical*.

1. Rastrear e inventariar los documentos existentes y disponibles.
2. Clasificar los documentos identificados.
3. Preseleccionar aquellos documentos que parezcan más pertinentes para los objetivos de la investigación.
4. Hacer una primera lectura rápida para conocer el contenido de los documentos preseleccionados y hacer una selección definitiva.
5. Hacer una lectura en profundidad del contenido de los documentos seleccionados, para extraer los elementos del análisis.
6. Hacer una lectura cruzada y comparativa de los documentos anteriores, de modo que sea posible construir una síntesis comprensiva sobre la realidad analizada.
7. Síntesis de datos y elaboración de los resultados.
8. Diseño y elaboración de la propuesta didáctica.

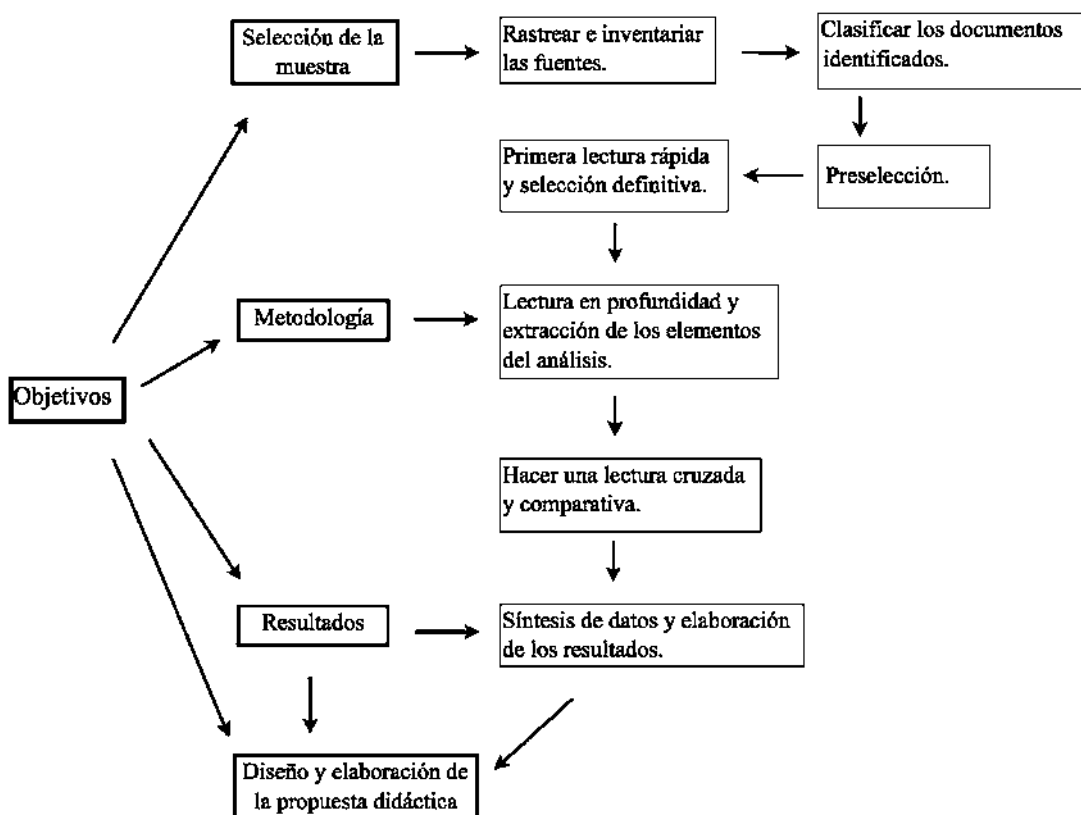


Figura VI.1. Procesos seguidos en el diseño y desarrollo de la investigación

6.3. MATERIAL DE ANÁLISIS

Para conocer la enseñanza del pedal en España a lo largo de los años es necesario recurrir a las fuentes, ya que ellas serán las únicas que nos puedan aportar datos al respecto.

Precisamente, como ya expusimos en nuestro marco teórico, las enseñanzas en determinados conservatorios españoles del siglo XIX se basaban únicamente en lo estipulado en los métodos de piano. Por tanto, para conocer lo que se enseñaba en estos centros basta con analizar los métodos que fueron adoptados en esos centros durante los años en que fue utilizado.

Sin embargo, no toda la enseñanza del piano se ha desarrollado únicamente en los conservatorios, ya que una buena parte también se ha llevado a cabo en colegios, asociaciones, academias o mediante lecciones privadas. En estos casos solo podemos conocer los contenidos y la metodología que emplearon aquellos maestros que publicaron sus propias obras. Del resto no sabemos si pudieron aplicar su propio método o siguieron un determinado texto.

Nuestra investigación se centra en el análisis de los contenidos, metodología y aplicación práctica relacionados con el uso del pedal en los métodos, estudios o tratados que fueron publicados y/o aplicados en España.

6.3.1. Localización de las fuentes

El material a analizar está constituido por los textos pedagógicos que fueron utilizados en la enseñanza del piano. Para ello tuvimos que hacer una profunda búsqueda, consultando diversas fuentes documentales, para obtener todas aquellas obras que fueron escritas o editadas en España, así como aquellas extranjeras que fueron empleadas en diversos centros del país.

Estas obras son lo que se considera como las *fuentes primarias*, es decir, todas aquellas obras originales escritas por el autor. Para localizarlas era necesario emplear diversas estrategias de búsqueda para obtener el mayor número de documentos posibles y nuestra investigación tenga la mayor fiabilidad posible.

Según Giráldez (2006²) "la vía más directa para localizar las fuentes primarias es consultar los catálogos documentales de las bibliotecas" y una gran cantidad de bibliotecas españolas ofrecen ya sus catálogos en línea, de manera que, de forma cómoda, podemos consultar sus fondos. Nosotros hemos utilizado, como medio preferente en la búsqueda, el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de España.

El motivo de esta elección se debe a que esta institución era beneficiaria, desde el siglo XVIII de las leyes de imprenta. Ya en 1847 se aplicaron las leyes de Propiedad Intelectual de 1847 y 1879, de manera que todas aquellas obras musicales que fueran a ponerse a la venta deberían ser registradas en la Propiedad Intelectual y depositarse tres ejemplares en las bibliotecas provinciales, la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Fomento (Gosálvez Lara, 1995). Por tanto, todas aquellas publicadas en España y que fueron registradas legalmente se encontrarían en los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Sin embargo, como afirma Gosálvez Lara³ en ella no se encuentra todo el patrimonio bibliográfico español, ya que la Administración carecía de los medios necesarios para controlar y hacer cumplir las leyes promulgadas. Por tanto, se hacía necesario ampliar la búsqueda a otras bibliotecas, fondos o colecciones. Para ello acudimos a consultar las bases de datos de otras bibliotecas que contienen un importante fondo bibliográfico y colecciones únicas, como son la Biblioteca Nacional de Catalunya, la Biblioteca Musical Víctor Espinós (situada en el Espacio Conde Duque), la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), la del Conservatori Municipal de Música de Barcelona, la de los conservatorios de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife y el Fondo Lothar Siemens de la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Además también se consultó las bases de datos en línea existentes de las principales bibliotecas de las Comunidades Autónomas de España y en la Red de Bibliotecas Universitarias (Rebiun).

Para la localización de las obras pedagógicas en estas fuentes empleamos primeramente una búsqueda en los catálogos por palabras clave (*piano pedal, piano*

² En Maravillas Díaz (coord.) (2005). *Introducción a la investigación en Educación Musical*.

³ *Ibid.*

pedales y piano método). Posteriormente, tras tener conocimiento de que muchas de las obras solían tener títulos muy diversos como *Tesoro de los Pianistas* o *Escuela de Piano*, hicimos una nueva búsqueda a través de las materias que solían utilizarse en la agrupación de obras pedagógicas en los catálogos de las bibliotecas (*Piano-métodos* y *Piano-ejercicios prácticos*).

También se accedió al volumen *La Música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915* para conocer aquellas obras registradas en la Propiedad Intelectual entre esas fechas y que aparecen agrupadas en la materia *piano-métodos* y comprobar que habían sido todas consultadas y, en caso negativo, ser localizada nuevamente en los catálogos de las bibliotecas. Para los años posteriores se realizó la consulta en el catálogo en línea de la Agencia Española del ISMN acotando la búsqueda a todas aquellas obras que contengan en el título la palabra *piano* y sean pertenecientes a la materia *educación musical*. Igualmente fue decisiva la consulta de las programaciones didácticas de piano de conservatorios españoles que estaban publicadas en Internet.

Mediante estas búsquedas nos asegurábamos una gran cantidad de fuentes, pero no se recogían aquellas obras manuscritas, no publicadas o fuera de catálogo. En el avance del proceso de búsqueda fuimos conociendo la existencia de determinadas obras que no fueron publicadas, tales como manuscritos, obras mecanografiadas o pruebas de imprenta. Éstas formaron parte de la enseñanza de los propios autores y nunca llegaron a ser publicadas. Para ello accedimos a los fondos donde se encontraban dichas fuentes: la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el fondo documental de la Academia Marshall y el Archivo Histórico del Museu de la Música.

También fue importante el uso de fuentes secundarias. Van desde artículos, tesis, diccionarios, enciclopedias, páginas web, prensa, memorias y todos aquellos documentos que hagan referencia a nuestras fuentes primarias que no fueron escritos por el autor, ni por testigos presenciales o participantes en la elaboración de la obra. Muchas veces estas referencias no aportaban datos relevantes para nuestra investigación, sin embargo, nos resultó útil para la búsqueda de fuentes primarias o para aportarnos determinados datos, desde la fecha de publicación de la obra, datos de las distintas ediciones o cualquier otra información que complementaba nuestro análisis.

6.3.2. Selección del material de análisis

Para la selección del material a analizar realizamos dos procesos de acotación.

Primeramente acotamos las fuentes obtenidas de acuerdo a unos parámetros, eliminando las que no lo cumplían. Nuestra primera selección abarcaba todas las fuentes que cumplen alguno de las siguientes condiciones:

- Obras en cuyo título o subtítulo aparecía la palabra *pedal* o *pedales* o palabras que pudieran relacionarlo con este mecanismo (sonoridad, estilo, expresión, etc.)
- Obras en cuyo título aparecían las palabras *método* y *piano*, en lengua española, y que no estuvieran destinadas a otra actividad (como por ejemplo, acompañamiento o la afinación de pianos) o a desarrollar exclusivamente aspectos específicos de mecanismo (notas dobles, octavas, etc.).
- Obras pedagógicas para piano que incluyeran contenido teórico en español y, opcionalmente, aplicación práctica.
- Obras de carácter práctico (estudios o colecciones de obras).

Mediante esta primera selección, delimitando la muestra a las obras que cumplen alguno de los parámetros señalados, obtuvimos una representación de obras destinadas a la enseñanza del piano desde 1817 a 2010. Sin embargo, tras haber hecho una lectura flotante de las mismas y comprobar que muchas de ellas no se dedicaban a la enseñanza del pedal, decidimos hacer una segunda acotación, eliminando todas las obras de carácter práctico (estudios o colecciones de obras), teórico y teórico-práctico que no contenían referencia específica al estudio de los pedales.

De esta última acotación obtuvimos un total de 59 obras que se convirtieron en el objeto de nuestro análisis. En la tabla VI.1 las enumeramos ordenadas alfabéticamente por autor:

Tabla VI.1. Muestra seleccionada.

Nº	Autor/es	Título	Año publ.
1	Adam, Louis.	<i>Método de piano</i>	ca. 1830
2	Albéniz, Pedro.	<i>Método completo de piano del Conservatorio de Música</i>	1840
3	Alfonso, Javier.	<i>Ensayo sobre la técnica trascendente del piano</i>	1944
4	Aranguren, José.	<i>Método completo de piano</i>	1855
5	Banowetz, Joseph.	<i>El pedal pianístico</i>	1999
6	Bastien, James.	<i>Piano básico de Bastien</i>	1991
7	Berman, Boris.	<i>Notas desde la banqueta del pianista</i>	2010
8	Burrows, Terry.	<i>Método completo de piano</i>	2004
9	Carra, Manuel.	<i>Nuevo método de piano</i>	1993
10	Casella, Alfredo.	<i>El piano</i>	1942
11	Compta, Eduardo.	<i>Método completo de piano</i>	1873
12	Deschaussées, Monique.	<i>El pianista. Técnica y metafísica</i>	1982
13	Dordal, Manuel.	<i>Cartilla para piano</i>	1858
14	Evans, Roger.	<i>Cómo tocar el piano</i>	1982
15	Fuster, Francisco.	<i>La técnica de los pedales</i>	1920
16	García Chornet, Perfecto.	<i>Ejercicios, estudios y obras para piano</i>	1985
17	Gómez, Alberto.	<i>Iniciación a la técnica del piano</i>	1987
18	Gordon, Stewart.	<i>Técnicas maestras de piano</i>	2003
19	Granados, Enrique.	<i>Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano</i>	1905
20	Granados, Enrique.	<i>El Pedal</i>	1911
21	Granados, Enrique.	<i>Reglas para el uso de los pedales del piano</i>	1913
22	Granados, Enrique.	<i>Breves consideraciones sobre el ligado</i>	s.f.
23	Herranz, M. A., Monreal, M. y Aroca, M. J.	<i>Piano, opus (...)</i>	1992
24	Inchaurre, Ramiro de.	<i>Método teórico práctico y semográfico</i>	1892
25	Kalkbrenner, Friedich.	<i>Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos</i>	ca. 1838
26	Kucharski, Rosa María.	<i>Método de piano</i>	1982
27	Leimer, Karl.	<i>Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking</i>	1951
28	Levaillant, Denis.	<i>El piano</i>	1990
29	Linares Ruiz, J. Javier.	<i>Con-tacto</i>	2008
30	Lloret de Ballenilla, Josefa.	<i>Escuela moderna de piano</i>	1901

Tabla VI.1 (continuación). Muestra seleccionada

Nº	Autor/es	Título	Año publ.
31	Marshall, Frank.	<i>Estudio práctico sobre los pedales del piano</i>	1919
32	Marshall, Frank.	<i>La sonoridad del piano</i>	ca. 1925
33	Martín, Casimiro.	<i>La aurora de los pianistas</i>	1854
34	Mata, Manuel de la.	<i>Método completo de piano</i>	1871
35	Meffen, John.	<i>Mejore su técnica de piano</i>	2002
36	Miró, José.	<i>Método de piano</i>	1841
37	Molina, Cristina y Molina, Emilio.	<i>Piano</i>	2004
38	Molsen, Uli.	<i>Curso de pedalización</i>	1990
39	Montalbán, Robustiano.	<i>Método completo de piano</i>	1880
40	Neuhaus, Heinrich.	<i>El arte del piano</i>	1985
41	Nieto, Albert.	<i>El pedal de resonancia: el alma del piano</i>	2001
42	Parent, Hortense.	<i>El estudio del piano</i>	ca. 1915
43	Parera, Cristina.	<i>Piano, piano</i>	1987
44	Pasamar, Antonio.	<i>Método especial de piano</i>	1884
45	Power, Teobaldo.	<i>Memoria [de oposición]</i>	m.s. 1882
46	Pujol, Juan Bautista.	<i>Nuevo mecanismo del piano</i>	1895
47	Riemann, Hugo.	<i>Manual del pianista</i>	
48	Schmoll, Anton.	<i>Nuevo método de piano</i>	1922
49	Segura, Roberto.	<i>Método elemental de piano</i>	1880
50	Shamagian, Marina.	<i>Metodología de la enseñanza del piano</i>	2007
51	Sobejano Erviti, José.	<i>Método completo de piano fácil y progresivo</i>	1886
52	Sociedad Didáctico-Musical.	<i>Escuela elemental de piano</i>	1900
53	Tchokov y Gemiu.	<i>El piano</i>	1990
54	Tintorer, Pedro.	<i>Curso completo de piano</i>	1878
55	Unión artístico-musical.	<i>Método completo de piano</i>	1860
56	Vallribera, Pere.	<i>Manual de ejecución pianística y expresión</i>	1977
57	Vargas Serrano, Alejandro.	<i>El piano, historia y elementos técnicos</i>	2010
58	Viguerie, Bernard y Gonzalo, José.	<i>Método completo de piano</i>	1873
59	Vila, M. y Gutiérrez, J. J.	<i>Toquem...el piano</i>	1986

6.4. TÉCNICAS DE RECOGIDA DE DATOS

Como dijimos anteriormente la metodología que empleamos se basa en la recogida de datos a partir del análisis de documentos.

Según expone Latorre (2003)⁴ el análisis de documentos es una "actividad sistemática y planificada que consiste en examinar (analizar) documentos escritos con el fin de obtener información útil y necesaria para poder responder a los objetivos de la investigación".

Esta técnica está centrada en el *análisis de contenido*, el cual utiliza la semántica como aspecto esencial para el análisis de un texto. Afirman Navarro y Díaz (2007⁵), que cuando nos referimos al *contenido* de un texto no solo estamos teniendo en cuenta lo que está localizado dentro de la fuente, sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto se define y revela su sentido.

Según Maravillas Díaz (2006), la técnica del análisis de documentos suele tener más credibilidad que la obtenida a través de la observación o la entrevista, sin embargo, es posible que estos documentos no contengan toda la información con detalle.

Esta técnica de análisis de documentos se divide en dos partes: una primera que recoge de forma descriptiva información extratextual e intratextual de las fuentes, y una segunda que utiliza una serie de unidades de clasificación y registro para recoger con claridad y precisión una serie de datos que nos ayuden a un posterior análisis comparativo de cada una de las obras.

6.4.1. Análisis descriptivo de la obra

El análisis descriptivo de la obra se plantea de tal forma que abarque tanto el estudio de la información extratextual como la intratextual.

⁴ Citado por Díaz Maravillas (2006)

⁵ En Delgado, Juan Manuel; Gutiérrez, Juan (coord.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

1- El análisis extratextual se considera fundamental para el posterior análisis textual, pues se estudia la información relativa al autor y el contexto de la obra. Este estudio se estructura en dos partes:

a) *Reseña biográfica del autor*. En ella se abordan datos biográficos del autor, donde se incluye información referida a su nacionalidad, su formación pianística (centros de estudio y profesorado), su actividad pedagógica (centros y periodo) y publicaciones. Estos datos serán expuestos siempre que hayan podido ser localizados.

b) *Contexto de la obra*. Comprende el título original de la obra, su fecha de publicación (o de escritura en el caso de que no haya sido publicada), las ediciones publicadas en los años sucesivos y los centros en los que sabemos que fue adoptada la obra.

2- En el análisis intratextual del contenido extraemos la información siguiendo un método deductivo, es decir, partiendo desde lo general a lo particular. Así, el análisis se basa en dos fases: una dedicada al contenido general de la obra y otra dirigida a los pedales. En cada una de las fases expondremos los siguientes datos:

a) *Contenido de la obra*. En esta fase se indica si la materia que se enseña en la obra es teórica, práctica o combina ambas aplicaciones; se enumera los contenidos que se desarrollan según aparezcan en el índice o en el título de cada lección o unidad; y se especifica el nivel al que va dirigida según datos que se expliciten o tras examinar los contenidos trabajados y compararlos con las programaciones o planes de estudio de la época.

b) *Referencia a los pedales*. Se describen todos aquellos aspectos que hagan referencia teórica a los pedales y se examinan los ejercicios propuestos, centrandó la descripción en todos aquellos datos que se refieran al uso del pedal de resonancia.

La tabla VI.2. sintetiza los datos que se recogen en el análisis descriptivo de las obras pedagógicas musicales.

Tabla VI.2. Elementos para el análisis descriptivo de la obra.

Análisis extratextual	Reseña biográfica del autor	- Periodo de vida. - Nacionalidad. - Formación pianística (centros de estudio y profesorado) - Actividad pedagógica (centros y periodo) - Publicaciones.
	Contexto de la obra	- Título original de la obra - Fecha de publicación (o de escritura en el caso de que no haya sido publicada) - Ediciones publicadas en los años sucesivos - Centros en los que sabemos que fue adoptada la obra.
Análisis intratextual	Contenido de la obra	- Formato - Nivel - Contenidos
	Referencia a los pedales	- Referencias teóricas - Ejercicios propuestos

6.4.2. Identificación de unidades de registro

Para el análisis de las obras seleccionadas se han definido, previamente, las unidades de registro que nos interesa estudiar. Una vez definidas estas unidades, se han estructurado en forma de ficha-resumen, que muestra el contenido de cada obra analizada. Mediante esta ficha se aporta la información necesaria para poder comparar las distintas aplicaciones didácticas que se han llevado en la enseñanza del pedal a lo largo de los años.

Las unidades de registro aportan información sobre las características de la obra, los contenidos relacionados con el pedal y su aplicación práctica. Para definir las hicimos una lectura en profundidad del texto de las obras seleccionadas y así establecer las tres categorías en las que se agrupan las unidades de registro: una, destinada a las características de la obra, otra, que recoge los contenidos teóricos referidos al pedal, y una tercera, la aplicación práctica.

- *Características de la obra.* Se define en función de las variables que a continuación presentamos, que nos van a dar información específica de la obra:

- *Formato*. Este dato nos permite agrupar la obra dentro de uno de los tres grupos siguientes: *teórico*, *práctico* o *teórico-práctico*. En las obras que contienen información teórica y aplicación práctica, pero hay una gran desproporción en la cantidad de uno u otro formato lo señalamos como *eminente teórica* o *eminente práctica*.
- *Periodo de publicación*. Este aspecto nos aproxima al periodo de tiempo en que esta obra fue utilizada como recurso didáctico impreso en las clases de piano. Para obtener dicha información recogemos los datos de las distintas ediciones y reimpressiones publicadas de las que se tiene conocimiento. Muchas de estas publicaciones no cuentan con fecha de edición, por lo que se ha recurrido a la información aportada por distintas fuentes para establecer el año de publicación o su fecha aproximada. En el caso de obras divididas en varios volúmenes, que fueron publicadas durante dos años, separamos la fecha con un guión (por ejemplo: 1862-1863).
- *Nivel*. Se indica el nivel o niveles para los que está destinada y adecuada la obra. Para ello nos servimos de los contenidos desarrollados, los ejemplos propuestos y los ejercicios indicados, comparándolos con los programas oficiales y programaciones didácticas de los distintos conservatorios españoles desde 1830 hasta la actualidad. Hemos dividido y denominado a estos niveles como: *elemental*, *medio* y *superior*. En el caso de que alguna obra recoja contenidos de dos niveles lo señalamos indicando ambos y separados por un guión (por ejemplo: elemental-medio).
- *Metodología y referencias teóricas sobre el uso del pedal*. Esta categoría incluye aquellos aspectos referidos al pedal tratados de forma teórica en la obra. Se indica, según el caso, la información obtenida sobre cada unidad de registro:
 - *Metodología empleada*. Se indica si la metodología empleada para la adquisición de los contenidos teóricos por parte del alumno ha sido *explicativa*, *participativa* o *explicativa-participativa*. En este último caso se recogen aquellas obras que proponen que el alumno descubra por sí mismo alguno de los contenidos (por ejemplo, el mecanismo del pedal),

combinándolo con la exposición teórica del texto, sin que esto indique un porcentaje equilibrado de ambos métodos (explicativo y participativo).

- *Denominación empleada.* Se indica las denominaciones recogidas por cada autor para referirse al pedal derecho.
- *Explicación del mecanismo del pedal.* Se señala con los términos *expuesto* o *no expuesto* si el autor explica el mecanismo o funcionamiento del pedal.
- *Explicación de los armónicos.* Se especifica si el autor expone, o no, la información relativa a los armónicos naturales que suenan cuando se utiliza el pedal, justificando, por tanto, la función resonadora del pedal. Solo se considera que queda expuesto cuando enumera algunos de los armónicos que suenan y cuyas cuerdas vibran también cuando se acciona un sonido con pedal.
- *Dónde usar el pedal.* Se indica si el autor especifica en qué pasajes concretos puede ser utilizado el pedal (por ejemplo, en el registro agudo, pasajes *forte*, intervalos extensos, etc.). Como los momentos en los que podemos emplearlo son muchos, únicamente se refleja, mediante los términos *expuesto* o *no expuesto*, si el autor realiza estas recomendaciones.
- *Cómo aplicar el pedal.* Se muestra si el autor indica el momento y la manera de accionar el pedal en determinados pasajes. Se diferencia del punto anterior en que en éste el autor explica, por ejemplo, cuándo pisamos el pedal y cuando lo levantamos en un fragmento específico. Al igual que en el apartado anterior no procede que se especifiquen los pasajes en los que el autor expone información precisa sobre el movimiento del pie, por lo que únicamente se indica si el autor hace estas recomendaciones, utilizando los términos *expuesto* o *no expuesto*.
- *Dónde evitar el pedal.* En este punto se especifica si el autor hace referencia a una serie de pasajes en los que no debe hacerse uso del pedal. Se indica mediante los términos *expuesto* o *no expuesto*.
- *Uso generalizado del pedal a contratiempo.* Se indica si el autor propone el uso del pedal a contratiempo como una técnica habitual, ya que es éste el que más utilizado en la ejecución actual. Aquellos autores que hacen mención al uso del pedal después de accionar la nota como un uso especial no lo consideramos como generalizado pues esta técnica tendría un empleo muy ocasional.

- *Graduaciones*. Se especifica si el autor ha expuesto alguna de las siguientes graduaciones de pedal: *medio pedal*, *cuarto pedal*, *tres cuartos de pedal*, *pedal vibrato*, *levantamiento progresivo* o *pise progresivo*.
- *Evolución histórica del uso del pedal*. Esta unidad recoge si el autor ha hecho referencia a lo largo de su obra del uso del pedal en los distintos estilos interpretativos, puesto que el empleo varía según la época, características estilísticas y autor, requiriendo más o menos pedal.
- *Aplicación práctica*. Recoge los aspectos de pedal que se refieren a su puesta en práctica. Para ello señalamos tres unidades de registro que se encargan de recoger si el autor ha planteado los siguientes aspectos:
 - *Curso de iniciación en el pedal*. Partiendo de los datos obtenidos respecto al nivel de la obra del apartado anterior, se indica en este caso el curso aproximado en el que el alumno se iniciaría en el pedal. Para ello se ha atendido a los ejercicios o piezas donde aparecen por primera vez indicado el empleo del pedal. En el caso de que la obra no contenga aplicación práctica para el uso del pedal mediante ejercicios, piezas u obras, se expone lo señalado por parte del autor sobre el curso en que el alumno debería iniciarse en el pedal. Si el autor no especifica este dato lo marcamos como *no expuesto*.
 - *Ejercicios para el momento del pise*. En este registro se indica si el autor acompaña a los contenidos teóricos relacionados con el pedal una serie de ejercicios, estudios o piezas en los que esté indicado el empleo de este mecanismo.
 - *Ejercicios para las graduaciones*. En este registro se especifica si el autor incluye algún ejercicio, estudio o pieza para trabajar algunas de las graduaciones de pedal: *levantamiento* o *pise progresivo*, *renovación parcial*, *pedal vibrato*, *cuarto de pedal*, *medio pedal* o *tres cuartos de pedal*.

La tabla VI.3 sintetiza las categorías y las unidades de registro que utilizamos como plantilla para analizar las obras pedagógicas musicales y la exposición de los datos.

Tabla VI.3. Elementos para la identificación de unidades de registro.

Categorías	Unidades de registro	Exposición de los datos
1. Características de la obra	Formato	Teórico Práctico Teórico-práctico Eminentemente teórico Eminentemente práctico
	Periodo de publicación	[año concreto:] 1852 [año aproximado:] ca. 1852 [periodo:] 1852-1854
	Nivel	Elemental Elemental-medio Medio Medio-superior Superior
2. Metodología y referencias teóricas sobre el uso del pedal	Metodología empleada	Explicativa Participativa Explicativa-participativa.
	Denominación empleada	Pedal de resonancia Pedal fuerte Pedal derecho, etc.
	Explicación del mecanismo del pedal	Expuesto No expuesto
	Explicación de los armónicos	Expuesto No expuesto
	Dónde usar el pedal	Expuesto No expuesto
	Cómo aplicar el pedal	Expuesto No expuesto
	Dónde evitar el pedal	Expuesto No expuesto
	Uso generalizado del pedal a contratiempo	Sí No
	Graduaciones	Medio pedal Cuarto pedal Tres cuartos de pedal Pedal vibrato Levantamiento progresivo Pise progresivo No expuesto
Evolución histórica del uso del pedal	Expuesto No expuesto	
3. Aplicación práctica	Curso de iniciación en el pedal	1º, 2º, 3º, etc. No expuesto
	Ejercicios para el momento del pise	Sí No
	Ejercicios para las graduaciones de pedal	Sí No

CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEDICADAS A LA ENSEÑANZA DEL USO DEL PEDAL.

El presente estudio recoge el análisis intratextual y extratextual de las obras seleccionadas, dedicadas a la enseñanza del uso del pedal. Éste se muestra dividido en los siguientes bloques:

- *Reseña biográfica del autor*, recoge información biográfica sobre el autor y su relación con la enseñanza del piano.

- *Datos de la obra*, recoge información extratextual de la misma, como es el título original, la fecha de publicación, las ediciones publicadas, los centros donde se adoptó la obra y el nivel al que estaba dirigido.

- *Contenido de la obra*, incluye toda aquella información que proviene de la lectura en profundidad del texto.

- *Referencia a los pedales*, recoge información intratextual de los contenidos referidos a los pedales.

- *Tabla de registro de análisis*, aborda, mediante las unidades de registro seleccionadas, una síntesis de determinados aspectos del análisis extratextual e intratextual de la obra, que nos permite extraer datos sobre determinados aspectos de la enseñanza del pedal, hacer un estudio comparativo y servir de base para nuestra posterior propuesta metodológica⁶.

La exposición de este estudio está ordenada cronológicamente, según la fecha de publicación o de su escritura (en el caso de manuscritos publicados posteriormente). Así las 59 obras analizadas se expondrán en el siguiente orden:

1. Adam, Louis. *Método de piano*, ca. 1830.
2. Kalkbrenner, Friedrich: *Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos*, ca. 1838.
3. Albéniz, Pedro: *Método completo de piano del Conservatorio de Música*, 1840.

⁶ El formato y contenido de dicha tabla puede consultarse en el apartado 6.4.2. *Unidades de registro*.

4. Miró, José: *Método de piano*, ca. 1842.
5. Martín, Casimiro: *La aurora de los pianistas*, 1854.
6. Aranguren, José: *Método completo de piano*, 1855.
7. Dordal, Manuel. *Cartilla para piano*, 1858.
8. Unión Artístico-Musical: *Método completo de piano*, 1860.
9. Mata, Manuel de la: *Método completo de piano*, 1871
10. Viguerie, Bernard y Gonzalo, José: *Método completo de piano*, 1873.
11. Compta, Eduardo: *Método completo de piano*, 1873.
12. Tintorer, Pedro: *Curso completo de piano*, 1878.
13. Segura, Roberto. *Método elemental de piano*, 1880.
14. Montalbán, Robustiano: *Método completo de piano*, 1880.
15. Power, Teobaldo: *Memoria [de oposición]*, manuscrito fechado en 1882.
16. Pasamar, Antonio: *Método especial de piano*, 1884.
17. Sobejano Erviti, José: *Método completo de piano fácil y progresivo*, 1886.
18. Inchaurre, Ramiro de: *Método teórico práctico y semográfico*, 1892.
19. Pujol, Juan Bautista. *Nuevo mecanismo del piano*, 1895.
20. Sociedad Didáctico-Musical: *Escuela elemental de piano*, 1900.
21. Lloret de Ballenilla, Josefa: *Escuela moderna de piano*, 1901.
22. Granados, Enrique: *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano*, 1905.
23. Granados, Enrique: *El pedal*, 1911.
24. Granados, Enrique: *Reglas para el uso de los pedales del piano*, 1913.
25. Granados, Enrique: *Breves consideraciones sobre el ligado*, s.f.
26. Parent, Hortense: *El estudio del piano*, ca. 1915.
27. Marshall, Frank: *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano*, 1919.
28. Fuster, Francisco: *La Técnica de los Pedales*, ca. 1920.
29. Schmoll, Anton: *Nuevo método de piano*, ca. 1922.
30. Marshall, Frank: *La sonoridad del piano*, ca. 1925.
31. Riemann, Hugo: *Manual del pianista*, 1928.
32. Casella, Alfredo: *El piano*, 1942.
33. Alfonso, Javier: *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*, 1944.
34. Leimer, Karl: *Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking*, 1951.

35. Vallribera, Pere: *Manual de ejecución pianística y expresión*, 1977.
36. Deschaussées, Monique: *El pianista. Técnica y metafísica*, 1982.
37. Evans, Roger: *Cómo tocar el piano*, 1982.
38. Kucharski, Rosa María: *Método de piano*, 1982.
39. Neuhaus, Heinrich: *El arte del piano*, 1985.
40. García Chornet, Perfecto: *Ejercicios, estudios y obras para piano*, 1985.
41. Vila, Mariona y Gutiérrez, Joan Josep: *Toquem...el piano*, 1986.
42. Gómez, Alberto: *Iniciación a la técnica del piano*, 1987.
43. Parera, Cristina: *Piano, piano*, 1987.
44. Molsen, Uli: *Curso de pedalización*, 1990.
45. Tchokov y Gemiu: *El piano*, 1990.
46. Levaillant, Denis: *El piano*, 1990.
47. Bastien, James: *Piano básico de Bastien*, 1991.
48. Herranz, Miguel Ángel; Monreal, Mario y Aroca, M. J.: *Piano, opus (...)*, 1992.
49. Carra, Manuel: *Nuevo método de piano*, 1993.
50. Banowetz, Joseph: *El pedal pianístico*, 1999.
51. Nieto, Albert: *El pedal de resonancia: el alma del piano*, 2001.
52. Meffen, John: *Mejore su técnica de piano*, 2002.
53. Gordon, Stewart: *Técnicas maestras de piano*, 2003.
54. Burrows, Terry: *Método completo de piano*, 2004.
55. Molina, Cristina y Molina, Emilio: *Piano*, 2004.
56. Shamagian, Marina: *Metodología de la enseñanza del piano*, 2007.
57. Linares Ruiz, J. Javier: *Con-tacto*, 2008.
58. Berman, Boris: *Notas desde la banqueta del pianista*, 2010.
59. Vargas Serrano, Alejandro: *El piano: historia y elementos técnicos*, 2010.

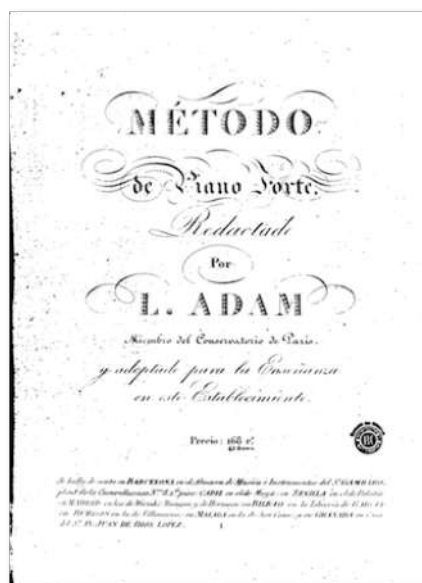
7.1. ADAM, LOUIS: *MÉTODO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Louis Adam (1758-1848) fue considerado no sólo como un pianista célebre, sino también como uno de los mejores creadores y pedagogos. Realizó sus estudios en Estrasburgo con el organista Hepp y, tras una intensa actividad concertística, en 1797 fue nombrado profesor de piano de *l'École nationale de musique*⁷.

En 1804⁸ publicó un *Méthode de Piano du Conservatoire*. Dicha obra fue encargada por una comisión del *Conservatoire de Musique* para crear un método de piano, acordándose que Adam sería el redactor de la misma. Finalmente, una vez concluida la obra, fue adoptada por los miembros del conservatorio para las enseñanzas de piano.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método de piano

Fecha de la primera edición: ca. 1830

Publicación analizada:

Barcelona: Almacén de Música e Instrumentos del Sr. Gambaro, ca.1830.

De esta obra hemos localizado en la Biblioteca Nacional de Catalunya dos ejemplares traducidos al español (sin mencionarse el autor de la traducción) y publicados en

⁷ Marmontel (1878).

⁸ Fecha expuesta por Rowland (1993).

Barcelona sin fecha.

Tras consultar distintas publicaciones periódicas entre 1804 y 1850, localizamos diversos anuncios sobre la venta de esta obra traducida al castellano. El más antiguo pertenece al *Diario de avisos de Madrid*, de 2 de marzo de 1830; el último aparece publicado en *La Gaceta* con fecha de diciembre de 1838. Por tanto, teniendo en cuenta que hasta 1830 no tenemos constancia de la venta de dicha obra, es muy probable que la edición española fuera editada sobre ese año y comercializada en los ocho años siguientes.

c) Contenido de la obra.

Este *Método de piano*, en su versión española, es una traducción literal de la obra original de Adam.

La obra se articula en un total de doce *artículos* que llevan los siguientes títulos:

- *Del conocimiento del teclado*
- *De la posición del cuerpo*
- *Las reglas sobre la colocación de las manos en el teclado.*
- *La digitación en las escalas*
- *Los principios generales de digitación*
- *De la manera de tocar el piano y producir el sonido.*
- *Del ligado de los sonidos y las tres maneras de separarlo.*
- *El trino y las notas de adorno.*
- *De la medida, el movimiento y la expresión.*
- *Del modo de servirse de los pedales*
- *Del arte de acompañar*
- *Del estilo*

Algunos de estos artículos son una exposición teórica, cuya extensión suele ser pequeña. Otros artículos contienen abundantes ejercicios, como ocurre con el artículo dedicado a la digitación en las escalas, donde incluye su aplicación práctica. El capítulo cinco es el más largo de todos pues en él se incluye la ejecución de las notas repetidas, terceras, cuartas, sextas, octavas, trinos simples y dobles, notas de adorno, arpeggios, etc., con un total de 80 ejercicios.

Tal y como se indica en la obra este método fue creado para el uso en el conservatorio de París con aquellos alumnos que se iniciaban en el instrumento, por tanto, estaba destinado al nivel elemental.

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia al pedal ocurre en el artículo 10, titulado *Del modo de servirse de los pedales*, en un momento en el que el alumno ha desarrollado todos los aspectos técnicos propios del tercer año de estudio. Por tanto, el autor destina su uso a partir de este curso.

En este artículo Adam se refiere a todos los pedales que se podían encontrar en el piano ordinario (el de cola y el piano cuadrado), sin embargo nosotros vamos a exponer lo indicado por Adam relativo al *gran pedal* (el derecho).

Comienza Adam advirtiéndolo que, a diferencia de lo que muchos creen, el *gran pedal* 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 un canto cambie de armonía el pedal se levantará antes de cada acorde para ponerlo de nuevo en el siguiente.
- En general se usará para sostener un bajo durante muchos compases y en movimientos lentos para expresar el *forte*.
- Si el tiempo de la obra fuera rápido y vivo no debe pisarse el pedal, pues no podría distinguirse el canto. Lo mismo debe hacerse si se ejecutan escalas cromáticas en movimiento vivo con este pedal.
- 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 cuando los apagadores están levantados.

Finaliza la exposición respecto a los pedales proponiendo una simbología propia para su indicación en las composiciones, ya que, como indica el autor, hasta ese momento no se han fijado, utilizándose siempre siempre la voz *pedal*. Recomienda Adam utilizar el símbolo *p* para accionar el pedal derecho y *p*_o cuando se deba quitar.

También hace mención Adam a un efecto que viene a sustituir el uso del pedal, recomendado para pasajes, cuyos sonidos más agudos formen una melodía, se encuentren bajo una ligadura y formen un acorde; en estos casos las teclas pueden ser mantenidas con los dedos durante toda la ligadura y simular que el sonido se queda mantenido.

Finaliza este artículo con una serie de piezas compuestas por el autor para su interpretación con los pedales del piano.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.1.1. Características de la obra Método de piano, de Adam.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	ca. 1830	Elemental

Tabla VII.1.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Gran pedal	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.1.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3º	Sí	No

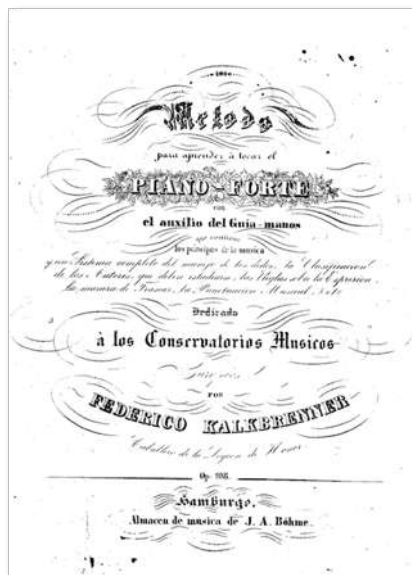
7.2. KALKBRENNER, FRIEDICH: *MÉTODO PARA APRENDER A TOCAR EL PIANO-FORTE CON EL AUXILIO DEL GUÍA-MANOS*

a) *Reseña biográfica del autor.*

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 estuvo instalado en Inglaterra y a su vuelta a París se unió a la firma de pianos Pleyel.

Escribió un importante texto pedagógico titulado *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, en el que daba una aplicación práctica a su guía-manos, una barra horizontal que se colocaba paralelo al teclado, sobre la que descansaba la muñeca. Su objetivo era potenciar una técnica digital minimizando el movimiento del antebrazo.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos.

Fecha de la primera edición: ca.1838⁹.

Publicación analizada:

Hamburgo: J.A. Böhme [s.f.]

De esta obra solo hemos localizado un ejemplar traducido al castellano, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Este ejemplar fue publicado en

⁹ En 1831 se publicó la versión original de la obra y la primera publicidad que encontramos de la versión española de esta obra es en la Gaceta de Madrid de 21 de febrero de 1838.

Hamburgo sin fecha y en él no consta el autor de la traducción. Es especialmente relevante una indicación manuscrita en la portada, con fecha de septiembre de 1867, que nos indica que este ejemplar perteneció a María Teresa Gussiñer y Novell.

No tenemos constancia de la aparición de otras ediciones en español y solo hemos localizado dos anuncios de la venta de esta obra en la *Gaceta de Madrid* de 1838, por lo que es posible que en la enseñanza se utilizara el texto original en francés, aplicando únicamente los ejercicios y estudios propios de dicho método sin hacer mención a los contenidos teóricos.

Sabemos que esta obra fue utilizada en la enseñanza en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, pues en las instrucciones internas de 1861¹⁰ se indicaba que uno de los métodos extranjeros que fue utilizado en dicho centro fue el método de Kalkbrenner, el cual estaba considerado de gran importancia pedagógica¹¹. El siguiente dato que tenemos sobre su aplicación aparece en la memoria de oposición de 1882 de Teobaldo Power, que recomendaba dicho método como obra de texto para la enseñanza en el primer curso.

c) Contenido de la obra.

El método está dividido en dos partes: una primera, teórico-práctica, en la que el autor expone distintos contenidos de la ejecución pianística, acompañados de ejercicios; y una segunda, práctica, compuesta por doce estudios.

En la primera parte Kalkbrenner se inicia con una extensa exposición teórica de determinados elementos del lenguaje musical propios de la iniciación, finalizando con la manera de estudiar, una secuenciación de obras y la presentación del *guía-manos*. Seguidamente expone unos ejercicios, precedidos de una explicación teórica, para desarrollar determinados aspectos técnicos, como la igualdad y articulación de los dedos, terceras ligadas y picadas, trinos simples y en terceras, escalas por movimiento directo y contrario, escalas en terceras, sextas, *glissando*, octavas y escalas cromáticas, entre otros.

¹⁰ *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. (Madrid, 1861)

¹¹ Véase lo indicado al respecto en el *Método completo de piano* publicado por la Unión artístico-musical en 1860.

En la segunda parte propone 12 estudios de cierta dificultad para el desarrollo de lo expuesto en la primera.

Si examinamos los contenidos que se trabajan en el método observamos que éste está indicado para aplicarse en los tres primeros cursos de la enseñanza, ya que los aspectos técnicos que se trabajan son los propios de estos niveles según lo reflejado en los programas españoles de aquella época. Por tanto, es un método que abarcaría la enseñanza de todo el nivel elemental, incluyendo además aspectos de lenguaje musical y la historia de la interpretación pianística.

d) Referencia a los pedales.

En el prefacio de la obra nos encontramos con un apartado dedicado a los pedales. En él comienza exponiendo las diferencias interpretativas entre las escuelas inglesa y vienesa y su uso del pedal.

Tras esta exposición histórica profundiza en los pedales que se encuentran en los pianos, considerando que, de todos los que nos podemos encontrar acoplados al instrumento, solo dos son importantes, ya que el resto son de “efecto de charlatanismo” y deberían suprimirse al dificultar la interpretación. Los dos pedales importantes a los que se refiere son el *contra fuerte* y el *contra suave*, necesarios, según Thalberg, para extremar la gama de dinámicas del piano.

Afirma que 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 útil en arpeggios y en los pasajes *forte* o que contienen un *crescendo* 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 *dolce* 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 escalas se interpreten sin pedal ya que produciría una “gran confusión”.

El último capítulo de esta primera parte de la obra va dedicado a todos aquellos pianistas que no poseen una mano lo suficientemente grande para alcanzar los

intervalos de décima que nos encontramos con frecuencia para ser ejecutados con la mano izquierda. En estos casos recomienda arpeggiar el intervalo y utilizar el pedal para mantener ambos sonidos.

En toda esta primera parte Kalkbrenner no escribe un solo ejercicio para poner en práctica el uso del pedal, sino que lo hace en la segunda parte de la obra, los estudios, tras exponer todas las dificultades pianísticas propias de los tres primeros cursos de piano según los planes de estudio de la época.

En los 12 estudios que propone para el desarrollo de lo expuesto, podemos observar que el pedal está indicado generalmente en los arpeggios (sean picados o ligados), en pasajes de intensidad fuerte o que contienen un *crescendo*, en pasajes de intervalos grandes que no puede mantener la mano y en fragmentos de intensidad suave y tiempo rápido para difuminar el sonido.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.2.1. Características de la obra Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos, de Kalkbrenner.

Formato	Ediciones publicadas	Nivel
Teórico-práctico	ca. 1838	Elemental

Tabla VII.2.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Contra grande o contra fuerte	Expuesto	Expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	Expuesto

Tabla VII.2.3. Aplicación práctica

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3º	Sí	No

7.3. ALBÉNIZ, PEDRO: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (1795-1855) fue una de las figuras más relevantes de la historia del piano español. Tras comenzar su formación musical con su padre, Mateo Albéniz, en 1826 se trasladó a París para continuar su formación pianística con Herz y Kalkbrenner. Regresó a España y en 1830 fue nombrado profesor de piano y acompañamiento del Real Conservatorio María Cristina, puesto que ocupó hasta 1855. Desde 1841 fue maestro de la Reina Isabel II y su hermana la Infanta María Luisa Fernanda.

Su actividad pedagógica sentó las bases del piano romántico español. Poco a poco fue sistematizando la escuela del piano tanto desde el punto de vista técnico como interpretativo, hasta crear en 1840 un *Método completo de piano*, que sentaría las bases de la escuela moderna de piano en España¹².

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano del Conservatorio de Música

Fecha de la primera edición:

Primer volumen, 1840; segundo volumen, 1842; tercer y cuarto volumen ca. 1842¹³.

Publicación analizada:

Madrid: Almacén de Carrafa, [1840-1842]

¹² Sobrino, R. y Salas, G. (2002). Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, (pp. 633-640). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

¹³ La *Gaceta de Madrid* de 6 de diciembre de 1842 anunciaba la pronta publicación de dichos volúmenes.

En el año 1840 el Real Conservatorio de Música María Cristina adoptó como texto oficial en las enseñanzas de Piano el primer volumen de este método, que era el que había sido publicado, adoptándose el resto de volúmenes en los años posteriores. Se convirtió en la primera obra aceptada por el conservatorio, iniciándose con ésta las obras de texto oficiales en dicho centro de Madrid.

Esta obra obtuvo una importante trascendencia a lo largo de todo el siglo en la enseñanza del piano en España (Vega Toscano, 1998), recibiendo los halagos del pianista Sigismund Thalberg¹⁴.

Dicha obra, como indica el autor, está “fundada sobre el análisis de los mejores métodos de piano que se conocen hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los pianistas más distinguidos de Europa”.

c) Contenido de la obra.

El método es de gran extensión, abarcando todos los aspectos referidos a la interpretación y con gran énfasis en los ejercicios y estudios. Además incluye extensas partes teóricas sobre cuestiones diversas de la ejecución, siendo la instrucción preliminar una traducción literal de la expuesta por Herz un su método. La parte teórica es de la más extensas de los métodos creados en el siglo XIX en España y la parte práctica incluye abundantes ejercicios para trabajar un aspecto concreto.

Esta obra, de acuerdo a los contenidos que trabaja Albéniz, está destinada a ser trabajada durante los tres primeros cursos a pesar de su extensión.

d) Referencia a los pedales.

En la *Instrucción preliminar* nos encontramos con la primera referencia al pedal. Así en el apartado titulado *Descripción del Piano* explica el funcionamiento de los dos pedales del piano, los cuales, afirma, sirven, principalmente para modificar la intensidad del sonido: el *gran pedal* o *pedal fuerte* y el de *una corda*. También se añaden recomendaciones de uso para los pasajes con trémolos (cambiándolo siempre

¹⁴ En la segunda edición de la obra aparece una traducción de la carta que envía Thalberg a Pedro Albéniz en 1848, felicitándole por la publicación.

a cada cambio de armonía) y para mejorar el sonido del instrumento, multiplicando sus efectos.

Siguiendo estas posibilidades, el pedal sólo debía hacerse uso:

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 brevedad. Es pues un error creer que este pedal no sirva mas que para hacer ruido. 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.

Tras explicar los símbolos escritos que se refieren al pedal añade una recomendación dirigida expresamente a los alumnos: “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.”

En el resto del método, de autoría íntegra de Albéniz, no hay contenidos teóricos referidos al pedal. En cambio a lo largo de la segunda y tercera parte de la obra nos encontramos con estudios o piezas con las marcas habituales de pedal (Ped: y Φ).

Todos los contenidos teóricos desarrollados no son propios de Albéniz, sino de Herz, pero su traducción y adopción en el presente tratado lo convierte en la primera obra escrita por un autor español que hace referencia al uso del pedal.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.3.1. Características de la obra Método completo de piano del Conservatorio de Música, de Albéniz.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1840 a 1848	Elemental

Tabla VII.3.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
gran pedal o pedal fuerte	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.3.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2º	Sí	No

7.4. MIRÓ, JOSÉ: *MÉTODO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

El gaditano José Miró y Anoria (1815-1878) fue reconocido por su trascendente labor pedagógica en Madrid en su época. En 1829 se trasladó a París para estudiar con Kalkbrenner y Thalberg, y entró en contacto con Hummel, Bertini, Herz, Chopin y Döhler. Ya hacia 1842 era reconocido como el primer pianista español de su tiempo¹⁵. En 1854 fue designado profesor de Piano del Conservatorio de Música y Declamación, puesto que ocupó hasta 1868¹⁶.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método de piano

Fecha de la primera edición: antes de 1842.

Publicación analizada:

2ª edición. Madrid: Martín Salazar, [1875]

El presente método fue publicado sin fecha, pero según figura en la *Gaceta* de 1842 ya lo tenía compuesto en ese año.

En dicho método sigue el modelo escrito por Pedro Albéniz, al que sustituyó como texto oficial del conservatorio, tras adoptarse en el año 1856, y recogiendo las enseñanzas de Kalkbrenner, según sus propias palabras.

¹⁵ Espin, J. (1842). Artistas célebres españoles: José Miró. *Gaceta de Madrid*, nº 2791, 1 de junio de 1842. Madrid.

¹⁶ Sobrino, R. (2002). Miró y Anoria, José. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7 (pp. 614-616). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

c) Contenido de la obra.

Con el presente método Miró pretendía reducir el número de ejercicios de los métodos anteriores, como el de Albéniz, que producían un cansancio en el alumno, dejando solo aquellos que consideraba como indispensables. También decidió omitir los estudios y piezas ya que consideraba que éstos deben pertenecer a composiciones de varios estilos y autores.

Los contenidos que trabaja Miró en esta obra son similares a los de Pedro Albéniz pero con una parte teórica menos desarrollada. Por tanto, este método estaba dirigido a la enseñanza en los 3 primeros cursos.

d) Referencia a los pedales.

Miró dedica un breve apartado a los pedales. En éste afirma que por medio de ellos se consiguen unos “efectos muy bellos” y es un poderoso medio para la expresión, siempre y cuando sean empleados con inteligencia, ya que abusar de los pedales solo produce “confusión, ruido y malos efectos”. Según el autor hay que hacer un estudio particular para el uso de los pedales, más difícil de lo que parece, lo cual se consigue a medida que se va desarrollando el sentimiento musical. Mientras tanto Miró aconseja no emplearlo salvo cuando está indicado por el autor, sin exponer recomendaciones de uso.

El autor no aporta instrucción alguna sobre el empleo de los pedales y deja cualquier contenido al respecto en el aire. Tampoco expone ejercicio, estudio o pieza alguna donde se aplique el pedal, por lo que el método solo contiene la referencia teórica mencionada que carece de contenido explicativo.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.4.1. Características de la obra Método de piano, de Miró.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	ca. 1842 a 1875	Elemental

Tabla VII.4.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.4.3. Aplicación práctica

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.5. MARTÍN, CASIMIRO: *LA AURORA DE LOS PIANISTAS*.

a) *Reseña biográfica del autor.*

La faceta más conocida de Casimiro Martín y Bessieres (1811-1888) fue la de editor, ya que regentó entre 1857 y 1873 un importante almacén de música, pianos e instrumentos para banda militar y orquesta en Madrid, donde se publicaron unas tres mil partituras.

En referencia a su actividad pedagógica destacó por el invento de un artilugio, llamado *chyrogymnaste*, para ejercitar la elasticidad de los dedos. Posteriormente publicó un sencillo método de piano que tituló *La aurora de los pianistas*¹⁷.

b) *Datos de la obra.*



Título:

La aurora de los pianistas

Fecha de la primera edición: 1854

Publicación analizada:

Madrid: Casimiro Martín, [1854¹⁸]

De esta obra se conoce una tercera edición publicada en 1868, sin tenerse constancia de otra reedición posterior.

Tal y como reza el título se trata de un método de piano destinado a los diferentes colegios de España, lo que nos indica claramente los sujetos a los que iba dirigida.

¹⁷ Gosálvez Lara (1995).

¹⁸ *Ibid.*

c) *Contenido de la obra.*

Tal y como se indica en la portada, este método permitía "aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano". Ello se puede comprobar con una visualización completa de la obra, donde se desarrollan contenidos, tanto de lenguaje musical, como de interpretación al piano.

Esta obra, de 101 páginas de extensión y dividida en dos partes, desarrolla de forma muy breve los distintos contenidos pianísticos, pues casi la mitad del método está destinada a explicaciones de elementos propios del lenguaje musical. Algunos contenidos trabajados en la segunda parte del método corresponden al tercer año de la enseñanza del piano, tales como trinos y saltos, pero trabajados mediante ejercicios de poca dificultad. Por tanto, parece más conveniente situar esta obra en los dos primeros cursos de la enseñanza pianística.

d) *Referencia a los pedales.*

Casimiro Martín dedica un apartado a los pedales y su forma de usarlos, pero este capítulo teórico está localizado justo al final de la segunda parte del método, como último contenido que debe aprender el alumno.

Tras una pequeña introducción histórica sobre la evolución de los pedales en el piano desde 1812 hasta 1824, se centra en los dos pedales que suele tener el piano de aquella época, el *pedal fuerte* y el *pedal suave*, aunque señala que algunos pianos sólo tienen uno, el *fuerte*. Explica la importancia de estos dos pedales afirmando que "hay mil variaciones de espresion [sic] cuyos extremos son el *Fortisimo* [sic] y el *Pianisimo* [sic] y no se puede pasar gradualmente de uno a otro sin el auxilio de un *pedal fuerte* y un *pedal suave*". Tras las respectivas instrucciones de uso del *pedal suave* se adentra en el mecanismo de funcionamiento del pedal derecho, cuya función es, no sólo prolongar el sonido, sino que hace que vibren el resto de cuerdas por simpatía. Esta última afirmación la justifica explicando que, por la ley de la acústica, se oye también la quinta y la décima aguda, lo que refuerza el sonido de la tecla que se pulsa.

Afirma Martín que el pedal se debe pisar cuando aparece la abreviatura *Ped.* y levantar cuando lo indique el signo Φ o *. Sin embargo añade que en muchas obras los

autores no hacen indicaciones de pedal, dejando al pianista libertad sobre su uso, por cuya razón da las siguientes indicaciones para emplearlo de forma consciente:

- Para motivos o acordes seguidos se puede emplear siempre que no cambie su armonía.
- En los arpeggios, en los pasajes *crescendo* e intensidad fuerte, donde es de absoluta necesidad.
- Para los acordes de gran extensión que la mano no llega a alcanzar.
- En las notas agudas es de gran utilidad, porque el sonido de sus cuerdas es siempre apagado y de poca duración.
- Debe cesar su uso en los pasajes de notas cromáticas y en los silencios o *aspiraciones*, por pequeño que sea su valor.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.5.1. Características de la obra *La aurora de los pianistas*, de Martín.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1854 a 1868	Elemental

Tabla VII.5.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte	Expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.5.3. Aplicación práctica

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.6. ARANGUREN, JOSÉ: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

El compositor y pedagogo bilbaíno José Aranguren de Aviñarro (1821-1903) estudió entre 1843 y 1848 en el Real Conservatorio María Cristina con Pedro Albéniz, pasando a ocupar una plaza como profesor de piano desde 1857 y de Armonía Superior desde 1861 a 1881, año en que regresa a Bilbao¹⁹. Su popularidad se debe, sobre todo, a sus métodos de piano y armonía²⁰.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano

Fecha de la primera edición: 1855

Publicación analizada:

Madrid: Antonio Romero [1855]

En 1855, bajo el nombre de la Sociedad de Distinguidos Pianistas, se publicó este método, el cual fue adoptado en el Real Conservatorio, en varios colegios y por profesores notables²¹. Dicha obra obtuvo una gran difusión durante todo el siglo - según Vega Toscano (1998) se conoce hasta siete ediciones publicadas en ese siglo- y también en el siguiente, ya que hemos localizado un ejemplar publicado por Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial que funcionó con ese nombre entre 1900 y 1914.

¹⁹ Gómez Amat, 2004.

²⁰ Casares, E. (2002). Aranguren de Aviñarro, José. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1 (pp. 558-559). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

²¹ Datos recogidos en el prólogo de la obra.

c) *Contenido de la obra.*

Mediante esta obra didáctica el autor trata de hacer una reforma del plan que ofrecían los métodos anteriores (ejercicios en grandes cantidades, teoría aislada de la práctica y piezas inconexas que son intercaladas entre los ejercicios). Aranguren en este método reordena las dificultades ofreciendo solamente los ejercicios más necesarios y seguido de una pieza o lección con el fin de que “el discípulo haga en ella su aplicación”²².

La obra está dividida en ocho *secciones*: la primera contiene una parte teórica sobre el piano y la posición, seguida de ejercicios; la segunda y tercera contienen ejercicios de dificultad progresiva; en la cuarta se adentra en la expresión; la quinta ofrece más ejercicios, quedando el alumno dispuesto para los *Estudios* op. 29 de Bertini; la sexta está dedicada a los arpeggios, trinos, uso del pedal y metrónomo y pone al alumno en disposición de tocar los *Estudios* op. 25 de Concone; la séptima y octava desarrollan otros aspectos técnicos permitiéndole al alumno tocar los *Estudios* op. 32 de Bertini. Finaliza la obra con un *complemento*, en el que expone de forma teórica aspectos relativos a la digitación.

Este método recoge las principales dificultades derivadas de la ejecución, las cuales eran trabajadas en los primeros tres años de la enseñanza elemental. Precisamente la sección quinta capacitaba al alumno a ejecutar los *Estudios* op. 29 de Bertini, que se aplicaban en el segundo curso en las enseñanzas de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Los contenidos de la sección sexta (trino, notas repetidas) estaban fijados en los programas oficiales para el tercer curso y la conclusión de la última parte (la octava) le permitía al alumno tocar el op.32 de Bertini, obra indicada también para tercero.

d) *Referencia a los pedales.*

En la primera sección, en la que realiza una exposición descriptiva del piano, explica el funcionamiento del *gran pedal* y el de *una corda*, añadiendo que “por medio de estos poderosos registros se modifican los sonidos perceptiblemente, desde el más débil al más fuerte, y se obtienen variados e interesantes efectos”.

²² Datos expuestos por su autor en el Prólogo de la obra.

En la sexta sección vuelve a tratar este mecanismo con el fin de que sea utilizado a partir de ese momento por el alumno. Indica los símbolos que se utilizan para su empleo (la abreviatura *Ped.* para accionarlo y el símbolo \oplus cuando deba cesar su efecto), pero no da indicaciones teóricas sobre su uso ni su funcionamiento, sino que profundiza directamente en el uso del pedal mediante una serie de lecciones y ejercicios en los que está señalado el pedal. Su uso está indicado para pasajes de arpeggios cuyo sonido desea que sea mantenido y en determinados compases para modificar el sonido. La abreviatura *Ped.* siempre se encuentra debajo de la primera nota que requiere el uso del pedal, seguido del símbolo \oplus .

Observamos, además, que este mecanismo es utilizado por el alumno en el tercer curso.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.6.1. Características de la obra Método completo de piano, de Aranguren.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1855 a ca.1900	Elemental

Tabla VII.6.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Gran pedal	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.6.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3º	Sí	No

7.7. DORDAL, MANUEL: *CARTILLA PARA PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Manuel Dordal, autor del que apenas se conocen datos biográficos, estuvo muchos años dedicados a la enseñanza del piano, pero desconocemos el centro o, si por el contrario, llevó dicha actividad de forma privada.

Escribió una obra fundamentada en un nuevo plan que permitía aprender a tocar el piano “con más prontitud y seguridad” que con cualquier otro método escrito, titulado *Cartilla para piano*.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Cartilla para piano

Fecha de la primera edición: 1858²³

Publicación analizada:

Barcelona: Juan Budó, [1858]

No hemos encontramos datos de esta obra en anuncios de prensa, lo que nos sugiere que tuvo una escasa difusión en la enseñanza. Sin embargo, conocemos la publicación de una segunda edición en octubre de 1868 (Saldoni, 1881).

²³ Iglesias, 1997

c) *Contenido de la obra.*

La obra es de escasa extensión (28 páginas) y sus contenidos son propios de ser trabajados en el primer año de enseñanza.

Estos contenidos están basados en la ejecución al piano de los principios armónicos, desarrollando la habilidad en el alumno para interpretar escalas y acordes en las distintas tonalidades. Finaliza con algunos ejercicios para el desarrollo de la agilidad de los dedos y con pequeñas piezas para ser interpretadas por el alumno.

d) *Referencia a los pedales.*

En la obra se hace mención a los pedales en un apartado teórico en la mitad del método, que demuestra la primitiva visión sobre este mecanismo en aquella época, indicándose su utilidad para realizar las dinámicas *forte* y *piano*.

En todos los ejercicios propuestos no se utilizan los pedales, por lo que todo el contenido expuesto se basa en una mención sin aplicación práctica.

e) *Tablas de registro de análisis.*

*Tabla VII.7.1. Características de la obra *Cartilla para piano*, de Dordal.*

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1858 a 1868	Elemental

Tabla VII.7.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Sin denominación	No expuesto	No expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.7.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.8. UNIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

La Unión Artístico-Musical fue creada por Mariano Martín Salazar (m. 1890) a mediados del s. XIX, como “editora de obras nacionales y extranjeras [sic]”²⁴. Hacia 1860 una serie de profesores, encabezados por Martín Salazar publicaron un *Método completo de piano* al que sucedería varias ediciones.

Los profesores que participaron en la elaboración de la primera edición del *Método completo de piano* fueron: Lorenzo Zamora, Antonio Alvarez, Mariano Martín, Hilarión Eslava, Francisco Valldemosa, Juan Guelbenzu, Juan Gil, Florencio Lahoz y Nicomedes Fraile. En la tercera edición (s.f.) participaron: Mariano Martín (editor), Florencio Lahoz, Pedro Herrero, Hilarión Eslava, Nicomedes Fraile, Juan Gil, Justo Moré, Juan Guelbenzu, Ignacio Ovejero, Antonio Aguado y Francisco F. Valldemosa. En la cuarta edición se añadió el nombre de Antonio Alvarez.

Varios de estos profesores ejercían en el conservatorio de Madrid en asignaturas diversas, como: Francisco Valldemosa, que se ocupaba de las enseñanzas de canto; Hilarión Eslava, de las de composición; Juan Gil, de las de solfeo, entre otros. Algunos de los integrantes de esta Unión Artístico-Musical, a fecha de 1866, eran alumnos que ejercían, eventualmente de profesores de piano en el centro, recibiendo remuneración, como Lorenzo Zamora, Antonio Alvarez o Antonio Aguado²⁵.

La Unión Artístico-Musical también fue una sociedad formada por distintos profesores que publicaban determinadas obras en su misma editorial.

²⁴ Lolo, B. y Casares, E. (2002. Martín Salazar, Mariano. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7 (p. 231). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

²⁵ Véase *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela*, publicado en 1866.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano

Fecha de la primera edición: ca.1860

Publicaciones analizadas:

1ª ed. Madrid: Almacén de música e instrumentos de Conde, [ca. 1860].

5ª ed. Madrid: Nicolás Toledo, [1975].

La fecha de publicación de esta obra no está del todo clara, siendo el único dato concreto el que ofrece el Registro de la Propiedad Intelectual, que fija el año de publicación de este ejemplar en fecha cercana a 1860.

El método fue adoptado como obra de texto en el conservatorio madrileño en 1866, tal y como puede comprobarse en el Dictamen de 28 de junio de 1866, adjuntado en la quinta edición del método, publicado en 1875²⁶.

c) *Contenido de la obra.*

En el prólogo de la obra se hace una valoración de los métodos de piano existentes, los cuales divide en dos grupos: unos que han sido creados por pianistas célebres y de gran reputación como Hummel, Kalkbrenner, Herz, y otros varios, como el de Pedro Albéniz; y otros con los que aprenden algunos aficionados al piano y que lo hacen por diversión sin pretensiones de aspirar a un gran nivel, como los publicados por Viguerie, Lemoine, Le Carpentier²⁷ y otros, “los cuales son insuficientes para servir de base a una enseñanza sólida”.

²⁶ Iglesias (1997), p.116

²⁷ A partir de la cuarta edición se añade el método de Le Carpentier. El resto de la obra es idéntica respecto a las dos ediciones.

El método se inicia con una breve exposición teórica sobre la postura y el teclado, para adentrarse posteriormente en la realización de ejercicios y la interpretación de pequeñas piezas. A lo largo del resto de la obra intercala la teoría con la práctica, tanto con ejercicios, como con pequeñas piezas de dificultad progresiva.

El método está seguido de un *Complemento relacionado con dificultades superiores a las ofrecidas en el método*, que fue escrito con posterioridad, aunque publicado con la primera edición del método.

En este complemento se especifica claramente que lo expuesto en él es de mayor dificultad que los *Estudios* op.29 de Bertini. Si analizamos los contenidos trabajados a lo largo de la obra observamos algunos propios del tercer curso de la enseñanza (notas repetidas y trinos). En el *Complemento* se incluyen pasajes de Estudios de Chopin y de otros autores, enfocando esta parte a los niveles más avanzados. Por tanto, esta obra no solo era destinada a los tres primeras cursos de la enseñanza, sino que también iba dirigida al restante de cursos superiores.

d) Referencia a los pedales.

En el método se incluye un apartado titulado *De los Pedales* casi al final de la parte principal de la obra. En este apartado se indica esta breve explicación sobre el mecanismo y sus símbolos.

Los pianos modernos no tienen generalmente más que dos pedales, que se mueven por la presión del pie; el uno sirve para levantar los apagadores, dejando a las cuerdas una libre vibración; y el otro es el que hace que los mazos hieran en una sola cuerda: el primero se indica comúnmente de este modo: *Ped:* y el segundo *una corda*. Los signos \oplus y $*$ determinan el momento en que debe cesar su efecto²⁸.

A esta explicación le sigue una serie de ejercicios para trabajar aspectos pianísticos anteriormente expuestos y que incluyen signos de pedal, destinados a prolongar sonidos graves y para modificar el sonido en arpeggios y otros pasajes.

En el *Complemento* vuelve a hacer mención al pedal derecho con la siguiente explicación destinada a su uso para prolongar las notas graves:

²⁸ Se ha optado por normalizar la ortografía al uso actual.

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 armonía

En los ejercicios del método y en los fragmentos de obras adjuntados en el complemento, podemos ver con claridad que los signos empleados no siguen exactamente lo indicado respecto a la renovación del pedal con la nueva armonía, sino que el símbolo para levantar el pedal está colocado antes del cambio de armonía.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.8.1. Características de la obra Método completo de piano, de Unión Artístico-Musical.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1860 a 1875	Elemental-medio ²⁹

Tabla VII.8.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

²⁹ Lo indicado para el nivel medio es únicamente teórico.

Tabla VII.8.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3°	Sí	No

7.9. MATA, MANUEL DE LA: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Manuel de la Mata (n. 1828) estudió en el Conservatorio de Madrid con Pedro Albéniz. Ocupó la cátedra de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1866³⁰ y desde 1868 fue secretario del centro.

En el catálogo de obras pedagógicas de Manuel de la Mata encontramos su *Método completo de piano* y un *Método completo de armonium*, es decir un órgano expresivo que conoció en 1851 en la Exposición Universal de Londres³¹.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano.

Fecha de la primera edición: 1871

Publicación:

Madrid: Nicolás Toledo, [1871³²]

Este *Método completo de piano* fue publicado en 1871 y su segunda edición en 1894.

Desde ese año 1871 el método fue adoptado como obra oficial para ser utilizada en las enseñanzas de Piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Además el método aparece sistematizado en los Programas Oficiales de la Escuela de 1875 y

³⁰ Según datos que figuran en las memorias del centro.

³¹ Casares, E. (2002). Mata, Manuel de la. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7 (p. 344). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

³² Iglesias (1997), p.84.

1891 (los únicos oficiales localizados). Por tanto, teniendo en cuenta que esta obra registró una segunda edición en 1894, puede considerarse que la obra de Mata se convirtió en el recurso didáctico impreso de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación durante un periodo de, al menos, de 20 años. Sin embargo, esto no significa que fuera la única obra que fue adoptada como oficial, sino que, como veremos, también se utilizaron otros métodos en las clases de piano.

c) Contenido de la obra.

Este método comienza con unos breves contenidos teóricos introductorios referidos al instrumento y su ejecución, sin incidir en contenidos propios del lenguaje musical. Posteriormente, en el desarrollo de la obra combina teoría y práctica intercalando contenidos que primeramente son explicados e inmediatamente después son llevados a la práctica mediante una serie de ejercicios y pequeñas piezas propias. Finaliza la obra con una referencia teórica a la historia del piano, la descripción del piano moderno, la manera de afinarlo y un listado de obras que cree conveniente que sean estudiadas.

Según los programas oficiales de la Escuela, en primer curso el alumno trabajaría los cuadernos primero y segundo (hasta la página 56), en segundo el tercer cuaderno (páginas 57 a 79), en tercer curso la parte restante del tercer cuaderno y el cuarto cuaderno (páginas 80 a 110) y en cuarto la parte teórica del final del método. Por tanto, la parte principal del método (exceptuando el complemento teórico final) está destinada a cubrir, como en los métodos anteriores, los tres primeros años de la enseñanza.

d) Referencia a los pedales.

Los contenidos referidos a los pedales se encuentran en el tercer cuaderno del método. Bajo el encabezamiento de *Estudio para la práctica de los pedales* expone unas breves instrucciones sobre el uso del pedal derecho e izquierdo. Del primero afirma que es llamado vulgarmente como *pedal fuerte*, añadiendo que este pedal "es un gran elemento de sonoridad y contribuye mucho en la expresión de los sonidos". Del segundo, que denomina *celestes* o de *una corda* -observamos aquí el error terminológico-, afirma que nunca deberá tocarse con fuerza cuando se use este pedal.

Para practicar su uso propone un estudio, accionando del pedal cuando aparecen las iniciales *Ped.* y levantándolo cuando aparezca el símbolo ϕ . Estos símbolos están indicados al comienzo de cada compás, en arpeggios de gran extensión y en acordes de final de obra. Como expone Mata "se soltará el pedal de la derecha al marcar las 3ª partes de todos los compases", es decir, que en el cuarto compás, donde está situado el símbolo, éste debe levantarse. Por tanto, todavía no hay indicio alguno sobre el uso del pedal a contratiempo.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.9.1. Características de la obra Método completo de piano, de Mata.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1871 a 1894	Elemental

Tabla VII.9.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de la derecha	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.9.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3°	Sí	No

7.10. VIGUERIE, BERNARD Y GONZALO, JOSÉ: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica de los autores.*

Bernard Viguerie (1761-1819), compositor y profesor de piano francés, fue especialmente conocido por su método de piano *L'art de toucher le piano-forte, ou méthode facile* que fue publicado en el año 1795.

José Gonzalo fue un compositor de la segunda mitad del siglo XIX, dedicando gran parte de su producción al piano. No hemos localizado datos biográficos de este autor, por lo que desconocemos su actividad docente.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano

Fecha de la primera edición:

1873³³

Publicación analizada:

Madrid: Manuel Giménez [1873]

Según la Unión Artístico-Musical (1860) el método de Viguerie formaba parte de aquel grupo de obras pedagógicas con las que aprendían algunos aficionados al piano por diversión y sin pretensiones de aspirar a un gran nivel, ya que estos métodos, según se indica en el prólogo, eran “insuficientes para servir de base a una enseñanza sólida”. Sin embargo, en España esta obra tuvo una gran repercusión dentro de la

³³ Iglesias (1997).

enseñanza privada, pues muchos autores usaban el método en sus clases. Es por ello que se realizaron varias publicaciones de esta obra traducidas al español y arregladas por distintos autores, que se permitían modificar algunos de sus aspectos.

Las obras localizadas que fueron publicadas a lo largo del siglo XIX en español son:

- una edición aumentada que lleva el título de *Método para piano-forte*, publicado por Calcografía de L. Lodre (ca.1830³⁴);
- una edición arreglada por Ferdinand Beyer y traducida del francés por J. Tamariz, que está titulada *Método de piano* (ca.1851);
- una edición aumentada, corregida y nuevamente ordenada por J.B. Duvernoy y F. Hunten que lleva como título *Método elemental de piano* (ca.1837³⁵);
- una edición corregida, ordenada y aumentada por José Gonzalo, titulada *Método completo de piano* (1873).

De estas obras, la única que hace referencia a los pedales es la edición de José Gonzalo, cuyos contenidos consideramos que son propios, pues en la obra original de Viguerie no se menciona.

De esta edición de 1873 no se conoce otra reimpresión y tampoco tenemos constancia de que se empleara en algún centro musical.

c) *Contenido de la obra.*

La obra se inicia con una breve exposición teórica sobre la posición del cuerpo, del orden de los dedos y una lista de los principales vocablos italianos que se emplean en la música. Tras esta sección se desarrolla la aplicación práctica mediante ejercicios (precedidos de breves instrucciones metodológicas), los cuales son intercalados con pequeñas piezas, generalmente divertimentos o transcripciones sencillas de

³⁴ Fecha basada en un anuncio en la *Gaceta de Madrid* (nº44, de 13 de abril de 1830) indicándose la venta de esta nueva edición del método de Viguerie.

³⁵ Fecha basada en el anuncio en la *Gaceta de Madrid* (nº1078, de 11 de noviembre de 1837) indicándose la venta de esta nueva edición del método de Viguerie. La 2ª edición se anunciaba un año después. En 1858 el método alcanzaba su 10ª edición.

fragmentos operísticos (obras dedicadas a estimular al alumno en la ejecución pianística según los gustos musicales de aquella época).

Según el autor, esta obra dejaba al alumno con el nivel necesario para afrontar, de forma sucesiva, el op. 299 de Czerny, el op. 29 de Bertini y los 42 estudios de Cramer. Por tanto, según los planes de estudio de la Escuela Nacional de Música y Declamación y del Conservatorio de Valencia, el op. 299 de Czerny y los estudios de Cramer se trabajaban en el tercer año, mientras que los estudios op. 29 de Bertini eran más propios del segundo curso. Con estos datos podemos colocar este método como obra para ser aplicada en los dos primeros años de la enseñanza.

d) Referencia a los pedales.

Esta edición dedica el último apartado a los pedales, como último contenido a trabajar en el segundo curso.

En este apartado, además de explicar de forma breve su mecanismo y su notación, aconseja que sólo se use el pedal en melodías donde su armonía no sea muy variada, levantándose el pedal cada uno o dos compases o cuando cambie el acorde. Para trabajar su uso adjunta un ejercicio con indicaciones de pedal para practicar su renovación por cada armonía, pisándose juntamente con la primera nota del grupo armónico y levantándose al final.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.10.1. Características de la obra Método completo de piano, de Viguerie y Gonzalo.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1873	Elemental

Tabla VII.10.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.10.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2º	Sí	No

7.11. COMPTA, EDUARDO: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Eduardo Compta Torres (1835-1882), pianista y compositor madrileño, estudió en el Conservatorio María Cristina como alumno de Pedro Albéniz y de Manuel Mendizábal. Completó su formación en París (1856) y Bruselas (1857) con los profesores Antoine François Marmontel y Dupont. Posteriormente regresó a España y accedió a la plaza la Escuela Nacional de Música y Declamación. En este centro impartió clases desde 1865 hasta 1882, teniendo como alumnos José Tragó y Roberto Segura, entre otros³⁶.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano.

Fecha de la primera edición: 1873

Publicación:

Madrid: Andrés Vidal, hijo, [1873³⁷]

Según datos de *La Música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, dicha obra fue registrada por entregas: la primera entrega se registró en 1873 y sólo incluía las 18 primeras páginas; la 2ª y 3ª entrega se registraron entre 1873 y 1874,

³⁶ Casares, E. (ed.). (2002). Compta Torres, Eduardo. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3 (pp. 858-859). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

³⁷ Fecha tomada de la dedicatoria que figura al inicio de la obra: “Madrid, 15 de Noviembre de 1873”.

respectivamente, con 16 páginas cada entrega; la 4ª tuvo lugar en 1874, que incluía las páginas 51 a 74.

Entre 1882 y 1884, años posteriores a la muerte de Eduardo Compta se registró la obra completa, reuniendo las cuatro partes que habían sido registradas por separado.

Este método, que se adoptó como obra de texto del conservatorio, fue reeditada en numerosas ocasiones, llegándose a publicar una edición en 1930 por Unión Musical Española³⁸.

c) Contenido de la obra.

El contenido de la obra aparece descrito en el *Prólogo*, donde se indica lo siguiente:

Esta obra se divide en cinco partes: la primera, que comprende los estudios elementales; la segunda, las escalas; la tercera, las notas dobles; la cuarta, los arpeggios, y la quinta, las octavas y acordes de muñeca y ante-brazo, terminando la obra con el estudio de los pedales.

Sin embargo, si examinamos todas las páginas del método no encontramos esa última parte dedicada a los pedales. Tras consultar³⁹ todos los ejemplares disponibles en nuestro país y comprobar que ninguno de ellos incluye esa quinta parte, podemos concluir que esa última nunca llegó a editarse, puesto que tampoco quedó registrada en la propiedad intelectual.

La obra abarca contenidos que parten de la iniciación, finalizando la obra con ejercicios de octavas, acordes de muñeca y antebrazo, es decir, aquellos propios del segundo curso de la enseñanza. Por tanto, esta obra estaría destinada a cubrir los dos primeros años, en lugar de los tres que cubrían la enseñanza elemental.

d) Referencia a los pedales.

Estos contenidos pertenecían a la parte que nunca llegó a publicarse por lo que no podemos extraer dato alguno del análisis textual. Sin embargo, teniendo en cuenta el momento en que decidió incorporar el estudio de los pedales, según el *Prólogo*, podemos concluir que su aplicación se abordaría al final del segundo curso.

³⁸ Vega Toscano (1998).

³⁹ En algunas bibliotecas la consulta fue realizada por el bibliotecario o personal auxiliar de la misma.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.11.1. Características de la obra Método completo de piano, de Compta.

Formato	Periodo de publicación	Nivel	Curso de iniciación en el pedal
Teórico-práctico	1873 a 1930	Elemental	2º

Tabla VII.11.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

No procede. Véase c) *Contenido de la obra*

Tabla VII.11.3. Aplicación práctica.

No procede. Véase c) *Contenido de la obra*

7.12. TINTORER, PEDRO: *CURSO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

El pianista y pedagogo catalán Pedro Tintorer (1814-1891) ingresó en el Real Conservatorio de María Cristina para estudiar con Pedro Albéniz. En 1834 se trasladó a París, donde recibió lecciones de piano de Pierre Zimmerman. En 1836 se estableció en Lyon, comenzó a ejercer como profesor y tuvo la oportunidad de trabajar con Liszt. En 1850 regresó a Barcelona y entró a dar clases de piano en el *Conservatori del Liceu*, teniendo entre sus discípulos a Juan Bautista Pujol⁴⁰, considerado como fundador de la Escuela Catalana de Piano.

b) *Datos de la obra.*



Título:

30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo, ob. 102

Fecha de la primera edición: 1878

Publicación:

Barcelona: F. Bernareggi, [1878⁴¹]

Dentro de las numerosas obras dedicadas a la técnica pianística escritas por Tintorer, las que llevan el número de obra 100 a 104 pertenecen a la colección de *Curso completo de piano*, que fue publicada en 1878⁴². Una de las obras de esta colección, titulada *Método teórico-práctico*, se basa en ejercicios para desarrollar el mecanismo, al igual que la posterior obra *Gimnasia del pianista*, publicada en 1886. Sin embargo,

⁴⁰ Bergadà, M. (2002). Tintorer Segarra, Pedro. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10 (p. 300). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Iglesias (1997).

el resto de obras del *Curso completo de piano* están basadas en la sonoridad, en las que el uso del pedal juega un papel importante: los *Douze grandes études de mécanisme et de style pour le piano*, los *25 estudios de mecanismo y estilo*, los *20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo* y los *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo*, ob. 102.

En todos estos estudios es necesario el empleo del pedal, tal y como se desprende de los símbolos indicados en la partitura, donde se advierte su pise en el tiempo. Además, en los *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo* Tintorer dejó expuesto una serie de orientaciones para el uso del pedal, siendo la única referencia teórica que nos aporta el autor respecto a este mecanismo.

No hay constancia oficial de que esta obra haya sido aplicada en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, sin embargo, teniendo en cuenta que Tintorer daba clases en este centro desde 1850, es muy probable que esta obra fuera aplicada en las enseñanzas.

c) Contenido de la obra.

Se trata de una serie de estudios para desarrollar la sonoridad y el mecanismo simultáneamente. Estos estudios, a pesar de llevar la indicación *fácil*, requieren que el alumno lleve algunos años desarrollando su capacidad técnica y expresiva, por tanto, se aplicarían ante alumnos de un nivel medio.

Éstos contienen una extensa indicación teórica sobre el uso del pedal.

d) Referencia a los pedales.

Antes de comenzar con los estudios el autor incorpora un apartado preliminar titulado *De los pedales*, en el cual da una serie de orientaciones sobre su uso, que agrupamos en los siguientes puntos:

- El pianista debe tener los pies preparados para usar ambos pedales. Para ello las puntas de los pies deben colocarse en el borde de las palancas mientras los talones se apoyan en el suelo.
- El estudiante, al principio de su carrera, no usará los pedales salvo cuando estén indicados en la obra. Cuando el pianista posea una verdadera intuición musical, irá comprendiendo y presintiendo su empleo, el cual no es indicado

muchas veces por los compositores debido a sus innumerables anotaciones que harían más difícil la escritura musical.

- El *pedal fuerte*, se usa algunas veces aplicado a una nota, con el objeto de prolongar su sonoridad, a la vez que hace vibrar sus *notas simpáticas*⁴³. Por tanto este pedal no se utiliza siempre para tocar con más fuerza, sino para dar mayor duración a los sonidos, atenuando en parte la sequedad del timbre del instrumento.
- Es útil en todas aquellas notas que pertenezcan a un mismo acorde, como por ejemplo, los acordes arpegiados. En los pasajes de escalas cromáticas y diatónicas hay que abstenerse de usar el pedal.
- Se emplea con éxito en acordes, cuya extensión no pueda abarcar la mano, *abriendo* el pedal a las notas que la mano no puede mantener.
- También hace un buen efecto aplicándolo después de haber atacado una nota o acorde, para dar mayor brillantez, aumentando el número de sus vibraciones.
- Puede usarse en una modulación, imprimiendo a las dos tonalidades distintas una oposición muy determinada.
- El *gran pedal* se modifica según “la forma, calidad y bondad del piano en que se toca”, dando mejores resultados en un instrumento de poca sonoridad.

Como podemos observar Tintorer recomienda el empleo del pedal a contratiempo por primera vez en España, con la misma idea que expondría Montalbán en su método que publicaría dos años más tarde: para aportar más brillantez a los acordes. Sin embargo no indica que su uso sea habitual ni que la renovación se haga en la parte fuerte, por lo que estamos ante una idea similar a la que propuso Thalberg en 1853.

Si examinamos cada uno de los estudios que aparecen en la obra observamos que todos contienen abundantes indicaciones de pedal, pues es una de sus finalidades para el desarrollo de la buena sonoridad y el autor lo consideraba importante en la ejecución. La abreviatura *Ped.* está siempre indicada justo debajo de la nota y el símbolo de levantar el pedal al final del grupo (fig. VII.1). En los estudios no

⁴³ Según Tintorer, son todas aquellas del mismo nombre en sus diferentes octavas.

encontramos ningún pasajes donde se indique el pise del pedal después de bajar la tecla.



Figura VII.1. Indicaciones de pedal a tiempo

Fuente: Tintorer (1878). Estudio nº8 de *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo*, ob. 102.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.12.1. Características de la obra *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo*, ob. 102, de Tintorer.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Práctico	1878	Medio

Tabla VII.12.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte	No expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.12.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	Sí	No

7.13. SEGURA, ROBERTO: *MÉTODO ELEMENTAL DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Roberto Segura (1849-1902), pianista y pedagogo valenciano, fue alumno de Justo Fuster en Valencia⁴⁴, Eduardo Compta en Madrid y de Georges Mathias en París, que también fueron, estos dos últimos, maestros de su compañero de estudios Jorge Tragó. Ejerció como profesor de piano impartiendo clases en el Conservatorio de Música de Valencia desde el curso 1879-1880 hasta el año 1902⁴⁵.

Escribió una serie de ejercicios para desarrollar la agilidad e independencia de los dedos y en 1879⁴⁶ la primera parte de su *Método elemental de piano*, que se publicó al año siguiente; poco tiempo después se publicó la segunda parte de este método.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método elemental de piano

Fecha de la primera edición: 1880-82

Publicación analizada:

Valencia: S. Prósper y Laviña, [1880-1882]

⁴⁴ Galbis, V. (2002). Segura Villalba, Roberto. En E. Casares (ed), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9 (p. 911). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

⁴⁵ Fontestad, 2007.

⁴⁶ En la obra figura una dedicatoria con fecha 10 de noviembre de 1879.

La obra no contiene fecha de edición y la dedicatoria está fechada a 10 de noviembre de 1879. Según diversas fuentes el primer volumen se publicó en 1880⁴⁷ y el segundo en 1882⁴⁸.

Fue adoptado como obra de texto en el Conservatorio de Valencia hasta 1950⁴⁹ y en alguna escuela de música, lo que demuestra su amplia difusión.

c) Contenido de la obra.

El método estaba determinado para ser impartido en el Conservatorio de Valencia en los cursos primero y segundo, según la sistematización que se expone en la obra, estando dedicada la primera parte del mismo al primer curso de la enseñanza y la segunda al siguiente. Sin embargo, si analizamos los contenidos que se trabajan en la obra podemos ver que las últimas lecciones de la segunda parte incorporan aspectos propios del tercer curso de la Escuela Nacional de Música y Declamación, tales como las escalas glisadas o notas repetidas.

La obra comienza con unos contenidos teóricos referidos al conocimiento del teclado, la postura, la posición de los dedos y las manos y el movimiento de los dedos. Continúa con una serie de ejercicios, cuya forma de estudio es explicado previamente por el autor, que combina con pequeñas piezas que denomina *melodía*.

Toda el primer volumen y parte del segundo están dedicados a la ejercitación mecánica de los dedos, sin prácticamente ninguna pretensión de desarrollar la expresividad, salvo por el estudio de las dinámicas. A mitad del segundo volumen introduce los contenidos relacionados con el tiempo, carácter, movimiento, matices sonoros, fraseo, pedales, etc. Al final de la obra adjunta el plan de estudios del Conservatorio de Valencia.

d) Referencia a los pedales.

En dicha obra el autor dedica un breve apartado teórico a los pedales del piano cerca de las últimas páginas de la segunda parte del método. En esta exposición afirma que

⁴⁷ Iglesias (1997).

⁴⁸ Galbis, V. (2002), *op. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

el *pedal fuerte* está indicado para modificar el timbre y la intensidad del sonido, permitiéndolo, además, que las cuerdas vibren con libertad y produzcan la prolongación del sonido. No realiza otra sugerencia de uso, sino que aconseja a los alumnos que lo accionen únicamente cuando esté señalado en la partitura, para así, a través de la práctica, comprender dónde y cuándo usarlo.

Posteriormente aparece en la obra un ejercicio (el 24) a base de acordes arpegiados en el que Segura exige que el pedal se pise y se levante en cada acorde, es decir, a tiempo.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.13.1. Características de la obra Método elemental de piano, de Segura.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1880 a 1882	Elemental

Tabla VII.13.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.13.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2°	Sí	No

7.14. MONTALBÁN, ROBUSTIANO: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Robustiano Montalbán (1850-1937) estudió en el conservatorio madrileño con Mendizábal, convirtiéndose en profesor honorario de dicho centro (denominado ahora como Escuela Nacional de Música y Declamación) en 1881⁵⁰.

Escribió numerosas obras pedagógicas de carácter práctico dedicadas a la enseñanza pianística. Varias de ellas están dirigidas al desarrollo técnico, como sus *60 páginas en notas dobles*, *Escalas y arpeggios mixtos* y *Especialidades técnicas para piano: 35 ejercicios para los dedos 4º y 5º*. Otras obras, que fueron bastante divulgadas a finales del s. XIX (lo demuestran sus continuas ediciones), tienen un carácter teórico-práctico y siguen una secuenciación clara. Estas obras nos explican con más detalle determinados aspectos de la técnica e interpretación pianística desde el punto de vista de la enseñanza, como su *Método completo de piano* o su *Curso infantil de piano o introducción a su método*, que publicó en 1894⁵¹.

A continuación analizamos su método, única obra que hace referencia teórica a los pedales.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano

Fecha de la primera edición: 1880

Publicación analizada:

Madrid: Zozaya, [1880⁵²]

⁵⁰ Sobrino, R. (2002). Montalbán, Robustiano. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, p. 701. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

⁵¹ Iglesias (1997), p.332

⁵² Fecha tomada de acuerdo al número de plancha según Gosálvez (1995, p. 197).

El *Método completo de piano* fue aprobado por la Comisión formada por Dámaso Zabalza, José Tragó y Valentín Arín, para adoptarse como obra de texto en la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1882, y elogiado por los profesores Mendizábal, Zabalza y Compta⁵³.

Dicha obra recibió varias ediciones hasta principios del s. XX, siendo la última conocida la octava edición, publicada por Casa Dotesio hacia 1900.

c) Contenido de la obra.

La obra está dividida en tres partes, seguida de una conclusión. La primera de ellas contiene una introducción teórica sobre la interpretación al piano seguida de ejercicios y piezas denominadas *recreación* para finalizar con nuevas indicaciones teóricas sobre la expresión. La segunda parte está formada, en su gran mayoría, por ejercicios de escalas y arpeggios, sin incluir piezas de *recreación*. La tercera parte continúa con más ejercicios de arpeggios, trémolos, saltos, trinos dobles, etc., finalizando esta parte con unas indicaciones teóricas referidas a reglas de digitación y de la expresión, los pedales y el metrónomo. La obra concluye con una serie de consejos sobre el estudio, el programa de las obras que se estudian en la Escuela Nacional de Música y Declamación y un tabla de voces italianas.

Tal y como explica en esta última parte Montalbán, en los años tres primeros años se practicaban las materias expuestas en el método, correspondiendo cada parte a cada uno de los cursos 1º, 2º y 3º.

d) Referencia a los pedales.

La parte correspondiente a los pedales está situada en la parte tercera del método, es decir, que ésta se enseñaría en el tercer curso. Sin embargo, en la parte descriptiva del piano, situada al comienzo de la primera parte, realiza una primera aproximación a estos registros. En esta parte descriptiva indica que los dos pedales que se encuentran en el piano moderno de 1880 (el *gran pedal* y una *corda*, *sordina* o *pedal celeste*⁵⁴) sirven "para aumentar o disminuir la intensidad del sonido". Además, afirma que el

⁵³ Montalbán (1880).

⁵⁴ Mencionados de esta forma por el autor.

pedal que nos podemos encontrar a la izquierda puede tener dos funcionamientos: el de mover el mecanismo interior del piano lateralmente para que los martillos golpeen una cuerda en lugar de dos o tres de las que constaba el instrumento, o también el de interponer una tira de fieltro entre las cuerdas y los martillos para debilitar el sonido. Estamos pues ante una exposición que unifica las denominaciones de pedal pero afirmando que el mecanismo puede ser distinto, sin resaltar las diferencias entre el mecanismo y la denominación de cada uno.

En la tercera parte de su método hace una exposición de cierta extensión, dedicando a los pedales un número considerable de líneas superior que el resto de los autores españoles.

Nuevamente aquí se vuelve a referir a las tres denominaciones del pedal izquierdo (*una corda*, *sordina* o *pedal celeste*), afirmando que éstos pueden ser designados "con cualquiera de estos nombres".

Refiriéndose al pedal derecho, Montalbán indica que el *gran pedal* se indica con la abreviación *Ped.* y cesa su efecto con los signos ϕ o $*$, mientras el pedal izquierdo se indica con su nombre.

Antes de entrar en las posibilidades de ambos registros deja una aclaración sobre el uso del pedal derecho:

Hay, no solamente aficionados, sino pianistas que creyendo disimular graves defectos recurren a él y no piensan que dejando el *gran pedal* las cuerdas en libre vibración no tan sólo descubren más lo que tratan de ocultar, sino que se mezclan las armonías diferentes produciendo así horribles disonancias.

Aconseja, pues, a los alumnos que usen el pedal sólo cuando lo escriba el autor hasta que haya "penetrado en él el sentimiento de la música". Para conseguir este objetivo propone una serie de reglas que el pianista debe seguir para hacer uso del pedal sin indicación en la partitura:

- Puede usarse para uno o muchos acordes diferentes "cuidando de abrir nuevamente este recurso siempre que la armonía cambie".

- También puede emplearse “en los acordes tenidos, en arpeggios y en todos aquellos pasos que exigen suavidad y delicadeza”, ya que “su efecto es precioso”.
- En las cadencias y en los sonidos agudos es un buen complemento para suavizar la sonoridad.
- “Su uso es muy útil también en los fuertes o en el *crescendo*”.
- “Algunas veces, produce un buen efecto usándolo después de haber herido las teclas, particularmente en las largas notas del canto”.
- “Se cuidará cerrar este registro siempre que cambie la armonía en las escalas, pasos cromáticos y sobre todo cuando hay silencios”.
- Se utilizará como auxilio para los pianistas con manos pequeñas, de tal forma que le ayude a sostener armonías distantes.
- El pedal *una corda* solo se empleará en los pasajes *pianissimo*, *morendo*, *perpendosi* o similares.

Estas normas de Montalbán nos sitúan en el incipiente uso del pedal a contratiempo, que apareció por primera vez en los *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo* de Pedro Tintorer. En cambio esta aplicación se basa en las teorías de Thalberg, expuestas casi 30 años antes, que lo recomendaba para las notas largas del canto. Por tanto, aún no se demuestra atisbo alguno del uso del pedal a contratiempo como aplicación para la interpretación en *legato*.

En la obra no se muestran ejercicios para llevar a la práctica lo indicado, ya que este capítulo está expuesto casi al final de la obra.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.14.1. Características de la obra *Método completo de piano*, de Montalbán.

Formato	Fecha de utilización	Nivel
Teórico-práctico	1880 a ca.1900	Elemental

Tabla VII.14.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Gran pedal	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.14.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3º	No	No

7.15. POWER, TEOBALDO: *MEMORIA [DE OPOSICIÓN]*

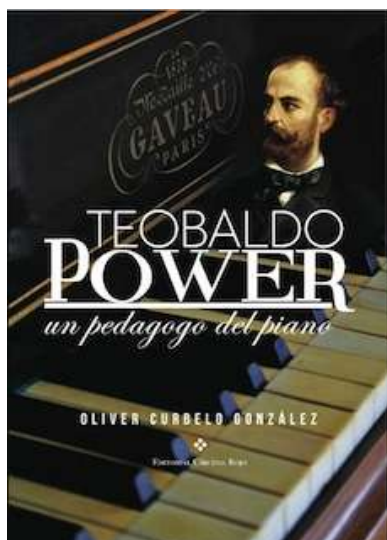
a) *Reseña biográfica del autor.*

Teobaldo Power (1848-1884) fue alumno de Marmontel en sus cuatro años de estudios en París –no se conoce si tuvo profesor de piano en su estancia previa en Barcelona-. A comienzos del curso 1882-83 ocupó una plaza de piano en el Conservatorio de Málaga, sin embargo, interrumpió su actividad docente en este centro para tomar parte en la prueba de oposición para cubrir la plaza de profesor numerario que estaba vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Power ganó la oposición y comenzó a impartir clases de piano en dicho centro desde enero de 1883 hasta su muerte, algo más de un año más tarde desde su nombramiento⁵⁵.

Escribió algunas obras con un claro fin pedagógico, como los *Doce estudios artísticos*, que fueron adoptados por la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1884 y se mantuvo en los programas oficiales varios años⁵⁶.

Aparte de esta obra y otros estudios, hemos tenidos acceso a la Memoria de oposición que presentó para acceder al puesto de dicho centro. Este texto pedagógico se conserva en formato manuscrito en los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha sido publicado recientemente por nosotros.

b) *Datos de la obra.*



Título: *Memoria* [de oposición].

Fecha de la primera edición: 2012.

Publicación analizada:

[El Ejido]: Círculo Rojo, 2012.

⁵⁵ Curbelo (2012b).

⁵⁶ La obra aparece relacionada en el Programa Oficial de 1891.

c) *Contenido de la obra.*

La *Memoria* es un escrito teórico, sin ejemplos musicales ni ejercicios, que desarrolla distintos campos relativos al instrumento, la interpretación y la enseñanza. Además al final de la misma se incluye un listado de obras notables y estudios secuenciados por cursos, con el fin de ser utilizados en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

El texto es un fiel reflejo de su actividad docente e interpretativa en el que trata de proponer una metodología bastante avanzada a lo que se estaba desarrollando en la época. Este texto nos aporta pues, cuestiones metodológicas que Power llevó a cabo en su tiempo de enseñanza en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

d) *Referencia a los pedales.*

En su *Memoria* hace referencia a los pedales, pero su exposición se limita a nombrarlos, resumir el mecanismo del *pedal-forte* y añadir que con el uso inteligente de ambos pedales se obtiene una gradación de sonido, desde el *fortísimo* hasta el *pianísimo*.

Afirma además que "la digitación, los pedales, el fraseo elevado de las obras de todos géneros pertenecen al genio", por lo que deja toda explicación sobre su uso a la intuición, en lugar de dar unas reglas definidas.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.15.1. Características de la obra *Memoria [de oposición]*, de Teobaldo Power.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	Manuscrito: 1882 Publicación: 2012	No procede ⁵⁷

⁵⁷ Al tratarse de una memoria de oposición no podemos considerar que esta obra esté dirigida pedagógicamente a un nivel concreto de la enseñanza, puesto que se trata de una obra donde el aspirante debía demostrar sus conocimientos.

Tabla VII.15.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal-forte	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.15.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.16. PASAMAR, ANTONIO: *MÉTODO ESPECIAL DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Antonio Pasamar Sangüesa (n. 1845) estudió piano en Madrid con Ignacio Ovejero y más tarde con Manuel Mendizábal y T. Hernández Grajal. Se dedicó a la enseñanza, primero de forma particular y desde 1889 en la sociedad El Fomento de las Artes⁵⁸.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método especial de piano.

Fecha de la primera edición: 1884⁵⁹

Publicación analizada:

Madrid : [s.n., 1884]

El ejemplar analizado es el único que hemos localizado, por lo que no tenemos constancia de una publicación posterior.

c) *Contenido de la obra.*

Según reza la portada de la obra se trata de un método que puede ser estudiado tanto por aquellos que "tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle". Por tanto, esta obra va destinada a todos aquellos pianistas aficionados.

⁵⁸ Jimenez, E. (2002). Pasamar Sangüesa, Antonio. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 484-485). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

⁵⁹ *Ibid.*

Los contenidos que se trabajan son los propios de los tres primeros años de la enseñanza, llegando hasta el cruce de manos, trinos, notas repetidas o escalas resbaladas (*glissando*).

d) *Referencia a los pedales.*

En dicho método dedica un apartado teórico, al final, para explicar el *gran pedal* y el *pedal celeste*. Respecto al primero, además de exponer brevemente su funcionamiento, añade unas observaciones sobre su uso, las cuales guardan una gran similitud con las de Robustiano Montalbán, ya que sigue las mismas observaciones:

- “Puede ponerse para uno o muchos acordes, pero es preciso quitarlo para ponerlo de nuevo, siempre que cambie la armonía”.
- “Es de buen efecto en los acordes tenidos, en los arpeggios y en pasos que requieren delicadeza”.
- Es especialmente recomendable en los sonidos agudos, donde su vibración es muy corta y los sonidos duros, aportando la suavidad de que carecen.
- “Su uso es muy útil en los fuertes y en el *crescendo*”.
- En los pasajes melódicos, y particularmente si las notas son largas, produce muy buen efecto poniéndolo y quitándolo en cada nota, pero en este caso es preciso herir la tecla antes de poner el pedal”.
- “En los acordes que exceden de una octava y no alcanza la mano a sostener todas las notas es un gran recurso”, pues permite que se oiga el acorde completo, arpegiando el acorde y accionando el pedal en el momento que se nota la nota más grave.

Respecto al pedal izquierdo su exposición es más clara que la de los autores anteriores ya que especifica cada una de las denominaciones:

El pedal celeste [...] se pone en juego por medio del pie izquierdo, y sirve, no tanto para disminuir el sonido, como para cambiar su timbre; pues en unos pianos, por un movimiento interior del teclado o de los mazos, coloca estos de manera que solo pueden herir una de las tres cuerdas que pertenecen a cada tecla: y en otros, por medio de un sencillo mecanismo, se interpone entre los mazos y las cuerdas una tira de fieltro y produce los sonidos de un timbre especial: se indica con las palabras, *una corda* (una cuerda) o con sordina; y para que cese su efecto se designa con éstas, *tre corde* (tres cuerdas) [o] *senza sordina* (sin sordina).

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.16.1. Características de la obra Método especial de piano, de Pasamar.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico práctico	1884	Elemental

Tabla VII.16.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Gran pedal	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.16.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.17. SOBEJANO, JOSÉ: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO FÁCIL Y PROGRESIVO*.

a) *Reseña biográfica del autor.*

José Sobejano Erviti (1819-1885), hijo de José Sobejano Ayala, fue un compositor que escribió mucha música religiosa. Estudió con el compositor Saverio Mercadante y después con su padre, que fue profesor de piano.

Se dedicó a la enseñanza del canto y del piano en el colegio francés de Nuestra Señora de Loreto (Madrid) y publicó un método de piano y un método de solfeo⁶⁰.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano fácil y progresivo.

Fecha de la primera edición: 1886

Publicación analizada:

Madrid: [Juan López, 1886]

De esta obra solo conocemos esta edición, publicada tras la muerte de su autor y firmada por su hijo Emilio de Sobejano.

Desconocemos si esta obra llegó a utilizarse en el colegio francés de Nuestra Señora de Loreto donde Sobejano impartía clases, aunque los contenidos y aplicación práctica parten de su experiencia docente en ese centro.

⁶⁰ Cascudo, T. y Casares, E. (2002). Sobejano Erviti, José. En E. Casares (ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, (p. 1043). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

c) Contenido de la obra.

Con esta obra Sobejano trataba de evitar el cansancio que experimentaba el alumno cuando estudiaba determinados métodos que se excedían en el número de ejercicios.

El método contiene una introducción teórica, seguida de la aplicación práctica a base de ejercicios, lecciones y piezas de recreo.

Si analizamos los aspectos técnicos que se trabajan en la obra observamos claramente contenidos como las escalas resbaladas (*glissando*), notas repetidas, trinos o cruces de manos, aspectos que son desarrollados en el tercer curso. Sin embargo, en la introducción inicial indica que, concluido el método, el alumno puede pasar a estudiar los Estudios op. 29 de Bertini, los cuales estaban destinados al segundo curso de la enseñanza. Por tanto, este método parece estar más indicado para ser empleado en los dos primeros años, a pesar de que diversos aspectos que se trabajan en él forman parte del programa de tercer año según la Escuela Nacional de Música y Declamación.

d) Referencia a los pedales.

La referencia a los pedales ocurre hacia la mitad del método, adelantándose ligeramente el momento de su enseñanza respecto a los métodos anteriores. Está incluida dentro de un apartado titulado *Observaciones teóricas convenientes para la buena escuela del pianista*.

En este apartado teórico afirma que el pedal produce “bellísimos efectos” y puede usarse libremente siempre y cuando el pianista lo use con inteligencia para “caracterizar las melodías y demás frases” y disponga de un buen nivel al ejecutar, en el caso contrario sólo usará el pedal cuando y como lo indique el autor.

Únicamente Sobejano hace referencia a las denominaciones de ambos pedales, *fuerte* para el derecho (que levanta los apagadores), y *sordina, piano* o *celestes* para el izquierdo, cuyo efecto es el de golpear una cuerda -nuevamente nos encontramos con la confusión terminológica y la indicación incorrecta afirmando que el pedal izquierdo hace que se golpee una sola cuerda-.

Tras finalizar el apartado teórico incluye una serie de estudios para la aplicación de lo indicado, como es el empleo el pedal. En estos estudios la abreviatura *Ped.* está

escrito al principio del compás, mientras que el símbolo \oplus está colocado, en casi la totalidad de las ocasiones, bajo un acorde o nota del siguiente compás (fig. VII.2) o bajo la barra de compás, siempre y cuando el siguiente grupo armónico no sea utilizado con pedal. Se observan pues intentos de ligado con el pedal, aunque no un ligado continuo, pues no se aplica la renovación justo con la nueva armonía.



Figura VII.2. Subida retrasada del pedal.

Fuente: Sobejano (1886). Fragmento de la lección 51 del *Método completo de piano fácil y progresivo*.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.17.1. Características de la obra *Método completo de piano fácil y progresivo*, de Sobejano.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1886	Elemental

Tabla VII.17.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.17.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2º	Sí	No

7.18. INCHAURBE, RAMIRO: *MÉTODO PRÁCTICO Y SEMOGRÁFICO*.

a) *Reseña biográfica del autor.*

De este autor apenas hay datos biográficos suyos y la única información que podemos aportar es la indicada en sus propias obras. Sabemos, pues, que era profesor de Piano en Bilbao y que había sido discípulo de José Aranguren.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método práctico y semográfico [sic].

Fecha de la primera edición: 1892⁶¹

Publicación analizada:

Bilbao: L. E. Dotesio [1892]

Este *Método teórico práctico y semográfico [sic]* fue escrito con el fin de que fuera adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música y Declamación, sin embargo dicha obra no fue aprobada, por lo que el autor decidió publicarla mostrando su descontento por el rechazo en el prólogo.

c) *Contenido de la obra.*

Este método está caracterizado por los símbolos que el autor usa (semiografía) para aprender el instrumento con "facilidad, prontitud y economía".

En esta obra Inchaurre marca una metodología propia de estudio de los ejercicios que figuran en su método. En él se abarcan contenidos propios de los tres primeros cursos de la enseñanza y, tal como indica al final de su obra, después de finalizar la última

⁶¹ Fecha de firma del Prólogo.

lección (que él denomina *Conferencia*) el alumno estudiará los estudios op. 299 de Czerny, propios del tercer año en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

d) Referencia a los pedales.

En dicha obra solo menciona el funcionamiento y los signos de escritura para el empleo del pedal *de la derecha y de la izquierda*, sin explicar ninguna de sus funciones o usos.

Tampoco en el método aparece ejercicio o pieza alguna para utilizar el pedal, con lo que estos contenidos se quedan sin aplicación práctica.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.18.1. Características de la obra Método práctico y semográfico, de Inchaurre.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1892	Elemental

Tabla VII.18.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de la derecha	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.18.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.19. PUJOL, JUAN BAUSTISTA: *NUEVO MECANISMO DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Juan Bautista Pujol (1835-1898), nacido en Barcelona, estudió con Pedro Tintorer en Barcelona, antes de trasladarse al conservatorio de París en 1850 para ampliar su formación con el maestro Laurent. En 1870 regresó a España, causando delirio cada vez que se le oía en algún concierto⁶². Sin embargo, prefirió dedicarse a la enseñanza y estableció un estudio de piano donde impartía clases. Durante esa década se convirtió en uno de los profesores de más estima del momento, en cuyo estudio se formaron Albéniz, Granados, Vidiella y Malats, entre otros. En 1887 fue nombrado profesor de piano en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, cargo que ocupó hasta su muerte. En 1888 fundó una editorial de publicación música denominada Juan Bta. Pujol & Co.⁶³, convirtiéndose en un destacado editor y comerciante catalán de finales del s. XIX⁶⁴.

Como pedagogo podemos resaltar una cita de Enrique Granados que recoge Vila San-Juan (1966):

Sus alumnos lo admiramos durante mucho tiempo y lo defendimos con ardor. Se supo dar importancia. Hacía valer su autoridad. No nos permitía tener criterio; nos imponía el suyo. Yo no he estado conforme con este modo de proceder desde hace ya bastantes años.

Juan Bautista Pujol fue conocido como un pianista que prestaba mucha atención a la sonoridad y al empleo de los pedales, creando la denominada *Escuela Catalana de Piano* -caracterizada por dar especial atención a la claridad de las voces, el color, y más especialmente el uso de los pedales-.

Su método de piano recoge las características de la Escuela Catalana de Piano, además de desarrollar aquellos contenidos relacionados con la técnica y el mecanismo.

⁶² Roca y Roca (1899).

⁶³ Carbonell, J. (2001). Pujol, Juan Bautista. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 1008-1009). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

⁶⁴ Gosálvez Lara (1995).

b) Datos de la obra.



Título:

Nuevo mecanismo del piano, basado en principios naturales, seguido de dos apéndices: de la digitación y de los pedales

Fecha de la primera edición: 1895

Publicación analizada:

Barcelona: Juan Bta. Pujol y C^a, 1895

La publicación de la presente obra tuvo difusión en la prensa de Barcelona mediante una serie de reseñas escritas por Amadeo Vives a lo largo del mes de diciembre.

(...) esta obra magna de mecanismo está destinada a hacer una revolución completa en el piano y que su autor por ella se coloca en uno de los lugares más preeminentes entre los primeros tratadistas del mundo⁶⁵.

No se conoce otra edición posterior de esta obra, quizás debido a que Pujol murió tres años más tarde y ningún editor consideró una reimpresión de la misma.

El libro está escrito en castellano y en francés, y se puede encontrar en algunas bibliotecas españolas y francesas. Además, según se indica en la portada de la obra hay una traducción de los textos al inglés y el alemán al final del libro, pero nosotros no hemos localizado dichas traducciones en el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

⁶⁵ Vives (1895), p. 3.

c) Contenido de la obra.

Como explica el autor al comienzo, su obra está basada en la investigación, proponiendo elementos que no han sido aplicados en la enseñanza pianística en España:

Todas las innovaciones que hay en esta obra son fruto de mi larga y laboriosa experiencia, de concienzudas investigaciones, y de una convicción arraigadísima; y están comprobadas por una aplicación continua, y metódica, ya en mis propios estudios, ya en las lecciones dadas a numerosos alumnos.

La obra está basada, en su mayoría, en ejercicios para el desarrollo técnico, sin incluir piezas de interpretación. Cada serie de ejercicios está precedida de una justificación sobre los mismos y la manera en que deben ser estudiados. Estos ejercicios abarcan la posición fija con todos los dedos libres (sin notas mantenidas), escalas, arpeggios, notas dobles y articulación de muñeca de octavas y acordes, posición fija con notas tenidas y trinos.

La obra contiene además dos apéndices con abundantes explicaciones teóricas sobre la digitación y los pedales, careciendo de ejercicios prácticos.

Pujol en esta obra desarrolla sobre todo la digitación, tanto de las escalas, donde incluye un estudio analítico y razonado de la digitación, como de pasajes generales, que indica en el apéndice.

Este *Nuevo mecanismo del piano* fue aplicado por su autor en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, como muestra sus dos ejemplares conservados en la biblioteca de dicho centro (ahora denominado Conservatorio Municipal de Música de Barcelona) pero desconocemos el curso en el que pudo ser empleado. Sus contenidos lo sitúan en los dos primeros años de la enseñanza.

d) Referencia a los pedales.

De la lectura del apéndice entendemos que el pedal era un elemento importantísimo en la ejecución. Para Pujol el *pedal resonador* era tan indispensable para la expresión y el estilo que, sin dicho empleo, ningún pianista podría lograr una interpretación de verdadero colorido y carácter.

Afirma Pujol que el pedal se indica muy mal, tanto en piezas difíciles y de concierto, como en las dirigidas a principiantes, grave error este último porque el ejecutante no tiene criterio y, por lo tanto, se educa cada vez peor en la práctica del pedal. Además intenta excusar las incorrectas indicaciones de pedal afirmando que “el pedal resonador no puede marcarse, por la excesiva frecuencia y rapidez de su empleo”.

Subraya la importancia de una buena educación en el uso del pedal, pues afirma que “el mecanismo del pedal resonador no llega a dominarse hasta que, por la costumbre de una educación y una práctica razonada y atenta, el pie obra, en momentos determinados, como por sí sólo, para coadyuvar a la sonoridad necesaria”.

Pujol explica el mecanismo del *pedal resonador* y el *pedal suave* y expone las posibilidades sonoras de ambos (el primero permite que los dedos suelten las teclas para pulsar otras mientras el sonido es prolongado y el *legato* no se interrumpe; el segundo atenúa el sonido, y sirve para "graduarlo hasta su intensidad mínima").

Para simbolizar el empleo del pedal derecho utiliza las iniciales *Ped.* para indicar el momento que se acciona el pedal y el símbolo * para indicar cuándo se levanta el pedal. En algunos casos emplea un silencio de valor determinado para facilitar la lectura del momento exacto en el que se tiene que accionar el pedal.



Figura VII.3. Símbolos utilizados para el *pedal resonador*
Fuente: Pujol (1895). *Nuevo Mecanismo del Piano...*

Propone Pujol una serie de ejemplos y consejos generales donde puede utilizarse el pedal y la manera en que debe hacerse:

- *Regla del pedal resonador en las sucesiones de acordes.* Para conseguir ligado de acordes el pedal se pone algo después de tocar el acorde, se levanta justo en

el momento de pulsar el nuevo y se vuelve a pisar inmediatamente después. De esta forma el ligado se obtiene automáticamente.

- *Acompañamientos en acordes, y formas derivadas de una sucesión de acordes.* El uso del pedal será similar al anterior (a contratiempo) para "evitar las impurezas armónicas producidas por la resonancia de acordes distintos". Precisamente en este momento expone, como ejemplo, el primer movimiento de la sonata op. 27 nº 2 de Beethoven, afirmando erróneamente, que Beethoven se refiere al término *senza sordino* como *sin sordina*⁶⁶.
- *Pasos lentos con notas extrañas a la armonía.* Puede usarse el pedal sólo en pasajes *pianissimo*.
- *Pasos rápidos con notas extrañas a la armonía.* Según Pujol muchos pianistas piensan que, cuando hay sucesión de notas rápidas y muchas de ellas son extrañas a la armonía, debe prescindirse del pedal resonador. Sin embargo el autor expone una serie de ejemplos para demostrar que "no es peligroso ponerlo, con tal de que se tenga precaución de quitarlo muy a menudo, para que el oído descansa de las resonancias no armónicas; o de quitarlo justamente al pulsar la nota última si el paso es muy corto".

Por último señala que "para el empleo del pedal resonador hay que tener, pues, más cuidado en los pasos lentos que en los vivos; más en la pulsación fuerte que en la suave".

Tras el análisis textual de los contenidos expuestos por Pujol, hemos observado que el autor emplea con absoluta naturalidad la aplicación del pedal a contratiempo, y mediante una escritura bastante clara, lo que hace observar que esta técnica de pedal no era nueva para Pujol, sino que llevaba años aplicándola.

Además confirmamos de que se trata de la primera obra didáctica española y la única del siglo XIX que aplica el uso del pedal a contratiempo entre sus contenidos. Del pedal izquierdo no hace otra indicación más que lo expuesto al inicio del apéndice.

⁶⁶ Véase las explicaciones que dimos en el apartado 2.4.1.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.19.1. Características de la obra Nuevo mecanismo del piano, de Pujol.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1895	Elemental

Tabla VII.19.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal resonador	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.19.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.20. SOCIEDAD DIDÁCTICO MUSICAL: *ESCUELA ELEMENTAL DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Pocos son los datos que hemos localizado sobre la Sociedad Didáctico Musical, que se dedicó a la pedagogía musical y que elaboró su primera obra titulada *Escuela Elemental de Piano* en 1900⁶⁷. Esta obra fue elaborada por una serie de profesores que se dedicaban a la enseñanza tanto en el ámbito privado, como en la Escuela Nacional de Música y Declamación, sin que haya llegado a trascender el nombre de los autores.

Años más tarde elaboraron la obra *Escuela Superior de Piano*, como continuación del método anterior.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Escuela elemental de piano

Fecha de la primera edición: 1900

Publicaciones analizadas:

Madrid: José Campo y Castro, 1900

Madrid: Imp. Juan Bravo, D.L. 1958

La importancia de esta obra se ve reflejada en las continuas reediciones realizadas a lo largo de los años, modificando ligeramente los contenidos y aumentando el número de volúmenes de la primera a la segunda edición, como detallamos a continuación.

⁶⁷ Los datos reseñados pertenecen a lo indicado en la obra.

En 1903 se publicó la nueva edición de la *Escuela elemental de piano*, en la que se presentaban cambios significativos. El primero de ellos, y más evidente, fue la ampliación a cinco volúmenes, correspondiendo a los cinco años de la enseñanza elemental y conforme al programa oficial de octubre de 1903. Concretamente se creó un volumen para el tercer curso y otro para el quinto, mientras que el volumen que en la edición de 1900 pertenecía al tercer año pasaba a impartirse en cuarto. De esta manera los volúmenes 1 a 5 hacían referencia a los cinco cursos que comprendían el grado elemental estipulado en 1903. En los cuadernos que provienen de la obra de 1900 sólo observamos ligeras modificaciones en lo que se refiere a las obras de repertorio propuestas, mientras el resto se conserva idéntico.

En los años sucesivos se publicaron reimpresiones de la misma obra, manteniendo todos los contenidos y sin sufrir modificaciones respecto a la versión de 1903.

La última edición publicada fue registrada con Depósito Legal de 1958. Ésta fue ampliamente difundida por todo el país y utilizada en las clases de piano hasta entrados en la década de los 80.

La *Escuela elemental de piano* sirvió de referente en las clases de piano de todo el país, pues el programa incluido en el mismo era el adoptado por el Conservatorio de Madrid y recogía todos los contenidos secuenciados para la enseñanza elemental.

El éxito de la *Escuela elemental de piano*, justificado con sus continuas ediciones, animó a los autores de la Sociedad Didáctico-Musical a publicar en 1917 *Escuela Superior de Piano*, dividida en tres volúmenes correspondientes a la enseñanza superior (6º, 7º y 8º) de acuerdo al programa oficial de 1903. Esta obra se empezó a comercializar en 1915, tal y como hemos podido comprobar en una publicidad de lanzamiento de dicha obra en la prensa escrita de ese año⁶⁸, anunciando la publicación en breve del último volumen.

⁶⁸ A.B.C., 17 de junio de 1915, p. 16.

c) Contenido de la obra.

La *Escuela elemental de piano*, además de desarrollar ejercicios de mecanismo, contiene una serie de obras secuenciadas por cursos, de acuerdo a las exigencias de cada nivel.

Esta obra fue concebida, en gran medida, para "hacer menos costoso y hasta más fácil" el estudio del piano. Desde el punto de vista económico, al estar separado en volúmenes, para ser impartido a razón de un volumen por año, hacía posible que el alumno consiguiera aprenderlo de principio a fin, algo que, según la Sociedad Didáctico Musical, no se llevaba a cabo en la enseñanza oficial, porque no podía simultanearse con "lo que en cada año es obligatorio". De esta manera al alumno se le ofrecía, con esta obra, lo indispensable a aprender "de acuerdo siempre con el Programa de la asignatura".

La primera publicación de *Escuela Elemental de Piano* está dividida en tres volúmenes que abarcarían los tres primeros años de la Enseñanza Elemental del piano. Todos los volúmenes contienen ejercicios de mecanismo de acuerdo al nivel, seguidos de una serie de estudios secuenciados de Bertini, Czerny y Cramer y una serie de obras desde sonatinas para los dos primeros cursos y Sonatas clásicas e Invenciones de Bach para el tercero. Todos los volúmenes finalizan con un manuscrito para trabajar la lectura.

La edición de 1903 estaba dividida en cinco volúmenes que seguían similar distribución de contenidos: ejercicios de mecanismo de acuerdo al nivel, seguido de una serie de estudios, sonatinas, sonatas e Invenciones, finalizando con manuscritos para la práctica de la repentización.

d) Referencia a los pedales.

La publicación de 1900, que estaba adaptada a los tres primeros años de la enseñanza, no contiene referencia alguna a los pedales, ni siquiera en el volumen perteneciente al tercer curso. Por tanto, observamos un retroceso en el momento en que el alumno se iniciaba en el uso de este mecanismo.

En la edición posterior, que se amplió hasta cinco volúmenes, contiene referencia al empleo de los pedales en el último volumen, correspondiente al quinto curso de las enseñanzas de Piano. En este volumen, la parte teórica se divide en tres partes: *de la memoria musical, del empleo de los pedales y de algunas dificultades especiales*.

El apartado de los pedales recoge el empleo del pedal 1º y 2º, denominados también como *fuerte y sordina*, respectivamente.

Las indicaciones referidas al pedal 1º son similares a las ofrecidas en métodos de la década de los 80. Su uso está indicado para prolongar los sonidos que pertenecen a la misma armonía que la mano no puede sostener y que se hallen "más allá de los límites de su natural vibración" y "cuando haya de ligarse artificialmente dos notas o dos acordes alejados entre sí". Se aconseja también en pasajes en los que se requiere un efecto sonoro velado, siempre y cuando no esté alterando el carácter y la escritura (pasajes *staccato*, silencios). Asimismo se recomienda en arpeggios, pero no en escalas, ya que su resultado es *malo*. Por tanto, "el principio disjunto simpatiza con el pedal, el principio conjunto lo rechaza". También relaciona el uso del pedal con los registros del piano, indicando que los efectos de pedal que se producen en el registro agudo pueden producir confusión en los registros medios y graves.

Finaliza indicando los símbolos que se usan para el empleo del pedal (*Ped.* y ***) e indicando que este pedal no está indicado para tocar fuerte como piensan algunos discípulos, sino que puede ser empleado en pasajes *piano* mientras en *forte* no se permite.

Desde el punto de vista metodológico aconseja que no usen los pedales "hasta que el trozo que los requiere no esté en el tercer período de trabajo, o sea bien dominado".

No se proponen ejercicios prácticos específicos para su aplicación, sino una serie de obras y estudios donde aparecen algunas marcas de pedal.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.20.1. Características de la obra Escuela elemental de piano, de la Sociedad Didáctico-Musical.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1900 a 1958	Elemental

Tabla VII.20.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal 1º o pedal fuerte	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	No expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.20.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
5º	Sí	No

7.21. LLORET DE BALLENILLA, JOSEFA: *ESCUELA MODERNA DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Josefa Lloret de Ballenilla (1878-1908) fue estudiante de piano en el conservatorio de Madrid y posteriormente profesora de piano del Ateneo de la misma ciudad. Fue la primera mujer española que dejó escrito un método de piano, actividad que estaba destinada, en su totalidad, a los hombres.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Escuela moderna de piano.

Fecha de la primera edición: 1901

Publicación analizada:

Madrid: [s.n.], 1901

Sólo hemos localizado la primera parte de esta obra, mientras que de la segunda sólo conocemos que estaba en proceso de preparación en el momento de la publicación de la primera. Por tanto, no descartamos que nunca se hubiera publicado.

c) *Contenido de la obra.*

Este método recoge la metodología que Marie Jaëll desarrolló en sus textos de 1895 y 1897⁶⁹.

⁶⁹ *Le toucher, enseignement du piano (...) basé sur la physiologie* (Paris, 1895) y *Le mécanisme du toucher* (Paris, 1897)

La obra, dividida en dos partes, está expresada mediante fórmulas de pregunta-respuesta. Tiene un carácter teórico, solo interrumpido por una serie de ejercicios muy breves (de dos compases de extensión) para trabajar algunos aspectos específicos.

El nivel para el que está destinado es elemental, pues se tratan aspectos básicos de la interpretación desde un punto de vista teórico.

d) Referencia a los pedales.

De los pedales se expone muy poco y sus contenidos son bastante arcaicos y pobres como podemos observar:

P[regunta].—¿Para qué sirven los pedales?

R[espuesta].—Para mover unos registros interiores, por los cuales se aumenta o disminuye la intensidad de los sonidos.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.21.1. Características de la obra Escuela moderna de piano, de lloret de Ballenilla.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Eminentemente teórico	1901	Elemental

Tabla VII.21.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Sin denominación	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.21.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.22. GRANADOS, ENRIQUE: *MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE EL USO DE LOS PEDALES DEL PIANO*

a) Reseña biográfica del autor.

Enrique Granados, (1867-1916), nacido en Lleida, comenzó sus estudios de piano en 1879 con Francesc Jurnet, maestro de la Escolanía de la Mercè. Sin embargo su verdadera formación musical empezó en 1880, cuando se apuntó a las clases de Juan Bautista Pujol, considerado en aquel momento como el mejor profesor de piano de Barcelona. Recibió clases de 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, uno de los profesores más reconocidos del Conservatoire de París. Con De Bériot Granados fue expuesto a la rutina de trabajo consistente en el refinamiento en la producción del sonido y el empleo del pedal (Hess, 1991). Regresó a Barcelona en julio de 1889.

Granados se interesó siempre por la enseñanza y, tras haber impartido algunas clases particulares y ejercer de profesor en la Academia de la Sociedad Filarmónica de Barcelona entre 1899 y 1901, fundó en 1901 la Academia Granados⁷⁰, donde desarrolló todas sus aplicaciones metodológicas. Además fue miembro del Comité de Enseñanza del Piano en Francia⁷¹.

Fruto de su actividad pedagógica son sus obras dedicadas a la enseñanza, la mayor parte dedicadas al uso del pedal. Sobre este aspecto Granados escribió un *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano*, publicado en 1905, y *Reglas para el uso de los pedales del piano*, que lleva fecha de septiembre de 1913 y que no se publicó hasta el año 2001. Ambas obras se encuentran actualmente en circulación comercial, lo que demuestra la importancia de las mismas para la enseñanza del pedal.

⁷⁰ Desde 1920 se denomina Academia Marshall

⁷¹ En la portada de la obra *El Pedal. Método Teórico Práctico*, fechado en 1911, se indica “E. Granados. Director de la Academia Granados en Barcelona y miembro del Comité de Enseñanza del Piano en Francia”.

Aparte de estas obras pedagógicas sobre el pedal existen otros documentos sobre este tema mediante los cuales se demuestra el interés de Granados por ir perfeccionando su método de pedal y que no se han publicado nunca:

- Manuscrito autógrafo de 18 páginas titulado *El Pedal*, el cual fue finalizado y preparado para publicar, aunque esto nunca se llevó a cabo.
- Manuscrito autógrafo titulado *Reglas para el uso de los pedales del piano, nuevo método corregido y aumentado por Enrique Granados* que es anterior a la obra de 1913⁷².
- Texto mecanografiado, sin fecha ni firma pero atribuido a Granados, que lleva el título *Breves consideraciones sobre el ligado*, que contiene un apartado titulado *Del Pedal*.

Nosotros hemos tenido acceso a todos esos documentos y hemos comprobado que, a excepción del segundo documento, el resto son obras nuevas que no tienen que ver con sus dos trabajos de 1905 y 1913.

Exponemos primeramente su *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano* y más adelante (en el apartado correspondiente desde el punto de vista cronológico) los siguientes.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano.

Fecha de la primera edición: 1905

Publicación analizada:

Barcelona: Boileau, 2001

⁷² Granados *et al.*, 2001

Sobre este método se conserva un ejemplar publicado por Vidal Llimona y Boceta sin fecha⁷³, otro por este mismo editor con copyright de 1905, una edición sin fecha de Ildefonso Alier⁷⁴ y otra de 1909 de Alesio Boileau. Además de estas ediciones, se conoce otra publicada por Unión Musical Española en 1954 y, más recientemente, en el año 2001, Boileau reeditó esta obra partiendo de la edición de 1905.

El presente método fue utilizado en la Academia que regentaba el mismo Granados. La aplicación práctica se conoce gracias al *Plan de estudios*, un documento en el que figuraba el repertorio que el alumno debía ejecutar a lo largo del curso. En el curso 1906-1907 se empezó⁷⁵ a aplicar este método, cuyo estudio se destinaba a los alumnos de *tercer y cuarto año*. Se desconoce durante cuánto tiempo se aplicó este método en la Academia; de lo que se tiene certeza es que desde el curso académico 1927-1928 ya no figura en los planes de estudio de la Academia Marshall, por tanto es muy probable que esta obra fuera utilizada por Granados en su Academia hasta que escribió la siguiente, en 1911.

c) Contenido de la obra.

Tal y como indica el título, se trata de una obra teórico-práctica dedicada exclusivamente al pedal, por tanto, estamos ante el primer método de pedal publicado en España.

La primera parte de la misma contiene toda la explicación teórica. En la segunda parte Granados propone una serie de ejercicios para practicar la aplicación de pedal.

d) Referencia a los pedales.

A pesar de que el título hace referencia a los dos pedales del piano, Granados únicamente desarrolla el uso del pedal derecho, no habiendo contenidos sobre el resto de pedales.

⁷³ Según datos correspondientes al domicilio del editor, la obra correspondería a 1905 o años posteriores, fecha en que su sede se localiza en la calle Mallorca 273.

⁷⁴ Según Gosálvez Lara (1995), Vidal Llimona y Boceta es adquirida en 1908 por Ildefonso Alier. Además, según esta misma fuente la dirección del editor corresponde a los años 1908-1912.

⁷⁵ En la programación del año anterior no figura ninguna obra relacionada con el pedal.

Los signos que emplea para la aplicación de este pedal, que denomina *pedal de prolongación* o *pedal derecho*⁷⁶, son Ped. para pisarlo, una línea horizontal para prolongarlo, cruz o estrella para levantar el pie y **L** para levantar la mano.

La base de la teoría del uso del pedal de Granados se basa en lo que él llama *valores imaginarios*, aquellos que resultan de la división mental de los valores), en contraste de los *valores reales*. Dentro de los valores diferencia tres tipos, según la división de su valor: *valores originarios*, *valores derivados* y *grupos*. Dichas diferencias expuestas por Granados no están claras y resultan muy confusas y ambiguas.

Granados expone que hay tres modos de aplicación del pedal: a figuras de notas, a grupos de figuras y a la melodía en general.

- Para aplicar el pedal a figuras de notas éstas se dividen en un grupo imaginario de cuatro notas, aplicando el pedal sobre la segunda nota imaginaria y levantando la mano con la tercera. También Granados propone la aplicación del pedal de estas figuras de nota como si se tratara de derivados imaginarios, esto es dividiendo mentalmente la figura de nota en dos valores y presionando el pedal sobre la segunda mitad.
- Los grupos de figuras se diferencian entre los *reales*, que son del mismo valor, y los *mixtos*, que son de distintos valores. En el primer caso se levantará el pie en la primera nota del grupo y se pisará en la segunda. En el caso de los *grupos mixtos*, cuando las dos primeras notas del grupo sean del mismo valor se aplicará lo mismo que en el caso anterior, mientras que en el caso que entre la primera y segunda nota del grupo existan valores desiguales se descompondrá el grupo en valores imaginarios del valor menor comprendido.

Para aplicar toda esta teoría a la práctica Granados aconseja el uso del metrónomo, coincidiendo cada golpe de metrónomo con su división real o imaginaria.

- Para el pedal aplicado a la melodía Granados diferencia seis casos principales:

⁷⁶ En un ejemplar del *Método...* publicado por Vidal Llimona y Boceta, que se conserva en el Museu de la Música, aparece corregido por Granados, en lápiz, el término *pedal derecho* por el de *pedal sonoro*, que empleará en sus obras posteriores.

1. *El pedal según la velocidad de ejecución* (tiempos lentos, medios y vivos). En el caso de los tiempos vivos las figuras de notas serán consideradas como grupos de figuras y se aplicará el pedal que se describe en los grupos del mismo valor. En los tiempos lentos las figuras de notas y los grupos serán considerados como figuras de notas. En los tiempos medios los grupos melódicos se dividirán en *puntos pares* (débiles) e *impares* (fuertes), accionando el pedal en los *pares*.
2. *El pedal según los grupos melódicos*. Para explicar cuál debería ser la forma más tolerable por el oído a la hora de poner el pedal a los grupos melódicos Granados hace una extensa explicación teórica. Divide los grupos melódicos en consonantes y disonantes, siendo consonantes los que “al juntarse por medio del pedal formen acordes de cualquier especie”. Además tanto los consonantes como los disonantes pueden ser parciales (los que combinan ambos grupos) o totales. Por su parte las disonancias pueden ser perceptibles si las unimos bajo un mismo pedal en tiempos lentos o imperceptibles si es en tiempos rápidos.

Pero el punto más importantes en el que se fundamenta la explicación de la teoría del uso del pedal en la melodía es la distinción de puntos fuertes y débiles. Los puntos fuertes deben ser limpios de toda *precedencia*, ya que “el oído podrá tolerar mejor la confusión producida durante todo el grupo melódico mientras la primera nota o punto fuerte del mismo quede libre de *precedencia disonante*; y no tolerará, en cambio, la confusión producida por la última nota del grupo”. En toda ejecución ligada si accionamos el pedal con la primera nota del grupo estaremos incluyendo la última nota del grupo anterior, ya que su apagador no ha extinguido aún la vibración de la cuerda. Para dejar clara esta teoría Granados lo representa con los siguientes ejemplos, insistiendo en "que la aplicación del pedal en la 1ª nota de punto fuerte de un grupo melódico es defectuosa”.

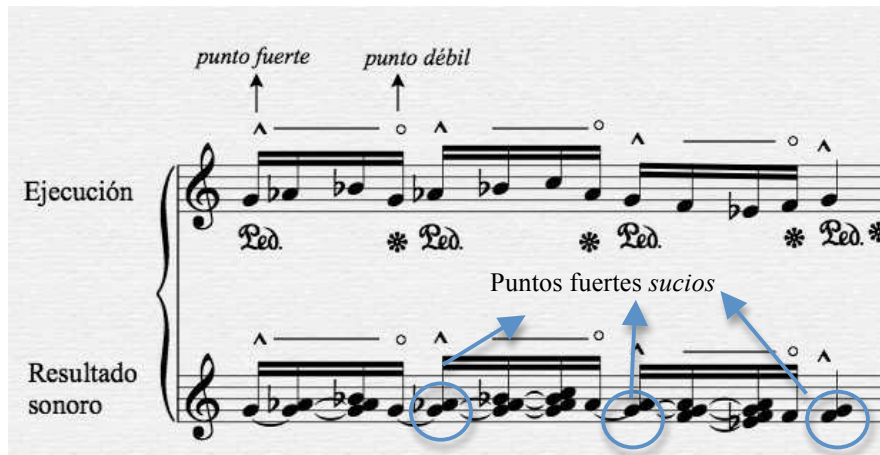


Figura VII.4. Resultado sonoro del pedal accionado a tiempo.

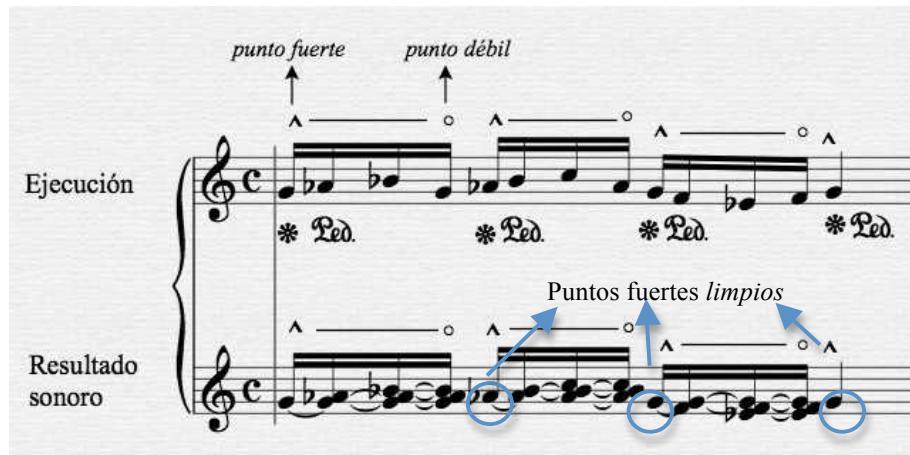


Figura VII.5. Resultado sonoro del pedal accionado a contratiempo.

3. El *pedal de salto* es empleado por Granados como medio para unir dos notas que la extensión de la mano no puede abarcar. Aquí también Granados es muy escrupuloso con las consonancias y las disonancias. En el caso de un salto de precedencia disonante el pedal se acciona como si se tratara de una figura de nota para así “borrar la disonancia formada entre la nota de salto y la anterior a ésta”. A esta aplicación se le denomina *de pise lento*. Sin embargo, en el caso de precedencia consonante aconseja la aplicación *de pise rápido*.

4. El *pedal incidental* Granados lo aconseja para las *melodías sin acompañamiento* que no puedan ligarse sin pedal o que su uso sea aconsejado.
5. El *pedal libre* para “secundar los efectos de ritmo, acentuación, estilo, ligado, sincopados, etc. Este pedal se aplica a la misma vez que se toca la nota a destacar, tanto sea un acento marcado, como una síncopa con acento natural. Granados denomina esta aplicación como *pedal de acentuación* o *pedal sincopado*⁷⁷. Este último pedal se puede aplicar siempre y cuando no hayan disonancias entre el punto fuerte y el débil (síncopa), en cuyo caso el pedal se accionaría a contratiempo.
6. Granados considera necesario dividir el registro del piano en tres partes: aguda, media y grave. Como regla general indica que el pedal en el registro grave será *confuso*, en el medio *defectuoso* y en el agudo *perfecto*, añadiendo más adelante que “los períodos lentos serán muy peligrosos en registro grave, debiendo emplearse [los cambios de] pedal con gran frecuencia, disminuyendo el peligro de la confusión según vayan pasando a los registros medio y agudo”.

Como podemos ver Granados expone una serie de modos de aplicación del pedal que varían en función de la escritura de la obra (valor de las notas, tiempo, registro, etc.). Cada una de las aplicaciones podemos resumirlas en la figura VII.6.

⁷⁷ Ya hemos visto que en Europa la denominación *syncopated pedal* se utiliza para nombrar, de forma incorrecta, el pedal *legato*.

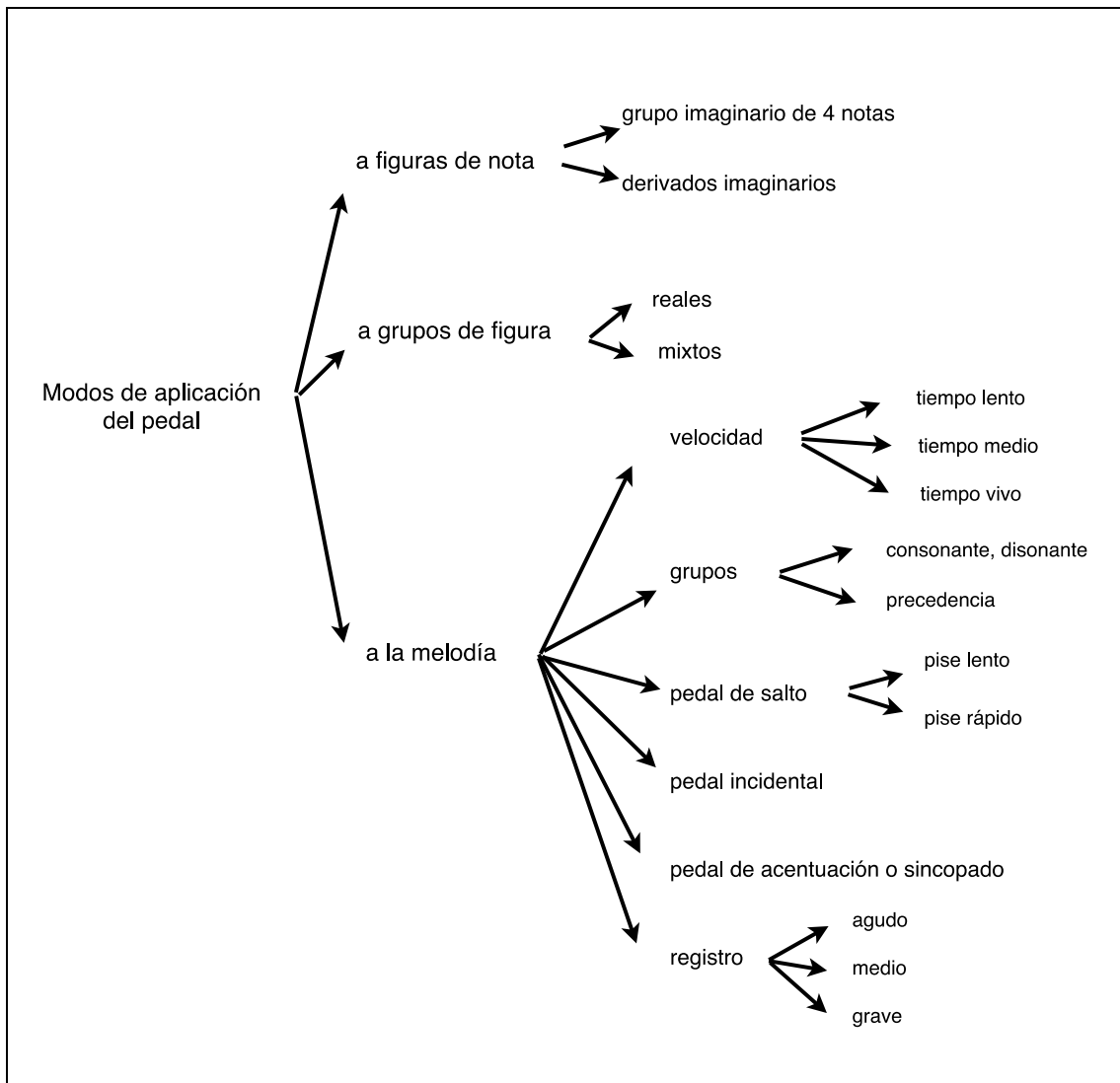


Figura VII.6. Modos de aplicación del pedal en el *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano*

Tras esta parte teórica Granados propone 15 breves ejercicios para practicar el movimiento del pie y de la mano según se trate de figuras de nota de valor originario, derivados reales, grupos y derivados imaginarios. Posteriormente añade las siguientes obras para trabajar la aplicación de pedal en diferentes casos:

- *Coral* (del *Álbum para la juventud*), de Schumann. Para aplicar el pedal a figuras de nota por grupos imaginarios de cuatro notas.

- *Coral* (del *Álbum para la juventud*), de Schumann. Para aplicar el pedal a figuras de nota por derivados imaginarios (de dos notas)⁷⁸.
- *Melodía*, de Schumann. Para aplicar el pedal a derivados reales
- *Estudio n°12*, de Cramer. Para aplicar el pedal a grupos reales⁷⁹
- *Thema* de *Album de la juventud* de Schumann. Para aplicar el pedal a los grupos mixtos.

Como conclusión Granados expone que ésta es la primera parte del presente *Método Teórico Práctico del Pedal*⁸⁰ y que habrá una segunda parte de ampliación al presente método. Sin embargo, veremos que Granados continuó en los años siguientes perfeccionando y aclarando esta primera parte del *Método...*, en lugar de ampliarlo.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.22.1. Características de la obra Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano, de Granados.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1905 a 2001	Elemental

Tabla VII.22.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de prolongación o pedal derecho	No expuesto	No expuesto

⁷⁸ Mediante la misma obra Granados propone los dos tipos de pedalización como ejercicio.

⁷⁹ Como se apuntó anteriormente Granados se refiere a los que tienen el mismo valor.

⁸⁰ Ya no emplea el término *pedales*.

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.22.3. Aplicación práctica.

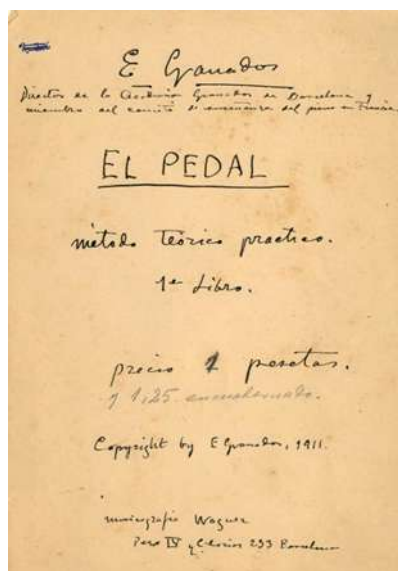
Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3° (en 1906)	Sí	No

7.23. GRANADOS, ENRIQUE: *EL PEDAL*.

a) *Reseña biográfica del autor.*

Enrique Granados (1867-1916). Ver apartado anterior.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El pedal.

Primera edición: no publicada

Publicación analizada:

manuscrito autógrafo (1911)

Se trata de manuscrito autógrafo sin fecha, que localizamos⁸¹ tras ordenar diversas hojas manuscritas que se encontraban en diferentes carpetas del Museo de la Música de Barcelona.

Inicialmente el documento contenía un total de 16 páginas escritas⁸², cuya numeración de páginas, realizada por Granados, nos hizo pensar que faltaban algunas hojas (las dos primeras están numeradas correctamente, la tercera no indica número de página, la cuarta lleva el número 3 y de la quinta en adelante lleva los números 10 a 21). Las dos primeras hojas se escribieron por detrás del Reglamento y Plan de Estudios de la Academia Granados, impreso en 1910, en tamaño 21,5 x 13 cm

⁸¹ Véase la nota de prensa *Nuevo descubrimiento de una obra pedagógica de Enric Granados en el Museo de la Música*, elaborada por el Museo de la Música, en http://w3.bcn.es/V62/Home/V62XMLHomeLinkPI/0,4388,285254511_285752665_2_1431157254,00.html?accio=detall.

⁸² Contiene además dos páginas intermedias que están en blanco.

mientras que el resto son en hojas de tamaño 20 x 13 cm. Por tanto, podemos concluir que dicho manuscrito fue escrito a lo largo del curso 1910-1911.

Posteriormente se localizó una hoja de tamaño 20 x 13, escrita a mano, titulada *El pedal*, en la que figura la fecha de copyright de 1911, seguido de las señas de la editorial Musicografía Wagner; y una segunda, señalada como *2ª portada*, en la que se indica que se ha hecho el depósito que marca la ley. Dichas hojas debían pertenecer a la portada y segunda portada de la presente obra, ya que coincide el título y la fecha de copyright con los datos mencionados anteriormente. Sin embargo, no podemos afirmar que Granados pagase los derechos para ser publicada por Musicografía Wagner, ya que, dicha obra no aparece referenciada en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Es probable que Granados se opusiera a que esta obra fuera publicada porque ya había comenzado a escribir un "nuevo método corregido y aumentado"⁸³, que analizaremos más adelante.

c) Contenido de la obra.

Al igual que el *Método teórico-práctico*, esta obra también abarca exclusivamente contenidos referidos al pedal derecho del piano.

Este nuevo método, dividido en dos partes, tiene también un formato teórico-práctico pero está expresado de forma distinta a su obra anterior. En este caso Granados utiliza la fórmula de pregunta-respuesta, en lugar de usar la información en modo explicativo.

Al final de cada una de las partes el autor propone una serie de ejercicios y fragmentos de obras para trabajar los contenidos reflejados en la exposición teórica. Los fragmentos de obras no aparecen escritos en el manuscrito, sino que Granados escribe únicamente el título.

Es muy probable que esta obra fuera dirigida a sustituir su método anterior y, por tanto, dirigida a los mismos cursos que su anterior obra, tercero y cuarto.

⁸³ Curbelo (2012a)

d) Referencia a los pedales.

Cada una de las partes en que se divide la obra se denomina *lecciones*.

La primera lección aborda la utilidad del *pedal sonoro* del piano, el cual, según Granados, sirve para “enriquecer dicho instrumento, aportando infinidad de ambientes sonoros, que empleados basándose en principios y reglas fijas, son una verdadera fuente de riqueza para la interpretación de las grandes obras”. Esta explicación demuestra la importancia que Granados dotaba a este pedal y la necesidad que tenía de dotar de principios y reglas fijas a su teoría.

Al igual que en su *Método...* afirma que el pedal se aplica de tres modos distintos: a *figuras de nota*⁸⁴, a *grupos* y *libre*.

En esta primera lección expone cómo se aplica el pedal a las figuras de nota: descomponiendo el valor en dos partes iguales -lo que se denominará *división mental*⁸⁵ o *grupo imaginario*-, levantando el pedal en la primera nota imaginaria y pisando el pedal en la segunda, a la vez que se levanta la mano.



Figura VII.7. Aplicación del pedal a figuras de nota de distintos valores.

Fuente: Granados (manuscrito de 1911).

⁸⁴ Granados se refiere a *figuras de nota*, como figuras (notas individuales, acordes) y los *grupos* como grupos de figuras.

⁸⁵ *División mental de figura de nota* le denomina más tarde en el documento.

Finaliza esta primera lección proponiendo dos ejercicios para practicar el uso del pedal en las figuras de nota en compases binarios y ternarios, seguido de la práctica de esta aplicación con el *Coral* (del *Álbum para la juventud*) de Schumann.

La segunda lección aborda la aplicación del pedal a los grupos. Según Granados hay tres clases de grupos: los reales (los que aparecen escritos y tienen los mismos valores), los mixtos (también aparecen escritos pero con diferentes especie de valores) y los imaginarios (los que resultan de la división mental de figuras de nota en partes iguales y explicados por Granados en la lección anterior).

La aplicación del pedal en los grupos que aparecen escritos es similar al de su *Método...* Así, en los grupos reales el pedal se levanta con la primera nota del grupo y se baja con la segunda, en los grupos mixtos se descomponen éstos en “grupos de valores iguales a los más pequeños contenidos en los mismos, resultando grupos imaginarios que aplicaremos el pedal como en los grupos reales”. Sin embargo, para Granados, cuando las dos primeras notas del grupo mixto son de igual valor se aplicará lo dicho en los grupos reales.

Termina la lección añadiendo una serie de ejercicios escritos para practicar el uso del pedal en los grupos y una serie de obras para aplicarlo conjuntamente con la interpretación: ejemplos de Mozart y Chopin⁸⁶, *Pequeños estudio* (del *Album de la Juventud*) de Schumann y Estudio nº 12 (del *Gradus ad Parnasum*) de Cramer.

Dentro de esta segunda lección Granados incorpora, antes de los ejercicios mencionados, una aclaración sobre el motivo por el cual el pedal se acciona a contratiempo. Dicha aclaración concretaba su teoría, la cual completó en sus *Reglas para el uso de los pedales del piano*. Por tanto, hemos considerado citar esta justificación en su obra de 1913.

Granados no expone la aplicación libre del pedal, aquella que, siguiendo lo expuesto en el *Método...*, hacía referencia al pedal aplicado a la melodía.

⁸⁶ En la obra aparece escrito “ejemplos de Mozart” y “ejemplos de Chopin” en las páginas 20 y 21 (según numeración de la obra), respectivamente, sin indicarse el título de las obras ni el *incipit*.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.23.1. Características de la obra El pedal, de Granados.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	Manuscrito: 1911	Elemental

Tabla VII.23.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal sonoro	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.23.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3º	Sí	No

7.24. GRANADOS, ENRIQUE: *REGLAS PARA EL USO DE LOS PEDALES DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Enrique Granados (1867-1916). Ver apartado anterior.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Reglas para el uso de los pedales del piano

Fecha de la primera edición: 2001

Publicación analizada:

Barcelona: Boileau, 2001.

Tras escribir Granados *El Pedal* antes mencionado siguió perfeccionando sus conocimientos didácticos sobre el mismo. Inmediatamente después comenzaba a esbozar un “nuevo método corregido y aumentado⁸⁷”, titulado *Reglas para el uso de los pedales del piano* en el que va desarrollando sus conceptos y que desemboca en la versión definitiva de las *Reglas*...

De esta obra se conserva una prueba de imprenta con correcciones escritas a mano de Granados, pero sin los ejemplos musicales (aunque con los espacios reservados para ellos), que lleva la fecha de septiembre de 1913. También se conserva el manuscrito autógrafo, que no está fechado, pero que sí contiene los ejemplos musicales.

Este nuevo método no llegó a ser publicado en vida del autor, lo que nos hace pensar que Granados estaría desarrollando aún más sus conceptos. En el año 2001 la editorial Boileau sacó a la luz esta publicación junto con el resto de obras pedagógicas del autor.

⁸⁷ Forma parte del subtítulo del manuscrito previo al definitivo. En la prueba de imprenta el subtítulo indicado es *Método Teórico Práctico*.

c) *Contenido de la obra.*

Según la publicación de Boileau nos encontraríamos ante una obra exclusivamente teórica apoyada con ejemplos musicales muy breves. Sin embargo, en la prueba de imprenta de la obra se menciona que la obra va acompañada de unos ejercicios prácticos que se encuentran en el suplemento del *Método...* Por tanto, a esta obra se debería adjuntar dichos ejercicios, convirtiéndose en una obra teórico-práctica.

Siguiendo estas indicaciones esta obra estaría destinada a los mismos cursos que su *Método...*, es decir, a tercero o cuarto.

Según el propio autor su obra de 1905 contenía textos y ejemplos en abundancia y "resultaba algo complicado el estudio de dicho método por parte del alumno". La función de este nuevo trabajo era la de dotar de concisión y claridad las reglas para el uso del pedal con el objeto de "llegar más pronto y con menos trabajo al logro de un verdadero conocimiento técnico del pedal"⁸⁸. No se trata exactamente de una simplificación, aunque Granados emplee este término, sino de un progreso didáctico respecto a la enseñanza de las reglas de uso del pedal, por ello califica su nuevo trabajo como "definitivo entre los que llevo hechos".

d) *Referencia a los pedales.*

Su punto de partida es la explicación por la que se fundamenta su teoría del pedal, basado en el pise a contratiempo y que denomina *la escuela del pedal sonoro*. En el manuscrito previo al definitivo Granados escribe su teoría hasta tres veces para intentar llegar a su versión definitiva de la forma más clara, simple y convincente. En todas las modificaciones mantiene la misma idea pero cambiando la forma de explicarlo con el fin de que sea de la manera más didáctica posible:

(...) podrá notarse que cuando se ataquen sucesivamente dos teclas y se aplique el pedal a la segunda quedarán las dos bajo la acción del pedal porque el apagador correspondiente a la primera (...) no llegará a tiempo de volver a apagar porque en el mismo instante y por efecto del pedal aplicado a la segunda tecla se levantarán todos los apagadores quedando de este modo retenido entre todos los correspondientes a la primera tecla⁸⁹.

⁸⁸ Granados, E. *Reglas para el uso de los pedales del piano, nuevo método corregido y aumentado* [manuscrito no publicado].

⁸⁹ Granados *et al.*, 2001, p. 104

Si accionamos el pedal a contratiempo de cada figura de nota evitaremos este “defecto de origen”⁹⁰.

Según Granados el pedal sonoro se aplicará, en general, a figuras de nota y a grupos de figura. Para aplicarlo a figuras de nota se descompone en dos valores iguales que se numeran con 1 y 2, levantando el pedal con el 1 y presionándolo con el 2. En el caso de los grupos, como regla general, se levanta el pedal en la primera nota del grupo y se pisa en la segunda, excepto:

- En los grupos conjuntos, donde no se usará el pedal, salvo que sean pasajes rápidos que se encuentren en los registros medio y agudo.
- En los grupos mixtos, donde únicamente se podrá accionar el pedal cuando las primeras notas formen especie armónica.
- En los grupos que pertenecen a la misma especie armónica, pues puede prolongarse el pedal sin necesidad de cambiarse.

En el caso de los acordes, su aplicación dependerá del tiempo, así en movimientos lentos el pedal se accionará como si se tratara de figuras de nota, disminuyendo los pises de pedal a medida que aumente la velocidad hasta convertirse en pedal a grupos.

El pedal denominado *de salto* se aplicará a los bajos de acompañamiento y a los acordes arpegiados. En el caso de los bajos de acompañamiento Granados insiste en la diferencia entre el pedal de pise rápido y pise lento:

Podrá ser con pise rápido cuando la nota a la que se aplique no esté precedida de otra, formando disonancia tanto en la melodía como en el bajo, y cuando la mano deba ir rápidamente a atacar otra u otras notas a distancia.

Deberá ser de pise lento cuando la nota a que se aplique el pedal vaya precedida de otra extraña, formando disonancia tanto en los bajos como en la melodía⁹¹.

En el caso de los acordes arpegiados, la *nota base* del acorde se separará del resto y se aplicará el pedal como a figura de nota.

⁹⁰ En el manuscrito previo al definitivo indica que en estos casos aplicaremos el pedal a contratiempo para evitar “las graves consecuencias que esto puede acarrear en nuestro oído”.

⁹¹ Granados *et al.* (2001). Pedagógicas 2. En *Integral para piano*, p. 109. Boileau: Barcelona.

Como última lección Granados dedica un apartado al pedal en la melodía, dando unas pautas para el uso del pedal en casos concretos:

- Cuando se deba unir una línea melódica que, por su extensión, no pueda abarcar la mano se empleará el pedal como a figura de nota. A este pedal lo denomina incidental.
- En el caso de que en la melodía aparezcan dos o más notas que se repitan es necesario ligarlas con pedal, aplicándolo como a figura de nota en la primera de las repetidas y quitándolo en la última.
- Las notas con puntillos serán ligadas con pedal en casi “la totalidad de los casos”. Para ello se descompone en valores pertenecientes al más breve del grupo y se aplica el pedal en la segunda nota imaginaria.
- Cuando un valor corto precede a uno largo se aplicará el pedal a los dos como a figura de nota. Cuando el valor largo precede al corto se puede tolerar un solo uso de pedal desde la nota larga siempre y cuando no sean tiempos muy lentos.

Esta parte teórica ha sido sintetizada y simplificada, sobre todo en lo que se refiere a la aplicación del pedal a la melodía, donde se ha eliminado el *pedal de acentuación* y las diferentes aplicaciones según el registro del piano. Teniendo en cuenta que estas aplicaciones estaban colocadas en el *Método...* dentro del *pedal aplicado a la melodía*, y al ser ésta la última lección escrita por Granados en esta obra hace pensar que aún no había completado el texto de las *Reglas para el uso de los pedales del piano*.

Las diferentes aplicaciones expuestas por Granados en esta obra las podemos visualizar de forma clara en la figura VII.8, que demuestra la simplificación de las teorías, sobre todo en la aplicación del pedal a la melodía.

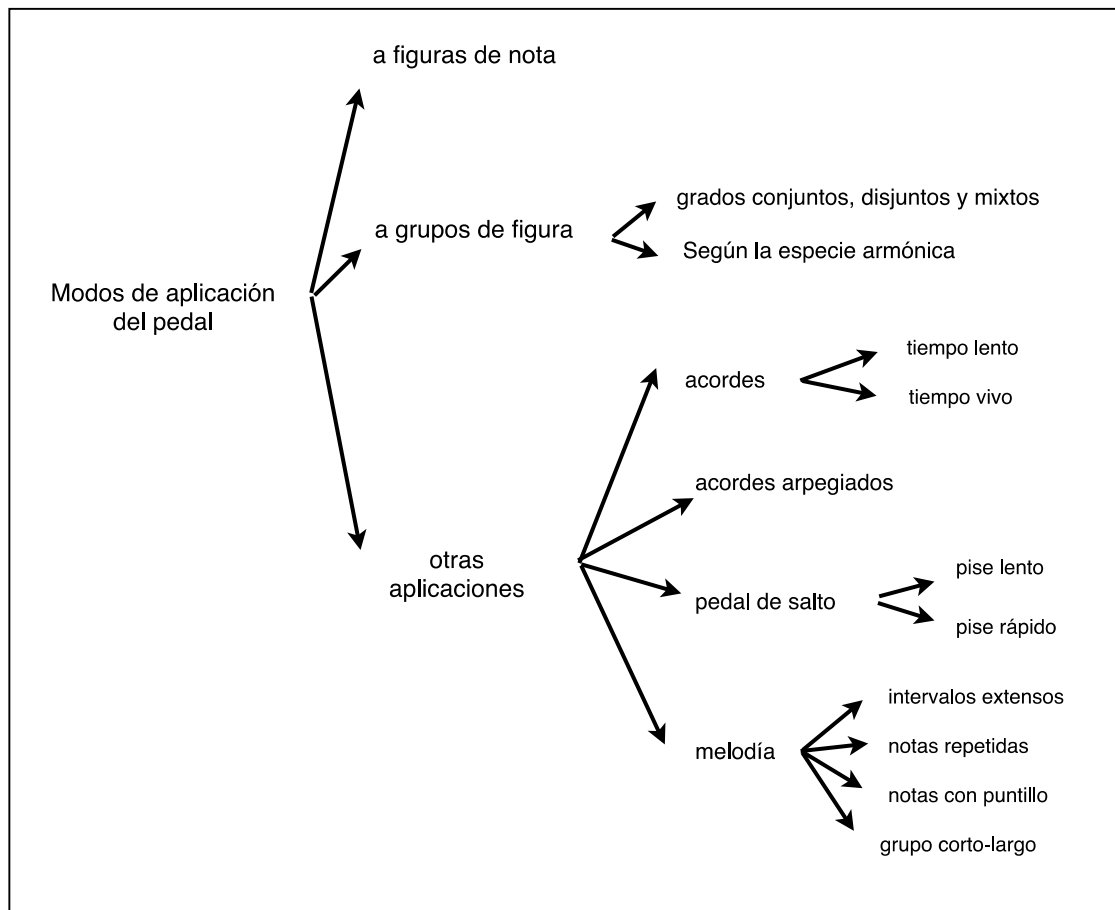


Figura VII.8. Modos de aplicación del pedal en las *Reglas para el uso de los pedales del piano*

Finalmente Granados tiene la intención de añadir unos ejercicios prácticos para las lecciones 4^a (pedal de salto) y 5^a (pedal aplicado a la melodía, pero sólo en prueba de imprenta está escrito “ejercicios prácticos de las lecciones anteriores. Suplemento al método teórico”. Por tanto los ejercicios prácticos son los cinco ejemplos de obras para trabajar la aplicación de pedal que aparecen en el *Método teórico-práctico para el uso de los pedales* de 1905.

En el manuscrito previo al definitivo de las *Reglas...* Granados escribió varios ejercicios para llevar a la práctica lo explicado. Los cuatro primeros tenían como objetivo trabajar el pedal a figuras de nota mediante distintos acordes escritos primero en valores de redonda, luego en blancas, seguidamente en negras y finalmente en corcheas para agilizar el movimiento del pie. Los ejercicios 5 y 6 son ejercicios de acordes en *valores combinados* cuyo objetivo es “acostumbrarse a pisar el pedal al tiempo justo de la 2^a mitad de la figura de nota”. Seguidamente escribe varios

ejercicios para trabajar el pedal aplicado a los grupos, un ejercicio de recopilación y varios ejemplos de extensión larga (con el fin de que, posiblemente, se trabajen como ejercicios) sobre *los grupos en acordes* y el *pedal de salto*. Estos ejercicios no se incluyeron en el manuscrito último de las *Reglas...* ni en la prueba de imprenta.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.24.1. Características de la obra Reglas para el uso de los pedales del piano, de Granados.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	Manuscrito: 1913 Publicación: 2001	Elemental

Tabla VII.24.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal sonoro	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.24.3. Aplicación práctica.

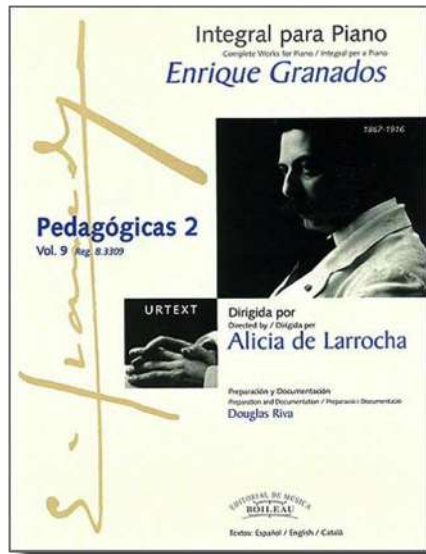
Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
3° (alrededor de 1913)	Sí	No

7.25. GRANADOS, ENRIQUE: *BREVES CONSIDERACIONES SOBRE EL LIGADO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Enrique Granados (1867-1916). Ver apartado 7.22.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Breves consideraciones sobre el ligado

Fecha de la primera edición: 2001

Publicación analizada:

Barcelona: Boileau, 2001.

Esta obra parte de un texto mecanografiado, que lleva el título *Breves consideraciones sobre el ligado* y cuyo contenido está atribuido a Granados⁹². Dicho texto no lleva fecha ni firma y contiene correcciones escritas a lápiz, generalmente de expresión, por una persona desconocida⁹³.

Esta obra también fue publicada en el año 2001 por la editorial Boileau, en la edición que dirigió Larrocha. Antes de esa fecha este texto permanecía inédito.

c) *Contenido de la obra.*

Se trata de una obra teórica, sin ejercicios ni aplicación práctica, que, a pesar de llevar un título que parece estar destinado únicamente al *legato*, ocupa también un capítulo

⁹² Granados *et al.*, 2001.

⁹³ Carlota Garriga, exdirectora de la Academia Marshall reconoce la letra de las correcciones y se las atribuye a su maestro Frank Marshall.

que versa sobre el pedal. Así pues, esta obra contiene un primer capítulo que lleva el mismo enunciado que el título y un segundo capítulo titulado *Del Pedal*.

Sobre este apartado podemos comprobar que es un nuevo texto que vuelve a poner énfasis en el empleo del pedal derecho y en establecer de forma justificada una serie de normas o recomendaciones de uso para un correcto empleo de este mecanismo.

El texto está acompañado de un brevísimo fragmento musical y una ilustración para la mejor comprensión de lo explicado.

d) Referencia a los pedales.

En este texto Granados fundamenta el uso del pedal en un principio arquitectónico. Para ello compara los elementos que intervienen en la arquitectura con los de la música: la columna o pilastra como elemento que sostiene y el arco como elemento sostenido.

(...) consideraremos como una columna todas las notas superpuestas formando acordes (sea cual fuere el número de éstos) de la misma manera que la columna o pilastra está formada de ladrillos superpuestos unos encima de otros (...).

Partiendo de este principio Granados afirma que:

es imprescindible que en el momento que uno de estos arcos de música se apoya en una de dichas columnas se produzca el cambio de pedal (...) Todas cuantas impurezas vayan pasando de nota a nota en los arcos no tendrán absolutamente ninguna importancia si, al llegar a apoyarse en la columna dichas impurezas se limpian o desaparecen, considerando que la columna es como el punto de reposo y que durante este reposo el oído no tolerará nunca las imperfecciones adquiridas dentro de los arcos.

Como podemos observar Granados utiliza las bases armónicas para relacionarlas con el uso del pedal. Cada nueva base armónica estará formada a partir de dos notas y será el elemento que va a sostener toda línea melódica que suceda hasta que se produzca otra nueva base armónica. Es importante que cada vez que se toque un acorde se cambie el pedal ya que éste no puede soportar ninguna *impureza* que lo desestabilice. Sin embargo las impurezas que se puedan suceder en la línea melódica debido al uso del pedal no tendrán importancia ya que el “momento del descanso” ocurrirá al llegar al nuevo acorde con el cambio de pedal.

Además Granados ejemplifica dicha explicación con una ilustración en la que compara la frase musical con el principio arquitectónico.

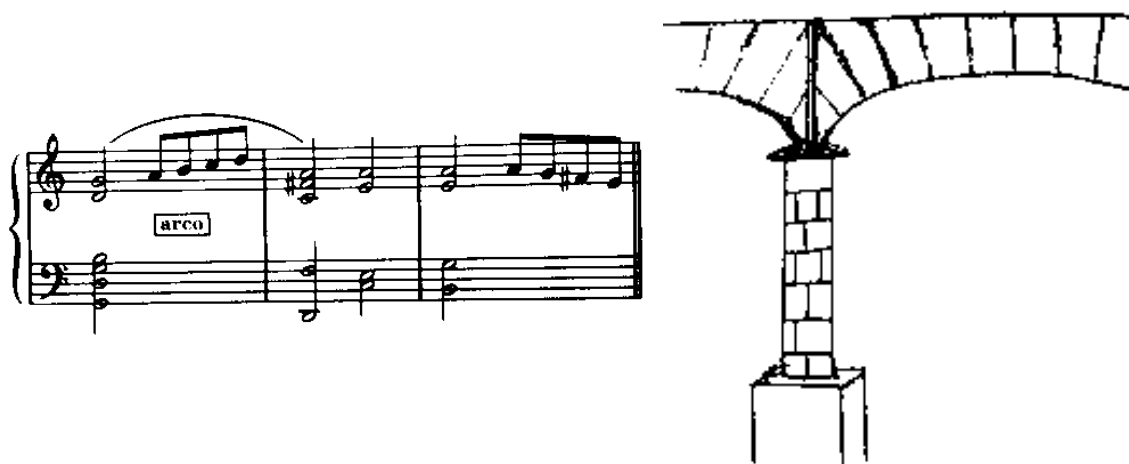


Figura VII.9. Comparación realizada por Granados entre una frase musical y un principio arquitectónico.

Fuente: Granados *et al.* (2001).

Este principio sobre el uso del pedal fue mencionado por Granados en su *Método...* En aquel caso Granados diferenciaba entre *punto fuerte* y *punto débil*, añadiendo que todo punto fuerte debería ser limpio de toda *precedencia*:

El oído podrá tolerar mejor la confusión producida durante todo el grupo melódico mientras la primera nota o punto fuerte del mismo quede libre de *precedencia disonante*; y no tolerará, en cambio, la confusión producida por la última nota del grupo⁹⁴.

Observamos pues que, aunque el principio se mantiene, éste ha evolucionado dirigiéndolo hacia las bases armónicas de cualquier fragmento musical.

Como afirma Boladeres (s.f.), en este trabajo que lleva el título *Del Pedal*, Granados expone, en un estilo tan pintorescamente expresivo, su idea gráfica sobre el papel que le corresponde al pedal en la técnica del piano.

⁹⁴ Granados *et al.* (2001). Pedagógicas 2. En *Integral para piano*, p. 81. Boileau: Barcelona.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.25.1. Características de la obra Breves consideraciones sobre el ligado, de Granados.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	Texto: s.f. Publicación: 2001	Medio-superior

Tabla VII.25.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Sin denominación	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.25.3. Aplicación práctica.

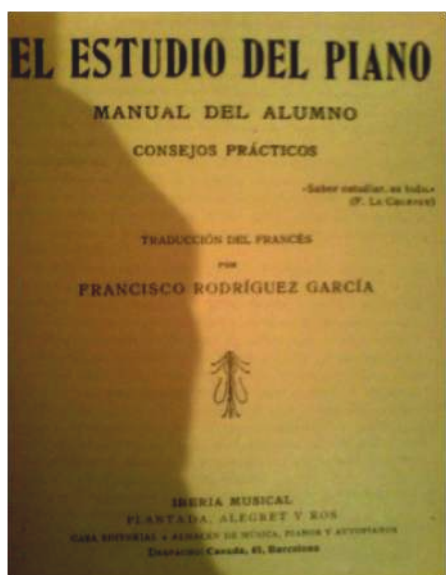
Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.26. PARENT, HORTENSE: *EL ESTUDIO DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Hortense Parent (1837-1929) 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 dedicadas a la enseñanza del piano⁹⁵. Algunas de estas obras fueron traducidas al español, como *El estudio del piano* y *El método en el trabajo*⁹⁶.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El estudio del piano

Fecha de la primera edición: ca. 1915

Publicación analizada:

Barcelona: Iberia Musical, s.f.

El estudio del piano es la versión española de la obra original escrita en francés, bajo el título *L'étude du piano*, y traducida por Francisco Rodríguez.

No tenemos ningún dato temporal concreto sobre su fecha de publicación, solo determinadas pistas que nos deja el ejemplar consultado. Así, en la portada de dicha obra figura la indicación “obra de texto en la Academia Granados”, por lo que

⁹⁵ Datos obtenidos de la obra analizada.

⁹⁶ Esta última obra fue publicada posteriormente por Boileau y en ella figura unas líneas referidas al estudio del pedal, dirigiendo al lector a la lectura del apartado señalado a este mecanismo en *El estudio del piano*.

podemos fecharla entre 1915 y 1919 (poco probable que haya sido antes). En el ejemplar encontrado en el fondo de la Academia Marshall figura una dedicatoria manuscrita por parte del traductor, Francisco Rodríguez, a Frank Marshall con fecha de 1921.

Esta obra no volvió a ser publicada, ni siquiera como reimpresión, por lo que son escasos los ejemplares que se pueden encontrar.

c) Contenido de la obra.

El texto se presenta en forma de cuestionario mediante estilo de pregunta-respuesta, sin ilustraciones.

Está dividido en doce capítulos en los que desarrolla contenidos elementales de la interpretación al piano: hábitos de estudio, métrica, digitación, notas de adorno, la memoria, la repentización, el pedal y la expresión.

d) Referencia a los pedales.

El capítulo IX está titulado *Del pedal*. Ocupa un total de cinco páginas y en él se exponen 17 preguntas, con sus respectivas respuestas, sobre el pedal de resonancia y el pedal *una corda*.

En lo que se refiere al pedal derecho expone las siguientes ideas:

- El pedal sirve para prolongar sonidos que pertenezcan a la misma armonía.
- Es indispensable su uso: cuando haya que prolongar sonidos que las manos no logran mantener, para prolongar la vibración natural de un sonido y para ligar un grupo de notas o acordes que no puede ser unido con los dedos.
- 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 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.

También añade unas breves indicaciones sobre el pedal izquierdo respecto a la manera que se indica y algunos consejos para su ejecución.

Como se puede comprobar de la lectura del texto de Parent, la exposición que hace sobre el uso de los pedales es propia de la época en que fue escrita (1871), con el añadido de la aplicación del pedal a contratiempo en las notas de valores largos.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.26.1. Características de la obra El estudio del piano, de Parent.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	ca. 1915	Elemental

Tabla VII.26.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	No expuesto	No expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.26.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.27. MARSHALL, FRANK: *ESTUDIO PRÁCTICO SOBRE LOS PEDALES DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Frank Marshall King (1883-1959) inició su formación musical con el maestro Teodor Solà Vendrell, continuándolos en el Conservatorio Superior de Música del Liceo con los profesores Gavagnach y Antonio Puyé. Una vez finalizada la carrera decidió, en 1902, realizar los cursos de perfeccionamiento en la academia que dirigía Enrique Granados. Con tan sólo 17 años finaliza dichos estudios y se convierte, casi inmediatamente, en profesor ayudante de Granados. Tres años más tarde es nombrado subdirector de los estudios de Piano de la Academia.

La relación entre Granados y Marshall se hizo estrecha, como demuestra la siguiente cita que recoge Xavier Montsalvatge⁹⁷:

Mi amistad con Enrique Granados fue entrañable. Estuve a su lado desde los dieciséis años hasta los treinta y dos, en que murió. Me puedo considerar, pues, su hijo espiritual. Fui subdirector de su Academia y el que le reemplazaba en sus ausencias. Asistí a la elaboración de sus composiciones y yo era el primero que las interpretaba, dándome el propio Granados indicaciones verbales imposibles de transcribir en papel pautado.

De esta cita podemos concluir que Marshall, no sólo recibió como alumno las teorías de su maestro, sino que además era testigo del proceso de enseñanza que seguía Granados respecto al uso del pedal. Recordemos que Granados publicó en 1905 su *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales*, un método que fue elaborando desde años antes de crear su academia, como demuestra el análisis realizado a sus obras⁹⁸. También fue testigo del continuo desarrollo de las teorías del uso del pedal de su maestro, sus escritos, sus publicaciones y sus conferencias⁹⁹ sobre este aspecto.

⁹⁷ Montsalvatge, 1943, pp.18-19

⁹⁸ Véase anexo I.

⁹⁹ Como dijimos anteriormente, Marshall corrigió el texto mecanografiado que lleva el título *Breves consideraciones sobre el ligado* (con contenidos específicos sobre el pedal) y cuyo contenido está atribuido a Granados.

La repentina muerte de Granados en marzo 1916, había dejado un futuro incierto en la Academia Granados. Sin embargo, numerosas personalidades del mundo de la música intentan convencer a Frank Marshall para que continúe con ella, como demuestra la siguiente la carta que escribe Pedrell a Marshall unos días después de la tragedia:

A usted le toca conservar lo que él instituyó, esa academia de la que salieron tan privilegiados alumnos, usted entre los primeros, como el gran maestro del teclado. Yo le conjuro a usted para que emprenda esta obra por su buena memoria¹⁰⁰.

La Academia Granados inició el curso 1916-17 con un consejo directivo formado por Eduardo Granados, el hijo mayor del compositor, Frank Marshall, Domingo Mas i Serracant y Alberto Torrellas como secretario. En el curso 1919-1920 Frank Marshall asumió el cargo de director de la Academia Granados, mientras Mas i Serracant ocupó el de subdirector, manteniéndose Alberto Torrellas como secretario. Al curso siguiente la Academia Granados pasó a denominarse Academia Marshall, ocupando Frank Marshall el cargo de director de la misma hasta su muerte.

Sus obras dedicadas al pedal (*Estudio práctico sobre los pedales del piano* y *La sonoridad del piano*) tuvieron una mayor difusión y aplicación práctica que las de Granados y aún éstas son comercializadas con un importante movimiento, lo que demuestra la gran calidad didáctica de las obras.

Únicamente el *Estudio práctico sobre los pedales del piano* contiene referencia teórica al uso del pedal, siendo *La sonoridad del piano* una aplicación práctica del pedal a través de la ejecución de obras de repertorio seleccionadas por el autor.

¹⁰⁰ Pages i Santacana (2000), p. 58.

b) Datos de la obra.



Título:

Estudio práctico sobre los pedales del piano

Fecha de la primera edición: 1919

Publicación analizada:

Madrid: Unión Musical Española, 1919.

Resulta curioso que, siendo 1919 la fecha que aparece en el *copyright* de las sucesivas ediciones de la obra, en una carta que envía Marshall a la *Enciclopedia Biográfica Española*, con sus datos biográficos con el fin de ser publicados, figure el año 1918 como publicación de la obra.

Otra carta escrita por la editora Unión Musical Española el 25 de febrero de 1949 y enviada a Marshall, nos aporta interesantes datos en referencia a la reimpresión de la obra. Según el contenido de la misma Frank Marshall deseaba incluir unas hojas adicionales al *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano*, las cuales enviaría a Unión Musical Española para adjuntarlas en la próxima edición. Sin embargo, no llegó a enviarlas y la edición actual contiene los mismos contenidos que la tercera edición (anterior a 1928).

Esta obra recibió múltiples reimpresiones, sobre todo a lo largo de la década de los 70 y 80. Actualmente podemos encontrarla con facilidad en las tiendas especializadas de música impresa, en edición de Unión Musical Ediciones del año 2005. Por tanto, esta obra lleva casi un siglo utilizándose como medio didáctico para la enseñanza y el aprendizaje del pedal.

De su aplicación práctica hemos podido obtener datos suficientes para conocer los cursos en los que se trabajaba esta obra. Ello queda reflejado en los *Planes de estudio* que la Academia Marshall (centro donde impartía docencia Frank Marshall) publicaba anualmente y de los que se han conservado algunos de ellos.

El más antiguo que conocemos es uno que podemos acotarlo a los cursos académicos que van desde 1924-25 a 1927-1928¹⁰¹. En dicho plan de estudio figura esta obra que aparece referenciada como *Mecanismo de Pedal*. Ésta aparece secuenciada por cursos de la siguiente forma:

- Curso primero. Capítulos 1 a 3: "ejercicios de pedal a contratiempo con nota imaginaria y pedal a contratiempo con nota real. Pedal a grupos consonantes de tres, de cuatro, de seis y de ocho notas".
- Curso segundo. Capítulos 4 a 6: "ejercicios de pedal aplicados a notas con puntillo de prolongación y con 1, 2, 3 y 4 notas de paso. Pedal a notas repetidas. Pedal a notas distanciadas".
- Curso tercero. Capítulos 7 y 8: "pedal de acentuación. Pedal incidental".

De los planes de estudio que podemos fechar entre 1928-29 y 1931-32¹⁰² encontramos una secuenciación que abarca un curso más, desde primero a cuarto:

- Curso primero. Ejercicios de pedal de los capítulos 1º y 2º y los diez primeros ejercicios del 3º capítulo.
- Curso segundo. Repaso de los ejercicios anteriores, completar el capítulo 3 y ejecutar el capítulo 4.
- Curso tercero. Capítulos 5 y 6 completos.
- Curso cuarto. Capítulos 7 y 8 completos.

Los planes de estudio de los años 1932-1933 y 1933-34 introducen pequeños cambios en la secuenciación de la obra por cursos, así ésta queda distribuida en los siguientes cursos:

¹⁰¹ En este *Plan de Estudios*, sin fecha, hemos tomado los datos de contacto de la Academia que aparecen en el documento y los hemos comparado con los que figuran en los anuncios del periódico *La Vanguardia* informando de la apertura de la matrícula de inscripción en el citado centro. Así, en un anuncio del 4 de octubre de 1924 se anunciaba el traslado de sus dependencias a la Rambla Cataluña, donde permanecen con el número de teléfono de 1.450 G hasta la fecha de 20 de septiembre de 1928. Sin embargo, a partir del 29 de septiembre de ese año el teléfono de contacto de la academia para ser el 72726, permaneciendo la sede en la misma dirección.

¹⁰² Analizando el formato podemos concluir que es de un año escolar cercano, pero posterior, a 1927-28, ya que, por un lado, el teléfono que figura es 72726 y, por otra parte, en el repertorio figura la obra *Mecanismo del Piano* escrita por Elisa Alabern¹⁰² en 1927. Por otra parte, según el formato empleado concluimos que es anterior al curso 1932-33.

- Curso primero. Ejercicios de pedal de los capítulos 1º y 2º y los diez primeros ejercicios del 3º capítulo.
- Curso segundo. Repaso de los ejercicios anteriores, completar el capítulo 3 y ejecutar los ejercicios 1 a 12 del capítulo 6.
- Curso tercero. Ejercicios 1 a 12 del capítulo 4º y los capítulos 5 y 6 completos.
- Curso cuarto. Ejercicios 13 a 26 del capítulo 4º y los capítulos 7 y 8 completos.

En el ejemplar conservado del plan de estudios perteneciente al curso 1947-48 encontramos una nueva distribución de la obra por cursos, comenzando el aprendizaje de la obra a partir del segundo año:

- Curso segundo. Capítulos 1 a 3 completos. Capítulos 5 y 6: ejercicios 1 al 11.
- Curso tercero. Capítulos 5 y 6 completos. Capítulo 4: ejercicios 1 al 12.
- Curso cuarto. Capítulos 7 y 8 completos. Capítulo 4: ejercicios 13 al 27.
- Curso quinto. Repaso de todos los capítulos.

A partir de la entrada en vigor de la nueva ordenación de la LOGSE esta obra comenzó a implantarse en el tercer curso del grado elemental y se imparte hasta el segundo curso del grado medio, tal y como hemos podido comprobar en la ordenación del repertorio que publica la Academia Marshall todos los años.

Con la implantación de la LOE esta obra se imparte en las dos enseñanzas: básicas (nueva ordenación del grado elemental, dividida ahora en seis años) y profesional (solo los primeros cursos). Así en la primera se abordaban los capítulos 1 a 3, 5 y 6, y en la segunda los capítulos 4, 7 y 8¹⁰³.

Además de su aplicación en este centro tenemos constancia de su empleo tanto en la enseñanza privada como en otros centros. En la década de 1920 el profesor R. Casas, que impartía lecciones privadas de piano como profesor de la *Moderna Escuela de Piano*, publicitaba en los medios de comunicación que seguía el plan de estudios de la Academia, aplicando "una nueva técnica de pedal"¹⁰⁴.

¹⁰³ Según el plan de estudios del curso 2011-12.

¹⁰⁴ *Marinada* (1 de agosto de 1920), año VII, nº81, p.1.

Estos planes de estudios también fueron de aplicación en la Escolanía de Montserrat desde pocos años antes de 1950, fecha en la que un alumno de Frank Marshall, Ireneu Segarra, asume, primero la tarea de profesor y después de director del centro. El Plan de estudios que se seguía en esta institución era el mismo que el de la Academia Marshall, impartiendo entre los cursos segundo y cuarto¹⁰⁵ ambas obras de Marshall (Segarra, 2000).

c) Contenido de la obra.

Esta obra es fruto de las enseñanzas que le transmitió su maestro Enrique Granados sobre este tema y de sus propias experiencias a lo largo de su carrera como profesor, ejecutante y auditor de grandes pianistas (Marshall, 1919).

Ésta en su mayoría está formada por una serie de ejercicios para trabajar el uso del pedal. Cada grupo de éstos está precedido por unas exposiciones teóricas que abordan una serie de normas sobre el uso del pedal en función de la figuración rítmica.

d) Referencia a los pedales.

En el *Prefacio* de este *Estudio práctico...* Marshall afirma que el motivo de la presente obra es internarse en el estudio del pedal, ya que es, junto con el arte de la pulsación, donde se encierra el mayor secreto del arte del piano y un terreno apenas explorado.

Marshall afirma y confirma que el arte del pedal tiene sus leyes y la presente obra trata de estudiarlas y puntualizarlas de una manera absolutamente práctica. De hecho no pretende que el uso del pedal se convierta en un arte teórico, sino que mediante el aprendizaje de estas leyes el alumno se acostumbre al correcto uso del mecanismo del pedal. Una vez conseguida esta fase el alumno podrá penetrar en el estudio, a conciencia, del pedal.

Esta obra, afirma Marshall en su prefacio, está dirigida a todos los alumnos de piano y sus profesores, que “sepan ver en ellos, no una lección, sino una clave, una ayuda”. Aquellos artistas que poseen la facultad de llegar, mediante la intuición, a un alto grado de perfeccionamiento, no necesitan la ayuda de esta obra.

¹⁰⁵ Sólo estaban autorizados a impartir los cuatro cursos de las enseñanzas elementales.

Advierte además Marshall que la falta de estudios precedentes sobre el uso del pedal que pudieran servir de guía o prestar autorización al estudio, ha dificultado el trabajo, por lo que esta obra no pretende ser la definitiva, sino la *primera piedra* sobre la que se elevará “un edificio, que bien se presta y lo merece el tema”.

A esta obra le seguirá una segunda parte, que Marshall pretende publicar seguidamente, en el que, mediante pasajes de las principales obras pianísticas, demostrará la utilidad de los ejercicios de este *Estudio práctico...* combinado con la sonoridad y el carácter.

El presente trabajo está dirigido únicamente al pedal derecho, a pesar de que el título indique el término en plural. Para su representación Marshall emplea la letra *p* para pisar el pedal y unos *signos de pausa* o silencios de valor determinado para levantar el pie. Cuando el pedal debe suprimirse durante un tiempo emplea el signo + y cuando debe prolongarse su uso se empleará una línea horizontal.

La obra se divide en 8 partes, coincidiendo con las distintas aplicaciones del pedal, a cuya explicación siguen pequeños ejercicios numerados para trabajar de forma práctica lo expuesto mediante las máximas combinaciones posibles y abarcando todos los contenidos.

Parte primera: *El pedal a contratiempo con figura de nota imaginaria*. Según Marshall toda nota o acorde de valor binario se dividirá en dos partes iguales imaginarias, pisando el pedal en la segunda mitad de su valor mientras la primera quedará libre de él. En el caso de que el valor sea ternario el pedal se pisará en las dos últimas partes de su subdivisión ternaria imaginaria. En el caso de que el valor de una nota o acorde sea cuatro o más veces superior que las precedentes, en lugar de dividir imaginariamente en dos o tres partes iguales dependiendo de su valor real, se hará en cuatro para los valores binarios y en seis para los ternarios, accionando el pedal en la segunda parte imaginaria hasta el siguiente acorde o nota.

Parte segunda: *El pedal a contratiempo con figura de nota real*. En este caso no se procederá a la subdivisión mental de valores, sino que se accionará el pedal con la segunda nota real del grupo.

Parte tercera: *El pedal a grupos consonantes*. En los *grupos reales* o de igual duración¹⁰⁶ el pedal se pisará en la segunda nota de cada grupo, manteniéndose hasta la primera del siguiente de distinta armonía. En el caso de que el grupo sea de valores distintos se descompondrá el grupo en valores imaginarios del valor menor comprendido, aplicando el pedal a la segunda nota real o imaginaria.

Parte cuarta: *El pedal aplicado a notas o acordes con uno o más puntillos de prolongación*. En este caso el pedal se pisaría a contratiempo en el valor largo, correspondiendo su pise con el puntillo. Si el grupo que contiene el puntillo incluye notas disonantes se cambiará en la *punto fuerte*¹⁰⁷ del grupo, en caso contrario no será necesario cambiar el pedal.

Parte quinta: *El pedal a grupos de notas o acordes repetidos*. Se debe aplicar a contratiempo bajo la segunda mitad del valor imaginario de la primera nota o acorde. En el caso de que la primera nota sea distinta al resto del grupo se aplicará el pedal, como en los grupos reales, es decir, bajo la segunda nota del grupo.

Parte sexta: *El pedal a notas distanciadas*. En este caso el pedal se aplica como en las notas repetidas, es decir accionando el pedal a contratiempo sobre la primera nota (la que tiene que hacer el salto), con figura de nota imaginaria que corresponde a la mitad del valor.

Parte séptima: *El pedal rítmico o de acentuación*. Este pedal se aplicará en el momento de atacar la nota o acorde que deba ir acentuada. En este caso la simbología para indicarlo es una *p* bajo una línea (*p*) para diferenciarlo con claridad.

Parte octava: *El pedal incidental o de recurso*. Se aplica en aquellos casos donde solo usaremos el pedal como recurso para ligar dos notas entre sí que no pueden ser unidas por la acción de los dedos. El pedal se accionará a contratiempo con figura de nota imaginaria de la nota o acorde que debe ser ligada. En el caso de que los valores sean tan cortos que el pedal no pueda accionarse a contratiempo se hará junto con la nota que debe ser ligada, la cual debe ser atacada con menos intensidad para que el pedal

¹⁰⁶ Marshall además denomina *grupos reales* a los que son de igual duración (igual que Granados), *compuestos* cuando dentro del mismo compás coinciden dos o más grupos con diferentes valores entre ellos y *grupos mixtos* cuando dentro del mismo grupo los valores de las figuras son distintos.

¹⁰⁷ Al igual que Granados, Marshall llama *puntos fuertes* a las notas de mayor duración del grupo y *puntos débiles* a las de menor valor.

no cree la sensación de nota acentuada. Se utilizará para este último caso la simbología empleada en el *pedal rítmico*.

Finaliza Marshall su obra añadiendo que el pedal aplicado a los grupos disonantes y el pedal aplicado a la melodía con notas extrañas a la armonía, por su carácter especial relacionado mayormente con la sonoridad y con las distintas gradaciones, serán tratados en la segunda parte de esta obra, que publicará posteriormente.

Como se puede observar Marshall emplea similares términos y contenidos a los de Granados, apreciándose diferencias o novedades en algunos casos.

Todas estas aplicaciones las hemos resumido en la figura VII.10.

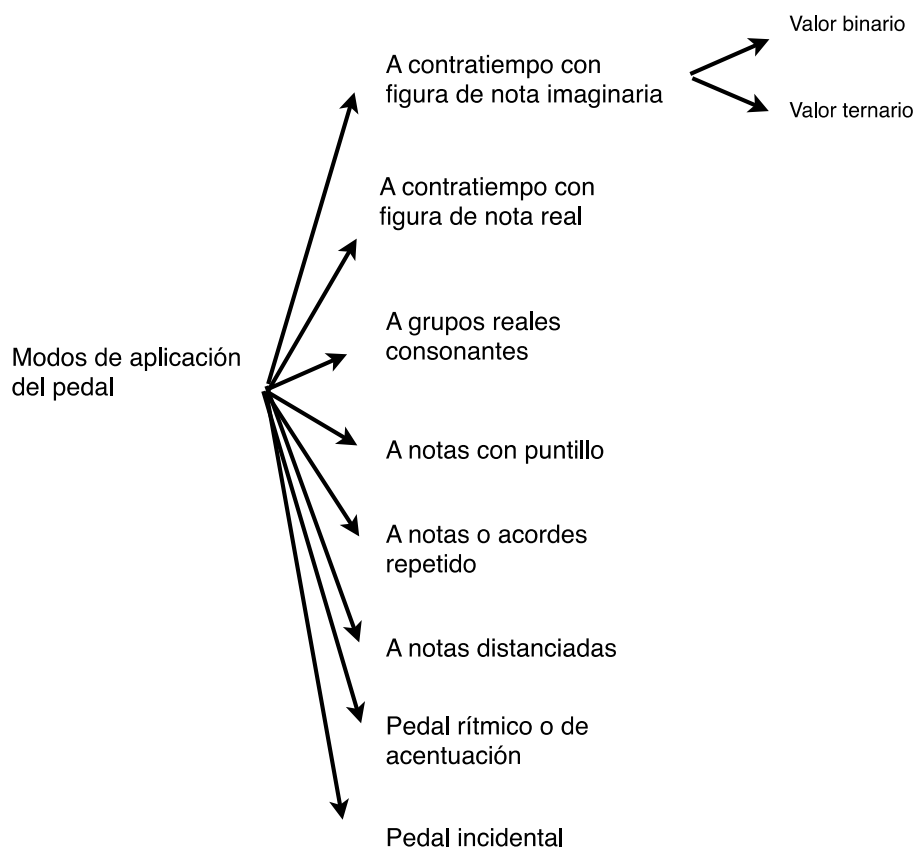


Figura VII.10. Modos de aplicación del pedal según Marshall.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.27.1. Características de la obra Estudio práctico sobre los pedales del piano, de Marshall.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1919 a 2005	Elemental-medio

Tabla VII.27.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Sin denominación	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.27.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal		Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
Hasta ca. 1947	1º	Sí	No
ca. 1947-48	2º		
LOGSE y LOE	3º		

7.28. FUSTER, FRANCISCO: *LA TÉCNICA DE LOS PEDALES*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Francisco Fuster (1887-1976) fue “profesor por oposición del grado superior del Conservatorio Vizcaíno de Música”¹⁰⁸. Nacido en Valencia, estudió en el conservatorio de Madrid con José Tragó, pianista madrileño que fue compañero de clase de Georges Falkenberg (autor de *Les pédales du piano*, y cuyo ejemplar poseía Tragó¹⁰⁹) en el Conservatorio de París. En 1920 obtuvo plaza en la cátedra de piano en el recién creado Conservatorio Vizcaíno.

Fue un destacado pianista, a pesar de que muchos diccionarios no recogen datos biográficos sobre él y mantuvo una estrecha amistad con Frank Marshall, como se desprende de su correspondencia. Escribió varias obras pedagógicas, siendo las más conocida sus *Doce pequeños estudios elementales* y su *Técnica elemental del pianista*. Apenas es conocida su obra escrita para el estudio de los pedales.

b) *Datos de la obra.*



Título:

La técnica de los pedales

Fecha de la primera edición: ca. 1920¹¹⁰,

Publicación analizada:

Madrid: Faustino Fuentes, [ca. 1920]

¹⁰⁸ Dato recogido de la portada de la obra.

¹⁰⁹ El ejemplar se conserva en la Biblioteca Víctor Espinós de Madrid.

¹¹⁰ Fecha basada en el año de creación del Conservatorio Vizcaíno, ingresando como profesores de la cátedra de piano Francisco Fuster y Aurelio Castrillo.
(<http://www.euskomedia.org/aunamendi/78176/58131>)

No hemos localizado ejemplares de esta obra en los catálogos en línea de distintas bibliotecas de Bilbao, sino en la Biblioteca Nacional de España y en la Víctor Espinós de Madrid. Por tanto, no sabemos si esta obra fue aplicada como texto en el Conservatorio Vizcaíno (por ser publicada posteriormente a su época como docente en ese centro). Tampoco se conocen ediciones posteriores de la obra, lo que deja claro la poca difusión que tuvo esta publicación, hoy en día totalmente desconocida.

c) Contenido de la obra.

La Técnica de los Pedales, dedicada a su maestro José Tragó, es una obra práctica cuyas únicas indicaciones teóricas se encuentran en la parte titulada *Nuestro propósito* y *Advertencias importantes*, las cuales están escritas en castellano y en francés.

En la obra no se menciona un curso específico en el que puede ser utilizada la obra y tampoco hemos localizado planes de estudio donde se incluya. Por tanto, tras analizar comparativamente la obra de Marshall con la de Fuster, observamos que la del pianista catalán es menos extensa pero de dificultad similar. Es posible, por tanto, que la obra de Fuster fuera destinada a ser trabajada desde primer a cuarto año

d) Referencia a los pedales.

Esta obra, como indica el autor, “está dedicada solamente a conseguir la agilidad de los pies en los cambios de pedales”. Pero debido a la supremacía del *1^{er} pedal*¹¹¹ sobre los otros, la obra está dedicada exclusivamente a éste.

Consta de numerosos ejercicios distribuidos en 3 partes, sin indicaciones sobre su realización y solo precedidos cada grupo por un encabezamiento que hace referencia al contenido.

Inica Fuster la obra justificando la publicación de esta obra dedicada a los pedales, añadiendo que el dominio de la interpretación no se conseguiría sin otro esencialísimo: el de los pedales, ya que sin ellos “el piano no se puede considerar como instrumento expresivo más que de una manera muy relativa”. Afirma el autor, además, que suele ser habitual que los alumnos no estudien los pedales con la debida atención. Este estudio, según Fuster, se debe dividir en dos partes distintas: una destinada a

¹¹¹ Se refiere el autor al pedal de resonancia.

conseguir la independencia y agilidad de los pies para las diferentes maneras de uso de pedal y otra dedicada a cuándo y cómo hay que usarlos en las distintas obras. La primera de ellas precederá siempre a la segunda, por tanto antes de abordar el pedal en una obra el alumno debe dominar el empleo del pedal previamente. "Por razones inexplicables", continua, "son muy pocas las obras que tratan de la manera y el momento de usar los pedales; pero todavía escasean más, casi en absoluto, las dedicadas al estudio de la técnica de los mismos". Por tanto el propósito de la presente obra es el desarrollo de la técnica de los pedales.

A este *Nuestro propósito* le sigue las *Advertencias importantes*, en las que explica algunas consideraciones teóricas de los pedales, entre las que destacamos las siguientes:

- Los talones de los pies deben estar bien apoyados en el suelo o taburete.
- A pesar de ser general la denominación de *pedal fuerte* para el que está colocado a la derecha y *pedal piano* o *sordina* para el de la izquierda, se les denominará *1^{er} Pedal* y *2^o Pedal*, respectivamente.
- Para el *1^{er} Pedal* se utilizará la palabra *pedal* o las abreviaturas *ped* o *P.* y el signo ***. La indicación *2^o Pedal* y el signo \square se utilizará para el pedal izquierdo.
- El pedal se aplica de dos maneras distintas: una bajando el pie al mismo tiempo que los dedos, denominado *pedal de acentuación* y otra accionando el pedal después de la nota, que se indica con el nombre de *Pedal de prolongación*, ya que su objeto es prolongar el sonido.
- Se denominará *movimiento regular* cuando los movimientos del pie sean iguales y *movimiento irregular* cuando aquéllos sean desiguales. La velocidad de los movimientos del pie serán denominados *movimiento lento*, *moderado* y *rápido*.

La tres partes en que se divide la obra son:

1. Ejercicios para el estudio del *pedal de acentuación*, en el cual el pedal se acciona junto con la nota del grupo que se pretende destacar. Cada uno de estos ejercicios se dividen en *series* que están dedicadas al *movimiento lento*, *moderado* y *rápido*, así como del *regular* e *irregular* del pedal.

2. Ejercicios para el estudio del *pedal de prolongación*. Para facilitar su comprensión Fuster no sólo emplea el signo * y la abreviatura *Ped.* sino que se sirve de figuras rítmicas para indicar el valor exacto de cada acción del pie, el cual también se realizará mediante ejercicios de pedal de *movimiento lento, moderado y rápido*, así como *regular e irregular*. La última serie de esta parte contiene ejercicios de *pedal de acentuación y prolongación* combinados.
3. Ejercicios para el uso del 2º pedal, combinado también con el primero, tratando además el descenso y elevación gradual de pedal.

Todos estos ejercicios de dificultad progresiva están destinados a que el alumno adquiriera un elevado desarrollo, independencia y conciencia del movimiento del pie. Sin incluir orientaciones sobre cuándo y cómo hay que usarlos en las distintas obras. Como afirmaba el autor al inicio, esta obra está destinada a “conseguir la independencia y agilidad de los pies para las diferentes maneras de uso de pedal”.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.28.1. Características de la obra La técnica de los pedales, de Fuster.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Eminentemente práctico	ca. 1920	Elemental-medio

Tabla VII.28.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
1 ^{er} pedal	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.28.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	Sí

7.29. SCHMOLL, ANTON: *NUEVO MÉTODO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Anton Schmoll (n. 1841), compositor francés y oficial de instrucción pública, fue especialmente conocido por su método de piano, escrito a finales del siglo XIX¹¹². Esta obra fue ampliamente difundida por muchos países hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Nuevo método de piano

Fecha de la primera edición: ca. 1922¹¹³

Publicación analizada:

Irún: Ediciones Schmoll, 1964

El éxito y la difusión de esta obra queda descrita en la edición de 1964 de la misma publicación:

El *nuevo método de piano* por A. Schmoll está difundido por todo el mundo en estas siete lenguas: española, francesa, inglesa, alemana, portuguesa, italiana y neerlandesa, adoptado por el profesorado de países tan alejados de Europa como Australia, Alaska, Annam, Indias ex-holandesas, etc., con impresiones de diez mil, veinte mil y en algunas naciones hasta de cuarenta mil ejemplares agotados rápidamente. Así, no hay exageración ninguna en calcular en millones los ejemplares de esta obra difundidos por el mundo entero.

¹¹² Tomamos estos datos teniendo en cuenta que profesores del Conservatorio de París, como Marmontel (fallecido en 1898), elogió dicho método.

¹¹³ Ejemplar más antiguo localizado de la edición española.

Además, afirma, esta obra sirvió de iniciación a numerosos artista y profesores de piano célebres y ha sido adoptada en innumerables conservatorios y centros de enseñanza musical.

La última edición que conocemos de la obra pertenece a 1964 y ésta no parece estar siendo utilizado en la enseñanza del piano actual. Probablemente, empezó a desaparecer de las clases con la incorporación del sistema LOGSE en los años 90.

c) Contenido de la obra.

Este método está dividido en cinco volúmenes cuyos contenidos están gradualmente secuenciados. Cada una de las cinco partes del método pertenecen a un género que Schmoll denomina *fácil (fase primaria)*, el más sencillo de los tres en que se divide su graduación pedagógica -los dos restantes son denominados *medio (fase secundaria)* y *brillante (fase superior)*-. Por tanto, este método, de cinco niveles, estaría aplicado a la enseñanza elemental.

El formato de la obra es teórico-práctico, abarcando no solo aspectos pianísticos, sino también de lenguaje musical e incorporando además lecciones de dictado auditivo.

Cada una de las lecciones de los libros desarrolla unos contenidos específicos graduados por dificultad, que se desarrollan teóricamente y se le da una aplicación práctica mediante la ejecución de una pieza o ejercicio.

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia a los pedales ocurre en las primeras páginas del volumen quinto, por lo que su empleo está reservado a partir del cuarto curso.

Afirma Schmoll que los pianos suelen tener dos pedales, que sirven para modificar la calidad del sonido del instrumento: el *gran pedal* y la *sordina*. Del primero indica que es el que levanta los apagadores mientras que del segundo afirma que es el que hace funcionar una o dos cuerdas (efecto *una corda*) o interpone una una tira de fieltro entre las cuerdas y los martillos (*celeste*)¹¹⁴.

¹¹⁴ Comprobamos aquí la confusión del término *sordina* como el pedal *una corda*, debido a la sustitución de este pedal por el *celeste* en algunos pianos (antiguos sobre todo).

Respecto a las funciones de cada uno de los pedales indica que el *gran pedal* sirve para prolongar el sonido y debe cambiarse cuando la armonía es modificada para evitar confusiones sonoras. Debe abstenerse su uso en la ejecución de frases de una escala diatónica o cromática, sobre todo cuando dichos pasajes son con la mano izquierda. También debe evitarse la costumbre de usarlo siempre en los pasajes marcados con *f*, *ff* o *mf*, sin cuidar los cambios de acordes y con la idea de que este pedal sirve para tocar *forte*, pues este pedal permite que pasajes dulces y débiles puedan sonar con un timbre vibrante y misterioso.

Respecto a la *sordina* (*una corda* según Schmoll) indica que produce un sonido más reducido, mientras que el *celestes* produce un sonido de gran suavidad comparable al que produce el *gran pedal* en conjunto con la *sordina*.

Por último recomienda el empleo del pedal solo cuando se haya estudiado bien el pasaje en el que desee accionarlo.

Posteriormente, en las piezas expuestas en las siguientes lecciones, indica el uso del pedal mediante los símbolos ordinarios, tanto para prolongar el sonido como para modificarlo. No existe indicio alguno del uso del pedal a contratiempo.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.29.1. Características de la obra Nuevo método de piano, de Schmoll.

Formato	Fecha de utilización	Nivel
Teórico-práctico	ca. 1922 a 1964	Elemental

Tabla VII.29.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Gran pedal	Expuesto	No expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.29.3. Aplicación práctica.

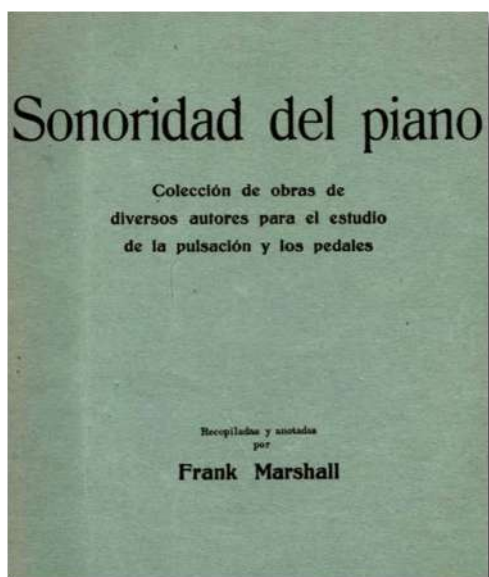
Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
4º	Sí	No

7.30. MARSHALL, FRANK: *LA SONORIDAD DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Frank Marshall King (1883-1959). Ver apartado 7.27. *Marshall, Frank: Estudio práctico sobre los pedales del piano.*

b) *Datos de la obra.*



Título:

La sonoridad del piano

Fecha de la primera edición: entre 1925 y 1928.

Publicación analizada:

Barcelona (Puerta del Ángel, 1 y 3): Unión Musical Española

La sonoridad del piano corresponde a la segunda parte del *Estudio práctico sobre los pedales del piano* que había sido publicado en 1919.

Las fuentes que citan *La sonoridad...* con fecha de publicación lo datan de 1940¹¹⁵, refiriéndose a la publicación realizada por Boileau. De hecho Yolanda Guasch Boileau, nieta del fundador de la editorial, nos confirmó que esta obra "ha sido publicada siempre y solo por Boileau desde 1941"¹¹⁶. Sin embargo, nuestras investigaciones sobre la aplicación práctica de la obra nos dieron diferentes pistas sobre una publicación anterior. La primera de ellas es la conservación de un ejemplar del plan de estudios del curso 1932-33 de la Academia en el que figura la obra. También se conserva un ejemplar sin fecha, que hemos situado temporalmente (de acuerdo a los datos del domicilio y formato del mismo) entre los cursos 1928-29 y

¹¹⁵ Pagès i Santacana (2000); Chavarria (2008); Comellas i Colldeforns, en Casares (2001); Granados *et al.* (2001), entre otros.

¹¹⁶ Yolanda Guasch (comunicación personal, 17 de marzo de 2010).

1931-32, en el que aparece la obra. Asimismo localizamos un ejemplar de *La sonoridad del piano* publicado por Unión Musical Española, cuya información de domicilio lo sitúa temporalmente anterior al 1 de marzo de 1928. El siguiente dato que nos da una nueva fecha es la carta que envía Marshall a la *Enciclopedia Biográfica Española*, con sus datos biográficos con el fin de ser publicados, donde el mismo autor indica la publicación de su obra *La sonoridad del piano* ocurrió en 1925, aunque no podemos considerar este dato fiable porque la fecha de publicación del *Estudio práctico...* que dio el autor no se correspondía con la indicada en el copyright de la obra. Sin embargo, todas las pistas nos llevan a que la fecha se encuentre entre 1925 y principios de 1928.

Al igual que ocurriera con la obra anterior de Marshall, *La sonoridad del piano* se puede adquirir con facilidad en las tiendas especializadas de música impresa ya que esta obra ha sido reimprimida, siempre por Boileau, a lo largo de los años, siendo la última en 2003.

De su aplicación práctica hemos podido obtener datos suficientes para conocer los cursos en los que se trabajaba esta obra. Ello queda reflejado en los *Planes de estudio* de la Academia Marshall que se conservan.

En los planes de estudio que pudimos fechar entre 1924-25 y 1927-28 no se recoge la obra *La sonoridad del piano*, ya que aún no estaría publicada, sin embargo, en el mismo figura la siguiente anotación después del programa de segundo año: “Desde este curso se estudiarán obras de distintos autores, para el estudio del pedal, de la sonoridad¹¹⁷ y del carácter de cada una de ellas”.

En el plan de estudios que pudimos fechar entre 1928-29 y 1931-32 *La Sonoridad del Piano* queda secuenciada por cursos de la siguiente manera:

- Curso primero: números 1, 4, 5 y 11
- Curso segundo: números 2, 9, 12, 13 y 27
- Curso tercero: números 10, 15, 19 y 23
- Curso cuarto: números 14, 20, 21 y 30

¹¹⁷ En uno de los planes de estudio aparece tachado “(...) del pedal, de la sonoridad (...)” y escrito “fraseo”, por lo que este párrafo debe leerse: “Desde este curso se estudiarán obras de distintos autores, para el estudio del fraseo y del carácter de cada una de ellas”.

- Curso quinto: números 22, 24, 29 y 32

En los planes de estudios de los años 1932-1933 y 1933-34 se aprecia una distribución de las lecciones ligeramente distinta a la del plan anterior:

- Curso primero: números 1, 5, 11 y 26
- Curso segundo: números 4, 9, 12, 13 y 27
- Curso tercero: números 2, 10, 19 y 23
- Curso cuarto: números 8, 14, 15, 20 y 30
- Curso quinto: números 21, 24, 29 y 32

Por su parte, el ejemplar del plan de estudios perteneciente al año 1947-1948 distribuye las obras de *La sonoridad del piano* en los siguientes cursos:

- Curso segundo: números 1, 5, 9, 11, 13, 26 y 27
- Curso tercero: números 2, 10, 12, 19 y 23
- Curso cuarto: números 8, 14, 15 y 20
- Curso quinto: números 21, 22, 24, 29 y 32
- Curso sexto: números 16, 18, 25, 30 y 31

También localizamos una hoja mecanografiada sin fecha, perteneciente al plan de estudios para los cursos 6º a 8º y *perfeccionamiento*. En sexto curso se indica el estudio de los números 18, 25, 28, 32 y 33 de esta obra, lo que demuestra una nueva ordenación de la misma.

Según la programación didáctica de la Academia Marshall del curso 2011-2012 de *La sonoridad del piano* únicamente se seleccionan algunas de las obras para ser interpretadas según la edición de Marshall. Así aparece por primera vez una obra de este volumen en el cuarto curso del nivel básico (de los seis en los que se divide el actual nivel básico, vigente desde el curso 2011-2012).

c) Contenido de la obra.

La sonoridad del piano consiste en una colección de 33 obras de diversos autores, recopiladas y anotadas por Marshall para el estudio de la pulsación y los pedales. Las obras recopiladas son las siguientes:

Schumann. *Album de la Juventud* op.68 nº 2, 3, 4, 5, 8, 10, 19, 26, 28, 38 y 41.

Schumann. *Albumblätter* op. 124 nº 2, 3, 5, 6, 11 y 13
Schumann. *Escenas de Niños* op. 15 nº 4, 5 y 13
Schumann. *Escenas del Bosque* op. 82 nº 7
Schumann. *Fantasiestücke* op. 12 nº 1
Heller: Estudios op. 47 nº 15 y 16
Mendelssohn: Romanzas sin Palabras op. 19 nº 6, op. 30 nº 6
Chopin: Preludio op. 28 nº 4, 6, 15 y 20
Mozart: Sonata KV331 (Tema)
Schubert. Momento Musical op. 94 nº 3
Beethoven: Sonata op. 7 (Largo)

El prólogo de la obra viene a cargo de Domingo Mas y Serracant, profesor¹¹⁸ y subdirector de la Academia Granados desde los primeros años de creación y posteriormente subdirector de la Academia Marshall hasta 1944 (año de su fallecimiento).

Afirma Mas y Serracant que este nuevo tratado, que complementa el primer volumen escrito por Marshall, ofrece una colección de obras recopiladas con el más amplio criterio, entre las mejores que se han escrito para piano. Dichas obras son revisadas, detalladas y anotadas partiendo de los conocimientos adquiridos por el autor de su faceta concertística y de sus años de experiencia dedicados a la pedagogía. Marshall pretende, mediante ejemplos de obras enteras, que los alumnos adquieran el dominio de los diversos efectos de sonoridad y pedal, a la vez que aprenden un número selecto de obras, poniendo ahora a tributo del sentimiento y de lo artístico la destreza adquirida antes por medio del mecanismo.

Para facilitar la comprensión de los aspectos relacionados con la sonoridad Marshall emplea distintas grafías para distinguir diferentes planos sonoros, señalando con grafía aumentada la parte del canto principal y con grafía disminuía la acompañante. Además emplea un regulador puesto en sentido vertical “para indicar la graduación con que se han de atacar las notas que forman un acorde”. Además añade digitaciones y articulaciones propias.

¹¹⁸ En su labor docente en la Academia Granados y en la Academia Marshall ejerció, además del cargo de subdirector de ambas academias, como director de las Clases de Solfeo, Teoría y Armonía y profesor de las asignaturas Solfeo y Teoría, Armonía, Composición, Contrapunto, Fuga, Instrumentación, Formas Musicales, Práctica e Interpretación y Análisis.

Al final de la edición impresa de 1980 (reimpresa en 2003) aparece una “clasificación por grados de las obras contenidas en este volumen”, la cual no aparece en la edición impresa por Unión Musical Española:

1^{er} grado: Núms. 1, 5, 9 y 11

2^o grado: Núms. 2, 4, 8, 12, 13 y 26

3^{er} grado: Núms. 3, 10, 15, 16, 19, 23 y 27

4^o grado: Núms. 6, 7, 14, 20, 21 y 30

5^o grado: Núms. 17, 22, 24, 29 y 31

6^o grado: Núms. 18, 25, 28, 32 y 33

Esta clasificación agrupa unas determinadas piezas en grados, que no tienen por qué referirse a un curso concreto, sino un grado de dificultad.

d) Referencia a los pedales.

Esta obra no contiene indicación teórica sobre el pedal, sino que consiste en una recopilación de obras para trabajar determinados aspectos expresivos. Sin embargo, esta obra difiere de otra colección de estudios en que ésta está dedicada al estudio de la pulsación y los pedales. Se trata pues de la segunda parte del *Estudio práctico sobre los pedales del piano* que, en este caso, se desarrolla mediante la ejecución de una serie de obras cuyas indicaciones de pedal son escritas cuidadosamente por Marshall.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.30.1. Características de la obra La sonoridad del piano, de Marshall.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Práctico	ca. 1925 a 2003	Elemental-medio

Tabla VII.30.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.30.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto ¹¹⁹	Sí	No

¹¹⁹ Dicha información está reflejada en su obra anterior *Estudio práctico sobre los pedales del piano*, 1919.

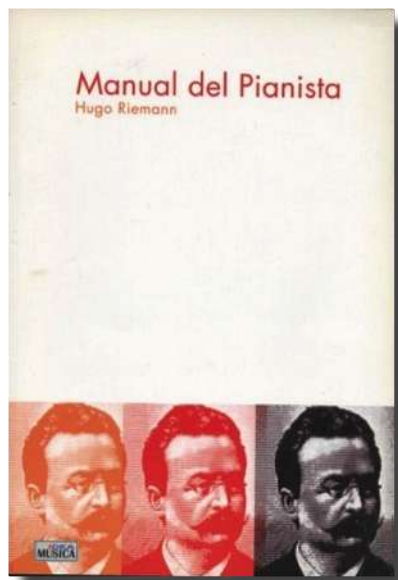
7.31. RIEMANN, HUGO: *MANUAL DEL PIANISTA*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Hugo Riemann (1849-1919) fue un destacado musicólogo alemán que escribió varias obras dedicadas a la pedagogía pianística. Estudió en el conservatorio de Leipzig y como profesor de piano ejerció en Hamburgo entre 1881 y 1890.

Escribió una serie de obras dedicadas a la ejecución pianística, como *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule* en 1883 y *Katechismus des Klavierspiels*, en 1888, cuya quinta edición se publicó con el título *Handbuch des Klavierspiels*¹²⁰ (*Manual del pianista* en su versión española).

b) *Datos de la obra.*



Título:

Manual del pianista

Fecha de la primera edición: 1928

Publicación analizada:

Cornellá de Llobregat: Idea Books, 2005

En 1888 se publicó *Katechismus des Klavierspiels*, apareciendo la quinta edición en 1916 con el título *Handbuch des Klavierspiels*. La versión española de la obra parte de la octava edición y la traducción fue realizada por M^o Antonio Rivera y Maneja.

Desde la primera edición de *Manual del pianista*, llevada a cabo por Labor, esta obra ha sido reeditada casi continuamente. Hoy en día podemos adquirirla en edición de Idea Books.

¹²⁰ 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*, 2^a ed., vol. 21 , pp. 362-366. Nueva York: Oxford University Press.

c) *Contenido de la obra.*

Manual del pianista es una obra dedicada a la pedagogía pianística, que contempla todos aquellos aspectos relacionados con el piano (descripción de su mecanismo), el pianista (posición, ataques, digitación, articulación, hábitos de estudio, etc.) y la obra musical (dinámica, agógica, forma, etc.).

Hay que tener en cuenta que esta obra, a pesar de que la podemos encontrar en *stock* en muchas librerías españolas, trata contenidos escritos en 1888, por lo que varios aspectos nos pueden considerar obsoletos, como es su referencia a los pedales.

d) *Referencia a los pedales.*

Los contenidos referidos a los pedales están colocados en la parte relacionada con el instrumento y su mecanismo.

Sobre el pedal, que denomina *grande* o *fuerte*, explica su funcionamiento y el efecto sonoro que se produce al vibrar las cuerdas pertenecientes a los armónicos de esos sonidos. En este aspecto concreta los armónicos superiores e inferiores que suenan cuando se acciona la nota *do*².



Figura VII.11. Armónicos superiores de la nota *do*².

Fuente: Riemann (2005).

Sobre su uso 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. De esta forma el pianista puede realizar de manera satisfactoria un uso continuado del pedal, típico del *pianista moderno*.

Finaliza esta parte ocupándose del pedal izquierdo y de otros pedales que nos podíamos encontrar en los pianos de aquella época.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.31.1. Características de la obra Manual del pianista, de Riemann.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1928 a 2005	Medio-superior

Tabla VII.31.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal grande o pedal fuerte	Expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.31.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.32. CASELLA, ALFREDO: *EL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Alfredo Casella (1883-1947) fue un compositor y pianista italiano. Estudió en París con Louis Diémer, teniendo contacto con Claude Debussy y Maurice Ravel.

Su actividad pedagógica se desarrolló en el Liceo de Santa Cecilia (Roma).

Escribió varias obras y artículos relacionados con la historia de la música y el piano, numerosas obras orquestales, vocales, camerísticas y de cámara, y editó varias obras instrumentales.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El piano

Fecha de la primera edición: 1942

Publicación analizada:

Buenos Aires: Melos (Ricordi Americana), 1985

El piano es la versión española, traducida por Carlos Floriani, del texto original escrito en italiano bajo el título *Il pianoforte*.

La obra original se publicó por primera vez en Roma en 1937 y su traducción al español en 1942. En los años posteriores fueron publicadas numerosas ediciones de la versión española (tercera edición en 1948, la cuarta en 1953, la quinta en 1967,... la onceava en 1985).

Desde la primera edición la obra ha sido publicada por Ricordi Americana (ahora Melos) y hoy en día la sigue comercializándose gracias a ediciones más recientes (la última que conocemos data de 2008).

Esta obra está considerada como un referente de los escritos pianísticos y suele encontrarse en cualquier biblioteca musical.

c) Contenido de la obra.

El piano es una obra teórica que incorpora ejemplos musicales e ilustraciones.

Trata numerosos aspectos que van desde la historia del instrumento y los compositores, hasta la interpretación y la enseñanza. Así, como se muestra en el índice la obra contiene los siguientes capítulos:

- 1- Historia del piano
- 2- La construcción del piano
- 3- Historia de la literatura pianística
- 4- La estética del piano
- 5- Los grandes pianistas de la historia
- 6- Cómo se toca el piano
- 7- Cómo se enseña el piano
- 8- La transcripción para piano
- 9- El piano y la orquesta
- 10- El piano en la música de cámara

Teniendo en cuenta los contenidos que se desarrollan a lo largo de la obra, concluimos que está destinada a alumnos de nivel avanzado (medio o superior) o, como indica el autor, para los *jóvenes estudiosos*.

d) Referencia a los pedales.

Casella se muestra claramente preocupado por el pedal en su obra. El apartado que dedica a este mecanismo es relativamente extenso (unas 13 páginas) ya 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.

Su primera exposición se refiere a la idea equivocada que tienen los alumnos sobre la utilidad del pedal derecho para aumentar la intensidad del sonido, cuando realmente lo que produce es un sonido "más rico y hermoso" debido a la vibración por simpatía de los armónicos naturales (este hecho lo explica concretando los armónicos naturales

que suenan con un sonido). Esta razón y la posibilidad de prolongar el sonido de aquellas notas que no pueden ser mantenidas con los dedos son las que justifican el empleo del pedal derecho.

Estas dos funciones del pedal se llevan a la práctica teniendo en cuenta una serie de reglas y consejos para poder sacar provecho de “semejante medio fónico y expresivo”. Casella considera tres reglas sencillas pero fundamentales sobre las cuales se basa el pianismo:

- “La renovación del pedal debe efectuarse inmediatamente después de ejecutado el nuevo acorde o la nueva nota melódica”. Esto una aplicación del pedal, como él mismo denomina, de forma “sincopada”.
- “Cada registro del instrumento tendrá un tratamiento distinto por parte del pedal”. Mientras más grave sea el pasaje menos pedal usaremos mientras que en la parte aguda se podrá usar de forma más prolongada.
- “El pedal debe ser renovado en cada cambio de armonía”.

A estas reglas le siguen otras “accesorias” como el empleo más prolongado en los pasajes *crescendo* y menos, en los *diminuendo*; el mismo uso debemos aplicar para los pasajes ascendentes y descendentes. Se usará también en los pasajes de arpeggios que contengan la misma armonía. Por otra parte el empleo del pedal deberá respetarlos silencios o paradas.

Aún teniendo en cuenta estas reglas expone que el uso del pedal difiere mucho entre los periodos estilísticos que interpretemos, donde hace una extensa exposición sobre los diferentes usos según el estilo y las características de las obras. Así, en las piezas de “sonoridad organística” (cita las *Toccate* y las *canzoni* de Frescobaldi) podremos usarlo con mucha mayor libertad que en las obras pertenecientes al clave. Todas aquellas obras escritas anterior al estilo de Clementi (finales del siglo XVIII) deben guardar, generalmente, “la transparencia y la brillantez de ese estilo” y no ser importunadas con la acción del pedal; en las obras de Mozart se usará con especial reserva salvo en raras excepciones. Respecto al uso del pedal en el repertorio de Bach, afirma Casella que debe ser examinado con especial atención, ya que existen muchos casos en los que es indispensable para prolongar sonidos, reforzar una nota o ligar un sonido o acorde con el siguiente; además se apoya de la afirmación de Busoni, que indicaba que el uso del pedal es necesario en la música de Bach e indispensable en el

género de las transcripciones de sus composiciones organísticas. A partir de la invención del pedal (año 1780 según Casella, aunque hemos visto que apareció unos años antes) las obras requieren una mayor necesidad del pedal tal y como señalan sus autores. El caso más representativo que expone Casella es el de Beethoven, en cuyas obras se puede observar la evolución del pedal hasta llegar a la explotación de su función como “enriquecimiento de las sonoridades”. Después de Beethoven se desarrolla esa nueva concepción del pedal hasta llegar a la escritura de Chopin y posteriormente de Liszt basada en el uso del pedal. Pero será con la música de Debussy y de los impresionistas cuando el pedal asume la mayor importancia, ya que era el elemento propio para obtener esas “atmósferas sonoras y vaporosas”. En estos casos el pedal no debe seguir las mismas reglas anteriormente indicadas ya que la escritura se basa en superposiciones armónicas y en líneas melódicas difusas.

Con ello nos encontramos con la clara indicación de Casella que las reglas expuestas para el uso del pedal valen, generalmente para todo el periodo anterior al Impresionismo musical. Sin embargo, a pesar de las sencillas reglas que exponía, Casella, como destacado editor, considera que es mucho más complicado señalar el pedal en un fragmento de Mozart que en uno de Debussy.

Posteriormente, desde el final de la 1ª Guerra Mundial (1918) hasta finales de la década de 1930 (fecha de publicación de la obra) las composiciones y las interpretaciones, según Casella, han minimizado el uso del pedal “hasta su justa medida”. El piano empieza a ser tratado como instrumento rítmico de percusión explotado con la música de jazz y el *ragtime*.

El alumno, teniendo en cuenta esta evolución del uso del pedal, debe desarrollar la sensibilidad armónica mediante una constante ejercitación de manera que pueda captar con facilidad la diferencia entre una acorde puro y otro *sucio* y adaptarse a las diferencias entre los pianos, en especial los verticales, de media y de gran cola, cuyos resultados sonoros respecto al pedal difieren mucho.

Casella dedica también una breve explicación del uso de los otros dos pedales del piano: *una corda* y el pedal tonal.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.32.1. Características de la obra El piano, de Casella.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1942 a 2008	Medio-superior

Tabla VII.32.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho	Expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	Expuesto

Tabla VII.32.3. Aplicación práctica.

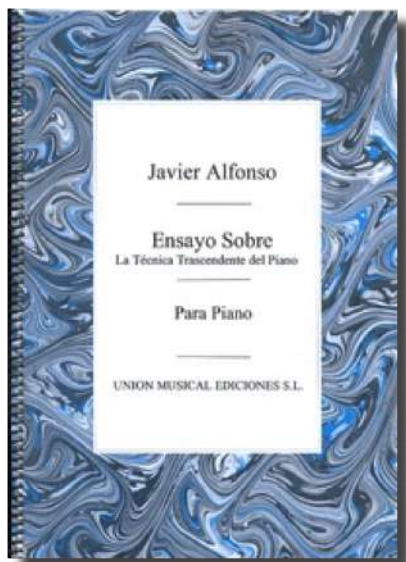
Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.33. ALFONSO, JAVIER: *ENSAYO SOBRE LA TÉCNICA TRASCENDENTE DEL PIANO*

a) Reseña biográfica del autor.

Javier Alfonso (1904-1988), nacido en Madrid, recibió su formación pianística del pianista José Tragó en el conservatorio de dicha ciudad y en París de Iturbi y Alfred Cortot. Recibió numerosos premios tanto en la disciplina de piano como musicología. Desde 1949 impartió clases de piano en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y como catedrático entre 1951 y 1974, actividad que compaginaba con su carrera concertística.

b) Datos de la obra.



Título:

Ensayo sobre la técnica trascendente del piano

Fecha de la primera edición: 1944

Publicación analizada:

Madrid: Unión Musical Ediciones, [s.f]

Esta obra fue escrita como un documento teórico, dedicado a la práctica pianística, en 1939 (al final del texto se indica que el mismo fue escrito entre los meses de julio, agosto y septiembre de dicho año), sin embargo no fue publicada hasta 1944 por Unión Musical Española. En los años posteriores la misma editorial publicó reimpressiones de la misma, como las que hemos localizado de 1980 y 1989. Hoy en día la obra sigue comercializándose en edición de Unión Musical Ediciones mediante reimpresión.

c) *Contenido de la obra.*

En la obra el autor afirma que no pretende añadir nada nuevo, sino recopilar todo lo escrito sobre distintos aspectos de la interpretación pianística.

De la lectura del índice de la obra podemos observar los distintos aspectos tratados en el texto: objeto de la técnica, el arte de estudiar, técnica de la mecánica pura, análisis de la dificultad específica, desintegración consciente de todos los movimientos, desintegración consciente de los reflejos motores, puntos de apoyo o de referencia mental, la digitación, técnica de la sonoridad, de las diversas clases de ataque, el pedal, técnica de la interpretación, construcción de la obra musical, el detalle, leyes dinámicas y agógicas, la línea general y la cultura general del artista.

Uno de los aspectos básicos en los que se basa su teoría es la concepción de la técnica del piano desde tres puntos de vista que denomina como: *técnica de la mecánica pura, técnica de la sonoridad y técnica de la interpretación*. Se trata pues de la técnica, que el autor define como *saber y poder* emitir la nota justa en el momento justo, de la manera justa y dividida en tres ramas muy unidas unas con otras.

d) *Referencia a los pedales.*

El estudio del pedal está encuadrado, como no podía ser de otra manera, dentro de la sonoridad o, como él mismo indica, la *técnica de la sonoridad*.

A pesar de que se refiere al pedal, en singular, el autor se adentra en el uso del pedal, que denomina *fuerte*, y el pedal izquierdo, que denomina *celestes*. Sobre el primero afirma que ya se han escrito métodos completos (parece referirse a los de Granados y Marshall), pero que no pueden considerarse como válidos porque el uso del pedal no debe sustentarse a reglas fijas ya que depende mucho de la interpretación, el instrumento y la personalidad del intérprete¹²¹.

Su principal preocupación es el uso que se le da para encubrir las deficiencias técnicas y su uso irracional, con lo que este mecanismo se convierte en “destructor del trabajo interpretativo”.

¹²¹ Recordemos que Marshall indicaba que dichos métodos eran el primer paso para educar el oído en la sonoridad, no para la interpretación en general.

Tras explicar el doble objeto del pedal (prolongar el sonido y ampliar el volumen sonoro mediante la vibración libre de las cuerdas) se adentra en el principal aspecto que debe conducir su uso, el conocimiento de la armonía.

Su única exposición concreta sobre la manera de aplicarse el pedal en la interpretación es para pasajes de acordes ligados o de digitaciones difíciles en los cuales es necesario aplicar un uso ligado y constante del pedal, levantándose éste "en el justo momento de atacar la nueva sonoridad o instante después", según el caso.

La aplicación del pedal izquierdo la considera mucho más restringida que la del pedal derecho, ya que su función es amortiguar y reducir el sonido. Su uso sería específico para "apianar en la forma deseada" según la presión gradual del pie sobre este pedal¹²². Esta función la considera útil en los pianos de cola, pero no así en los verticales, que acercan los martillos a las cuerdas, ya que perjudican el movimiento de los dedos que presionan unas teclas de menor calado.

Como observamos sus teorías son breves y poco desarrolladas. Si lo comparamos con lo escrito hasta ahora por distintos autores sobre los pedales, podríamos afirmar que esta obra expone unos contenidos anacrónicos referidos al pedal derecho del piano, algo que no ocurre con el pedal izquierdo ni con el resto de su exposición en la obra.

e) *Tablas de registro de análisis.*

*Tabla VII.33.1. Características de la obra *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*, de Alfonso.*

Formato	Fecha de utilización	Nivel
Teórico	1944 a 1989	Medio-superior

¹²² Estamos ante el primer autor que menciona el pise gradual del pedal *una corda*.

Tabla VII.33.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte	Expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.33.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

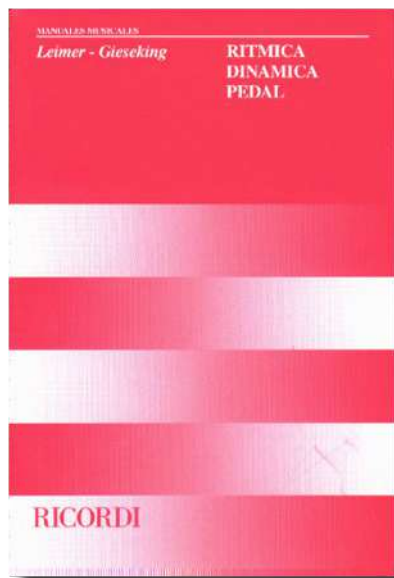
7.34. LEIMER, KARL: *RÍTMICA, DINÁMICA, PEDAL Y OTROS PROBLEMAS DE LA EJECUCIÓN PIANÍSTICA SEGÚN LEIMER-GIESEKING*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Karl Leimer (1858-1944), pianista y pedagogo alemán del que se tienen pocos datos biográficos, impartió clases de piano en el Conservatorio de Hannover, teniendo como alumno a Walter Giesecking entre 1911 y 1916.

Escribió, en colaboración con Giesecking, una serie de obras dedicadas a la enseñanza e interpretación pianística, como *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking* (*La moderna ejecución pianística*) o *Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Giesecking* (*Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking*).

b) *Datos de la obra.*



Título:

Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking.

Fecha de la primera edición: 1951

Publicación analizada: Buenos Aires:
Ricordi Americana, 1951

Esta obra es una traducción al español, realizada por Roberto J. Carman, de la versión original, escrita en lengua germana y titulada *Rhythmik, Dynamik, Pedal...* La obra original fue publicada en 1938, el mismo año que salió a la venta su traducción al inglés. La versión española no llegaría hasta 13 años más tarde.

A pesar de ser una obra de cierta antigüedad, ha sido reimprimida de forma continuada y hoy en día se encuentra en *stock* en las tiendas especializadas de música,

lo que demuestra el éxito de la obra y su gran difusión. La última reimpresión que conocemos tuvo lugar en Buenos Aires en el año 2000.

En algunos casos hemos observado que se atribuye la autoría del texto a Karl Leimer y Walter Giesecking, sin embargo tal y como se indica en la obra, el autor es el primero, que recoge las ideas de ambos.

c) Contenido de la obra.

Rítmica, dinámica, pedal... es una obra de formato teórico (sin ejercicios) y acompañado de ejemplos musicales. La misma no sólo gira en torno a los tres temas anunciados en el título sino que incorpora otros problemas de la ejecución pianística, cada uno separado en diferentes capítulos:

- I. Introducción y reflexión para la memorización de la Alemana de la Suite francesa, en mi mayor, de J. S. Bach.
- II. Técnica mediante el trabajo mental
- III. Rítmica
- IV. Dinámica
- V. Los géneros de toque
- VI. Fraseo
- VII. El pedal.

Según expone el autor en el prefacio, esta obra presta una "consideración detenida" a importantes problemas en la ejecución y la enseñanza, tales como la rítmica, la dinámica, los géneros de toque, el fraseo y el pedal. Respecto a este último dedica un capítulo especial, al cual le ha atribuido mucha importancia porque es muy difícil de enseñar y se ha escrito "muy poca cosa utilizable".

d) Referencia a los pedales.

Según Leimer se da muy poca importancia a la técnica del pedal, cuando en realidad debe ser similar al estudio reflexivo que hacemos para mantener el valor de las notas, de tal manera que sea una acción consciente.

En el comienzo del capítulo Leimer afirma que son muchos los jóvenes pianistas que únicamente emplean el "pedal sincopado" y que no son capaces de "emplearlo a

compás”. Según Leimer el uso del pedal a compás se emplea mucho y, sin embargo, muchos maestros solo enseñan el sincopado para evitar restos sonoros. En realidad, continúa, se necesita cierta destreza para poner el pedal al comienzo del compás sin causar mezclas armónicas; esto se hace necesario cuando debemos mantener la nota más grave, sobre todo en la música de Beethoven y Chopin.

Otro de los puntos en los que incide el autor es la dificultad para enseñar el pedal, siendo casi imposible establecer reglas, ya que nos encontraríamos numerosas excepciones; de hecho un mismo pasaje puede pedalizarse de diversas formas según diferentes razones igualmente válidas.

Sobre la notación del pedal el autor indica que la abreviatura *Ped.* ocupa demasiado lugar para fijar el momento en que debe pisarse, por lo que utiliza los símbolos [y] para los momentos en que se pisa y levanta el pedal, respectivamente, y + para los cambios breves de pedal (aunque no se especifica parece referirse a la renovación a contratiempo).

Tras explicar el mecanismo del pedal se adentra en los efectos que puede producir su uso, indicando cuándo y cómo ha de emplearse este registro, así como sus recomendaciones sobre su utilización en las sucesiones de notas. Esta exposición está dividida en tres apartados que son los “tres puntos de vista” de tratamiento del pedal debido a su naturaleza:

- 1º Su empleo para obtener cúmulos de sonido,
- 2º para ligar notas y acordes que no pueden ligarse con los dedos,
- 3º para alcanzar ciertos efectos sonoros estéticos que pueden lograrse destacando notas y pasajes aislados de una pieza.

Para el primer caso considera que en las progresiones de notas arpegiadas puede utilizarse el pedal para producir cúmulos de sonido siempre y cuando no enturbie la línea melódica o elimine el efecto de ciertas articulaciones. En el caso de sucesiones de arpegios que pertenecen a otra armonía se deberá renovar el pedal, levantándolo antes de cada nueva armonía (en todos los ejemplos propuestos la pedalización que indica es la que se realiza a compás). En el caso de las progresiones por grado conjunto Leimer diferencia entre las que llevan un movimiento diatónico y cromático.

En el caso de los grados conjuntos diatónicos Leimer explica casi todas las notas de la escala, a excepción de la tercera, forman un conjunto armónico (fig. VII.12).

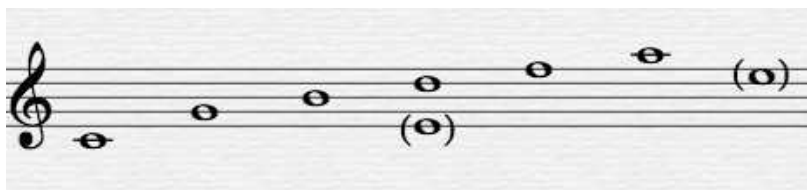


Figura VII.12. Notas pertenecientes a la armonía de dominante de *do*, según Leimer.

Por ello, cuando nos encontramos con una progresión diatónica, todos los grados, excepto el tercero, molestan poco al sonar juntos; además la simultaneidad con el pedal de dos semitonos es más molesto para el oído que dos tonos enteros. Por ello, propone que si se tuviera que tocar una escala con pedal, debería pedalizarse de la siguiente manera.



Figura VII.13. Pedalización de la escala de *do*, según Leimer.

En el caso de escalas rápidas en ocasiones demanda menos cambios de pedal o incluso con un solo pedal. En cambio, en las progresiones más lentas se requiere un cambio más frecuente de pedal. En el caso de que se produzcan modulaciones es necesario realizar cambios de pedal.

En las progresiones por grado conjunto cromáticas, aplicando lo dicho anteriormente, deberíamos evitar el uso del pedal, ya que en ellas no hay afinidad armónica y se mueve por semitonos. Sin embargo, podemos utilizarlo cuando en el registro grave se produce una situación armónica que recoge las disonancias producidas en el registro agudo. También las dinámicas desempeñan un papel importante, así en los pasajes en *pianissimo* en la región alta del teclado se demanda casi siempre el pedal. Igualmente se admite el pedal en las escalas cromáticas cuando se queda mantenida con el pedal una nota del bajo que debe permanecer sonando.

Por tanto, como regla general, en los pasajes en grado conjunto es posible el uso del pedal cuando las disonancias producidas son absorbidas por la armonía que se ejecuta en el bajo, aspecto que en el siglo pasado no estaba permitido.

El segundo punto de vista que expone Leimer se refiere al uso del pedal para ligar notas y acordes que no pueden ligarse con los dedos solamente. Aquí diferencia entre el empleo del pedal para el mismo acorde repetido en distintas posiciones, la pedalización de acordes de armonías distintas, la ejecución polifónica y la escritura muy abierta (transcripciones). En el caso de acordes de la misma armonía dispuestos en distintas posiciones y que deben ejecutarse ligado aconseja el empleo del pedal. En el caso de serie de acordes de distintas armonías que deben ser interpretados de forma ligada aconseja el uso del pedal a contratiempo. En la ejecución polifónica (fugas) aconseja el uso del pedal para conseguir que una voz se mantenga ligada; esto se hará solo en casos excepcionales y para lo cual se necesita cierta destreza para no enturbiar el sonido de cada una de las voces. En el caso de aquella escritura muy abierta que implica el mantenimiento de una nota (tanto sea un bajo como una melodía), a la vez que se ejecuta un acompañamiento con las dos manos, requiere utilizar el pedal de forma que se atrape el sonido de la nota que se quiere prolongar; a veces estos casos requiere una anticipación.

El tercer punto de vista se refiere al empleo del pedal para destacar diferencias de sonoridad características, otro aspecto novedoso en la interpretación del siglo XX y explotado en el estilo impresionista. El pedal se podrá utilizar para diferenciar la sonoridad de un pasaje con otro y ayudará a obtener determinados efectos que simulen una escena específica, como si se imitara el movimiento suave de las olas. El pedal modificaría el sonido del instrumento para crear ilusiones pictóricas desde el punto de vista musical.

Finaliza su exposición sobre el pedal derecho aconsejando el uso del pedal en los trinos.

El último apartado de la obra está dedicado al empleo del pedal izquierdo en los pianos de cola y verticales, en el que explica su mecanismo, notación empleada y efecto sonoro que produce, sin entrar en casos específicos ni recomendaciones de uso.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.34.1. Características de la obra Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking, de Leimer.

Formato	Fecha de utilización	Nivel
Teórico	1951 a 2000	Medio-superior

Tabla VII.34.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	Expuesto

Tabla VII.34.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.35. VALLRIBERA, PERE: *MANUAL DE EJECUCIÓN PIANÍSTICA Y EXPRESIÓN*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Pere Vallribera (1903-1990), nacido en Barcelona, fue un destacado pianista, pedagogo y compositor. Estudió en el conservatorio barcelonés con Estudió con José Barberà y Guillermo Garganta y amplió sus estudios en París con Isidor Philipp.

Su faceta como profesor de piano la ejerció primero como profesor en el Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona y como catedrático desde 1940 hasta 1982, siendo incluso director de dicho centro.

Escribió dos obras teóricas dedicadas al piano y su pedagogía: *Manual de ejecución pianística y expresión* y *El piano, su aparición y desarrollo: compositores, pianistas y pedagogos*¹²³.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Manual de ejecución pianística y expresión.

Fecha de la primera edición: 1977

Publicación analizada:

Barcelona, Madrid: Quiroga, 1977

Esta obra, publicada en el año 1977, se comercializa en abundantes tiendas especializadas de música impresa. Es un referente de lectura pues aparece como

¹²³ Extraído de la página web de la Associació Musical de Mestres directors, en <http://www.assmmd.org/biografies/pvallribera.htm>.

bibliografía recomendada en varias programaciones didácticas de conservatorios profesionales de música y suele encontrarse en las bibliotecas de estos centros.

c) Contenido de la obra.

Manual de ejecución pianística y expresión es un texto teórico, con algunos ejercicios, de corta extensión (88 páginas) y pequeño tamaño, pero que abarca numerosos contenidos de la interpretación pianística, como se demuestra en el índice de la obra:

- 1- Comienzo de los estudios
- 2- El piano
- 3- El asiento
- 4- Relajación
- 5- Mecanismo
- 6- Metrónomo
- 7- Fórmulas rítmicas
- 8- Rigidez de muñeca
- 9- Soltura de movimientos
- 10- Escalas
- 11- Arpeggios
- 12- Técnica del peso del brazo
- 13- Distintas técnicas de toque
- 14- Acordes
- 15- Octavas
- 16- Extensiones
- 17- Dobles notas
- 18- Saltos
- 19- El 'glisando'
- 20- Notas repetidas
- 21- El trino
- 22- La digitación
- 23- La agilidad
- 24- Los pedales
- 25- La memoria

- 26- La sonoridad
- 27- Lectura repentizada y ritmo
- 28- Métodos
- 29- El estudio
- 30- Libros relacionados con determinados aspectos del mecanismo
- 31- La expresión
- 32- Algunas normas y consejos relativas a la expresión

Tal y como expone el autor en el preámbulo de la obra, el contenido expuesto en ella se basa en los conocimientos y experiencias adquiridos en su faceta como músico activo, como docente en la cátedra de Piano y en el estudio de diversos métodos de enseñanza. Su objetivo es trazar al alumno principiante el camino desde su primer contacto con el instrumento y desarrollar aquellos problemas técnicos que se podrán encontrar a lo largo de su carrera.

El orden de los contenidos no requiere seguirse de forma estricta, sino que será el criterio del profesor y del buen estudiante el que aplique y discierne los más idóneos a su conveniencia.

d) Referencia a los pedales.

El capítulo 24, de los 32 de compone la obra, es el que está dedicado a los pedales.

El primero que desarrolla es el que denomina *de resonancia* y que muchas veces se le conoce erróneamente como *pedal fuerte*. Afirma que su iniciación se debe hacer tempranamente, aplicándolo en piezas que no tengan demasiada dificultad técnica para que el alumno centre la atención en el pedal.

Posteriormente explica los elementos que intervienen en el mecanismo del pedal, concluyendo que la función de éste es "reforzar, prolongar y dar colorido a los sonidos" gracias a la vibración por simpatía de las demás cuerdas.

Expone que el pedal se puede aplicar de distintas formas según el efecto que deseemos obtener. Así si queremos acentuar un acorde o nota precedidos y seguidos de una pausa, el pedal se accionará simultáneamente con el ataque para recoger la mayor intensidad sonora. En cambio para realizar melodías y acordes de forma ligada

el pedal se hundirá inmediatamente después de pulsar la tecla y se levantará en el mismo instante que se baja la siguiente.

Seguidamente expone que en las obras del romanticismo, y en especial las de los compositores impresionistas, el uso del pedal es casi constante para obtener diversos efectos sonoros especiales, pero nunca se debe recurrir a él para disimular imperfecciones de mecanismo. Así Vallribera expone diversos usos de pedal según el pasaje, como en un ataque fuerte con un súbito *diminuendo*, breves pasajes rápidos y escalas ligeramente difuminadas, en los que “se aireará” el pedal realizando una vibración del pie sin llegar a levantarlo del todo.

Advierte además que en el registro grave se requiere menos pedal y una renovación más frecuente, excepto en pasajes específicos que busquen un efecto sonoro específico y en los trémolos.

Seguidamente el autor explica el uso del pedal que denomina *celestes* o *sordina*.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.35.1. Características de la obra Manual de ejecución pianística y expresión, de Vallribera.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Eminentemente teórico	1977	Elemental-medio

Tabla VII.35.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de resonancia	Expuesto	No expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Pedal <i>vibrato</i>	Expuesto

Tabla VII.35.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
Primeros cursos.	No	No

7.36. DESCHAUSSEÉS, MONIQUE: *EL PIANISTA. TÉCNICA Y METAFÍSICA*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Monique Deschaussées, pianista y pedagoga francesa, ha sido profesora de la *Ecole Normale de Musique* de París y del *Conservatoire Européen de Musique* de París. Ha dirigido cursos de perfeccionamiento en distintos países europeos y América y ha dictado conferencias en varios centros, entre ellos el antiguo Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

Ha escrito varias obras dedicadas a la interpretación, como *El intérprete y la música* o la obra que analizamos a continuación.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El pianista. Técnica y metafísica.

Fecha de la primera edición: 1982

Publicación analizada:

Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987

Esta obra, de formato teórico, fue traducida por M^a Rita Torrás de la obra original titulada *L'Homme et el piano*.

La primera edición fue publicada en 1982, viendo la luz una segunda edición en 1987. El aspecto más llamativo de esta edición española es que fue publicada antes que la edición francesa.

Esta obra ha tenido una difusión notable y suele ser habitual encontrarla en bibliotecas musicales. Hoy en día todavía podemos conseguir tanto la edición francesa como la española.

c) Contenido de la obra.

La autora va desglosando a lo largo de la obra las diferentes consideraciones técnicas que han de darse en el físico del intérprete. Así los capítulos en los que se divide la obra son los siguientes:

- ¿Qué es un pianista?
- Los fundamentos
- Panorama de la técnica pianística
- Técnica de dedos
- Técnica del paso del pulgar
- Técnica de notas dobles
- Técnica de brazo
- Equilibrio del pianista
- Balance técnico. Entrenamiento
- Pedales
- El virtuoso
- Cómo trabajar una obra
- Cómo llegar hasta el alma de una partitura
- Importancia del gesto en la traducción musical
- Control cerebral. Emisividad-receptividad
- El artista
- Aún más allá...

Todos estos contenidos los hemos considerados adecuados para ser leídos por alumnos que cursan un nivel medio o superior de Piano, pues se abarcan temas que requieren conocimientos previos que no se adquieren en las enseñanzas elementales.

d) Referencia a los pedales.

Como hemos visto, uno de los capítulos de la obra está destinada a los pedales.

En este desarrolla aspectos relacionados con el uso del *pedal forte* y del pedal que denomina *celeste una corda*, sin incluir la descripción de su mecanismo ni sus funciones, aspectos que, considera, ya han sido adquiridos.

Sobre el pedal *forte* Deschaussées que no se puede definir categóricamente su utilización, puesto que será el oído la única guía que nos indicará la manera más ingeniosa de utilizarlo. Sin embargo, afirma que hay elementos que deben ser conocidos desde el principio, como son la colocación del pie y el movimiento del pise del pedal.

Según la autora existen cuatro maneras de utilizar el pedal: dos pedales melódicos, uno rítmico y uno *vibrato*.

Sobre los pedales melódicos afirma que son los que no se accionan a tiempo. Uno que se pisa antes de pasar a la nota siguiente y que pasa inadvertido, utilizándose con mucha más frecuencia en la música de Bach, Mozart o Haydn; el otro es el más típico de la música romántica e impresionista y es el que se acciona después de la nota. El pedal rítmico es el que se pisa a la misma vez que se baja la tecla y sirve para remarcar la fuerza del ritmo. El pedal *vibrato* es aquel que, según expone la autora, utilizan los grandes virtuosos y requiere una gran agilidad en el tobillo; este uso permite incluso imitar la función del pedal central del piano, permitiendo que continúen vibrando los graves mientras los sonidos agudos se renuevan.

Sobre el estudio del pedal *forte* la autora nos deja las siguientes palabras que dan fe de la necesidad de un estudio concienzudo del uso del pedal:

Yo quisiera a este propósito precisar que el pedal debe trabajarse. ¡Cuántos aprendices de pianista lo añaden en el momento justo de la ejecución de una obra, con una improvisación a veces sorprendente!

La otra mitad del capítulo está dedicada al pedal izquierdo. Puede resultar sorprendente que dedique la misma extensión a este pedal que al derecho, y es que la misma autora expone su justificación afirmando que este pedal es utilizado casi de forma nula por los pianistas en los cursos que impartía. Según Deschaussées este pedal "aleja el sonido, lo envuelve, le da un timbre mate, menos brillante, menos presente".

Finaliza el capítulo incidiendo en la importancia del desarrollo del oído musical en su más aguda percepción.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.36.1. Características de la obra El pianista. Técnica y metafísica, de Deschaussées.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1982 a 1987	Medio-superior

Tabla VII.36.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal forte	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	Expuesto

Tabla VII.36.3. Aplicación práctica.

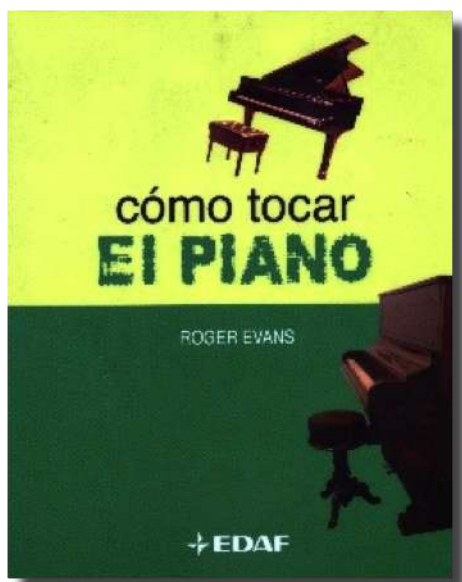
Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.37. EVANS, ROGER: *CÓMO TOCAR EL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Roger Evans es un músico británico y autor de libros prácticos de instrucción musical. Ha enseñado música y, en especial, guitarra durante muchos años. Ha escrito varias obras (todas en lengua inglesa), relacionadas con la enseñanza de la música, la guitarra y el piano¹²⁴. Así encontramos títulos como *How to read music*, *How to play piano* y *How to play guitar*, escritas en la década de los 80.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Cómo tocar el piano

Fecha de la primera edición: 1982

Publicación analizada:

Santiago de Chile: EDAF, 2009

Cómo tocar el piano es la traducción al español de la obra original *How to play music*, publicada en 1980. Esta obra fue traducida al español por Rafael Lassaletta y revisada por Joaquín Fernández Picón.

Ha recibido numerosas ediciones. Así, desde 1982 hasta 2002 encontramos hasta 10 ediciones de la obra y desde ese año hasta 2009 otras nueve. Esto demuestra la gran difusión que ha tenido el método, que continúa distribuyéndose hoy en día.

¹²⁴ Datos obtenidos en la obra *Cómo tocar el piano*

c) Contenido de la obra.

Tal y como expone el autor, este libro está destinado, tanto a los principiantes del piano, como a aquellos que alguna vez empezaron a tocar y desean reanudar sus estudios de forma propia y sin necesidad de profesor, es decir, aficionados.

Tal y como se puede desprender de los contenidos que se trabajan, *Cómo tocar el piano* es un método muy básico que trabaja aspectos de lenguaje musical y pianísticos, incluyendo piezas tradicionales (muchas de ellas fácilmente reconocibles) y con gran énfasis en la ejecución a base de acordes y estructuras armónicas.

d) Referencia a los pedales.

La referencia que se hace a los pedales es muy breve (prácticamente anecdótica), sin exigir su uso en ninguna de las piezas propuestas.

Al inicio del libro, dentro del apartado *cómo funciona un piano*, Evans explica el mecanismo y función de los tres pedales del piano: el pedal derecho (*sostenedor*), el pedal izquierdo (*suavizador*) y el pedal medio.

Respecto al pedal sostenedor explica su mecanismo y describe su función como mantenedor del sonido. Lo considera útil para el ejecutante con experiencia, pero no realiza ninguna aclaración sobre su posible uso.

e) Tablas de registro de análisis.

*Tabla VII.37.1. Características de la obra *Cómo tocar el piano*, de Evans.*

Formato	Fecha de utilización	Nivel
Teórico-práctico	1982 a 2009	Elemental

Tabla VII.37.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho o sostenedor	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.37.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.38. KUCHARSKI, ROSA MARÍA: *MÉTODO DE PIANO*.

a) *Reseña biográfica del autor.*

Rosa María Kucharski (1929-2006), nacida en Barcelona, realizó estudios de Piano en la Academia Marshall, con Frank Marshall, y posteriormente en Madrid. Compaginó su carrera concertística con la docencia del piano, teniendo a alumnos como la Infanta doña Cristina de Borbón.

Es autora de un método de piano y de los libros *Música para las aulas* y *La música: vehículo de expresión cultural*¹²⁵.

b) *Datos de la obra.*



Título: *Método de piano*

Fecha de la primera edición: 1982-83

Publicación analizada:

[S.l.: s.n.], Depósito Legal de Madrid de 1982 y 1983

Este método de piano está dividido en tres niveles, distribuidos cada uno en un volumen.

Actualmente la obra se sigue comercializando en determinadas tiendas especializadas de música impresa, sin embargo no hemos encontrado programación didáctica alguna que recoja esta obra en su listado de obras, por lo que se evidencia que su uso es bastante limitado y casi anecdótico.

c) *Contenido de la obra.*

En la nota preliminar la autora indica que esta obra está pensada para alumnos que tienen la edad de entre 16 y 20 años y, por tanto, procedentes de una formación

¹²⁵ Extraído de *El País*, 16 de enero de 2006.

profesional o universitaria. En cambio, también indica que puede ser aplicado a los niños a partir de 6 años, siempre y cuando sean guiados por un profesor, lo que demuestra que las indicaciones metodológicas no se incluyen o no están adaptadas para edades tempranas.

El primer nivel contiene 3 capítulos donde expone contenidos teóricos propios de la iniciación, enseñando las digitaciones y colocación de las notas en el teclado, así como la postura del cuerpo; seguidamente comienza la aplicación práctica mediante ejercicios y pequeñas piezas que se combinan con pequeñas exposiciones teóricas. El libro de segundo nivel contiene otros tres capítulos que llevan los títulos siguientes: acordes, alteraciones y tonalidades, *stacatto*. El último volumen, perteneciente al nivel tres incorpora cuatro nuevos capítulos, titulados: tonalidades, semicorcheas y legato; arpeggios; pedal; interpretación y dinámica.

El tercer nivel finaliza con obras del *Album de la juventud* de Schumann y sencillos preludios de Chopin, lo que nos indica que está indicado para los dos primeros cursos del plan de estudios de 1966 (el vigente en el periodo de publicación de la obra).

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia al mecanismo de pedales ocurre en el penúltimo capítulo del tercer nivel, lo que nos indica que su empleo estaba destinado a alumnos del segundo curso.

En él comienza explicando el mecanismo y las funciones de los pedales del piano. Respecto al derecho afirma que “los mayores efectos del pedal se obtienen en los bajos, porque las cuerdas son mas largas y grandes y la vibración es mas prolongada. Su efecto es menor en los agudos, donde la duración del sonido es muy corta”.

Indica que habitualmente se emplea el pedal para dos efectos principales: para lograr una masa de sonido vibrante y para ligar notas y acordes que no pueden ligarse con los dedos.

A continuación Kucharski se adentra en lo que denomina *técnica de pedal*, justificando que el movimiento del pie tiene que estudiarse del mismo modo que se procura aprender a tocar con exactitud las notas en sus teclas correspondientes, para que así el movimiento se realice con total naturalidad.

Para el desarrollo de la técnica de pedal la autora comienza explicando la aplicación del pedal de prologación o pedal derecho, indicando que éste se aplica generalmente a tres grupos de notas distintos: a notas largas en la melodía o en el bajo, a grupos de notas y a la melodía en general.

A continuación incorpora los primeros ejercicios con notas individuales para accionar el pedal en el primer, segundo, tercer o cuarto valor imaginario. Progresivamente los valores pasan de redonda a negra, accionándose el pedal en la mitad de su valor y levantándose con la siguiente nota y finalizando con una selección de ejercicios del método de Marshall (1919), su maestro.

En el método Kucharski no propone el estudio del pedal a tiempo ni de las diferentes graduaciones.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.38.1. Características de la obra Método de piano, de Kucharski.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1982-1983	Elemental

Tabla VII.38.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de prolongación o pedal derecho	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.38.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2º	Sí	No

7.39. NEUHAUS, HEINRICH: *EL ARTE DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Heinrich Neuhaus (1888-1964), pianista ruso que estudió bajo las órdenes de Leopold Godowsky, fue un destacado pedagogo y maestro de dos grandes pianistas rusos: Sviatoslav Richter y Emil Gilels. Impartió docencia en diversos centros de Moscú, formando la denominada *Escuela Rusa de Piano*.

Escribió además varios artículos y un volumen de gran difusión internacional que examinamos a continuación.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El arte del piano

Fecha de la primera edición: 1985

Publicación analizada:

Madrid: Real Musical, 1985

El arte del piano es la versión española de la obra escrita en lengua rusa bajo el título *Ob iskusstve fortepiannoy igry*¹²⁶ y publicada en 1858.

Esta obra ha sido traducida a 17 lenguas extranjeras, guardando el Museo Neuhaus de Kirovograd una copia de cada una de estas ediciones. Esto demuestra la gran difusión mundial que ha tenido esta obra.

La versión española continúa comercializándose (la última edición data de 2004) y está considerada como una lectura destacada para la interpretación pianística.

¹²⁶ Transliteración al inglés de "Об искусстве фортепианной игры"

c) Contenido de la obra.

El arte del piano es una obra teórica que combina texto con pequeños ejemplos musicales que ayudan a la comprensión.

La obra abarca diversos aspectos de la interpretación pianística y de la pedagogía. Así, tal y como se muestra en el índice, la obra se divide en seis capítulos titulados de la siguiente manera:

1. La imagen estética de la obra musical
2. El ritmo
3. El sonido
4. Adquisición de la técnica
5. El maestro y el alumno
6. La actividad concertística

El capítulo más extenso es el que se refiere a la *adquisición de la técnica*, pues abarca todos aquellos aspectos mecánicos y técnicos que influyen en la interpretación.

Tal y como se puede observar mediante una lectura rápida del texto, éste está dirigido a aquellos alumnos que cuentan con un nivel avanzado en la interpretación. Esto se demuestra claramente con los ejemplos a los que alude el autor, obras muchas de ellas de gran dificultad que parecen más adecuadas a estudiarse en un grado superior de Piano.

d) Referencia a los pedales.

La referencia al mecanismo de los pedales se produce en el capítulo denominado *adquisición de la técnica*, en un apartado denominado *complemento II*. Este complemento está titulado *El pedal*, pero en él abarca tanto el pedal derecho como el izquierdo.

En su exposición sobre el pedal derecho (Neuhaus lo cita como *el pedal*) comienza haciendo referencia a las posibilidades que ofrece este mecanismo para remediar la sequedad y brevedad que caracteriza al piano. Por tanto, el uso del pedal se hace muchas veces obligado en casos como en una frase melódica a una voz en un tiempo lento.

Neuhaus afirma que toca el ochenta por ciento de la música con medio o cuarto pedal, y el veinte restante con el pedal entero, lo que demuestra la importancia que daba el autor a las graduaciones de pedal en su interpretación. En otros casos el pedal lo usa con poca frecuencia, sobre todo en la música de Haydn, Bach, Mozart o incluso Beethoven; mientras que en la música de Chopin, Liszt, Tchaikovsky y Scriabin el pie no abandona el pedal.

De todo esto expone una conclusión: no utilizar el pedal es la excepción, utilizarlo constantemente pero razonable es la regla.

Seguidamente expone tres modos de empleo del pedal: el anticipado, el simultáneo y el retardado. Éstos, afirma, no son mas que el *abecé* sobre el cual se construye el lenguaje del uso del pedal.

Indica Neuhaus que el pedal, al igual que las dinámicas, no pueden ser señalados de forma precisa, puesto que existen distintas gamas. Por tanto, el pianista ruso indica que prefiere las escasas indicaciones a las abundantes, puesto que si se sigue al pie de la letra estas últimas se puede caer en el error.

Las referencias posteriores están dedicadas a las posibilidades del uso del pedal a partir de las diferentes gradaciones. Así, aprovechando la gran resonancia de las notas graves se puede simular que se toca con tres manos y, según el toque, que la línea melódica se escuche con “perfecta transparencia”. En el ejemplo que expone afirma que durante dos compases el pedal debe permanecer apoyado para mantener la nota del bajo, sin embargo en las voces superiores la armonía cambia tres veces con la melodía, lo que dificultaría esa transparencia.

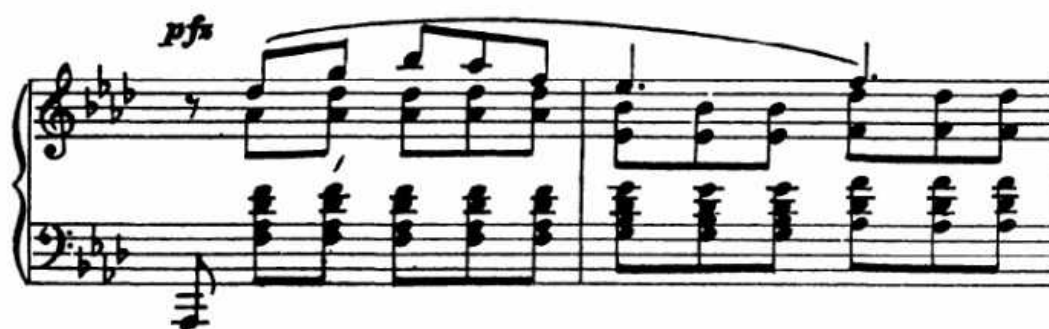


Figura VII.14. Ejemplo de uso del pedal largo que podría dificultar la interpretación en el Preludio en la bemol mayor, op. 28, de Chopin.

Fuente. Neuhaus (1985).

Sin embargo, la solución que propone es sencilla:

Se toca *sforzato piano* los bajos, la melodía se destaca tiernamente matizada pero distinta, mientras que los acordes de acompañamiento se tocan *pp*.

El resto de la exposición referida al pedal derecho presenta otros ejemplos de pasajes concretos o de escritura de un autor, indicando posibilidades para utilizar el pedal sin que produzca una cacofonía. Entre esta exposición el autor exige un estudio del movimiento del pie, de manera que se pueda utilizar “al vuelo” en las semicorcheas e incluso en las semifusas.

Para terminar el complemento dedica unos párrafos al uso del pedal izquierdo, indicando sus posibilidades expresivas.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.39.1. Características de la obra El arte del piano, de Neuhaus.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1985 a 2004	Superior

Tabla VII.39.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	$\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{4}$	Expuesto

Tabla VII.39.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.40. GARCÍA CHORNET, PERFECTO: *EJERCICIOS, ESTUDIOS Y OBRAS PARA PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Perfecto García Chornet, (1941-2001) fue un pianista valenciano nacido en Carlet, población cuyo conservatorio lleva su nombre.

Realizó sus estudios pianísticos en el Conservatorio de Música de Valencia con Daniel de Nuera y, posteriormente, completó un curso de virtuosismo en Austria con Margot Pinter.

Fue un importante pianista español, especializado en la música española, y un destacado pedagogo, siendo catedrático de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

b) *Datos de la obra.*



Título

Ejercicios, estudios y obras para piano

Fecha de la primera edición: 1985

Publicación analizada:

Valencia: Piles, 2005-2010

La presente colección, dividida en cuatro volúmenes, fue publicada por primera vez entre los años de 1985 -fecha en que salió a la luz los cuadernos de preparatorio, curso primero y segundo- y 1990 -año en que se publicó el volumen del cuarto curso-.

Tras varias ediciones, a principios de las década de los 90 sale la reestructuración de los cuadernos adaptándose a la nueva Ley de educación LOGSE. De esta forma los contenidos de preparatorio se introducen en el primer curso, los de primero pasan al

segundo curso LOGSE, y así sucesivamente, aunque en ocasiones los contenidos son ligeramente modificados no coincidiendo siempre los de la edición de 1985 con los del curso superior de la edición de 1990. Por su parte el diseño se ha mantenido similar, permaneciendo la sobriedad estética.

Hoy en día podemos encontrar esta obra en las tiendas especializadas de música en ediciones publicadas entre 2005 y 2010.

c) Contenido de la obra.

Ejercicios, estudios y obras para piano es una colección dividida en varios volúmenes, que comenzaron siendo cinco, antes de la implantación de la LOGSE, y que ha quedado reducido a cuatro en la actualidad.

Cada uno de los volúmenes se estructura en tres partes: una primera de ejercicios, una segunda de estudios y una tercera de obras, sin indicar en ninguno de los volúmenes contenido teórico alguno referido al piano y su práctica, por lo que estamos ante una obra de formato práctico.

Los ejercicios del primer volumen están titulados: *Manos separadas, Manos alternadas, Manos juntas al unísono, Dedos libres, "Legato" y Primeros acordes*. Los ejercicios de segundo curso están destinados a la igualdad e independencia de los dedos, las diferentes formas de ataque, la práctica de los matices y la práctica del pedal derecho o de prolongación. El tercer curso contiene ejercicios para la práctica del *legato* y el *staccato*, el cuarto y quinto dedo, valores irregulares (tres contra dos) y trinos. El volumen de cuarto curso incorpora ejercicios de varios autores para el desarrollo de las notas dobles, la agilidad de muñeca, las octavas, el trino y el pedal.

Cada uno de los volúmenes contienen también una serie de estudios de distintos autores para ser trabajados en cada curso, siendo más elevado el número de estudios para el primer año debido a que son de extensión más breve.

Las obras incluidas por Chornet recogen una serie de piezas distintos estilos y obras para piano a cuatro manos con el fin de que sirvan como material para el programa de cada curso.

d) Referencia a los pedales.

El estudio de los pedales es propuesto por el autor en el segundo curso para la edición adaptada a la LOGSE (la edición inicial lo proponía en el volumen de primer curso), donde incorpora ejercicios y estudios para el estudio del pedal derecho o de prolongación. En esta lección el autor no hace referencia teórica alguna a este mecanismo sino que se limita a exponer una serie de ejercicios de dificultad progresiva para la iniciación al estudio del pedal. Estos primeros ejercicios son para el desarrollo del uso del pedal a contratiempo.

En el volumen de cuarto curso encontramos un nuevo ejercicio para el estudio del pedal a través de una pieza de Mendelssohn.

Algunas de las obras seleccionadas y secuenciadas por el autor aparecen con indicaciones de pedal, pero no usando el pedal a contratiempo, a pesar de que el alumno lo aprendió en el segundo curso, por lo que es evidente que su uso se aplicaría en las obras de los cursos posteriores.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.40.1. Características de la obra Ejercicios, estudios y obras para piano, de García Chornet.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Práctico	1985 a 2010	Elemental

Tabla VII.40.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho o de prolongación	No expuesto	No expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.40.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal		Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
Plan 66	1º	Sí	No
LOGSE y LOE	2º		

7.41. VILA, MARIONA Y GUTIÉRREZ, JOAN JOSEP: *TOQUEM...EL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Mariona Vila Blasco (n.1958) es una pianista y compositora catalana que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Ha llevado a cabo una intensa actividad docente en diversos centros de Barcelona, ocupando el cargo de directora de la Escola de Música del Palau de Barcelona. Ha compuesto un extenso material de música para niños, música para cine y música escénica¹²⁷.

Joan Josep Gutiérrez Yzquierdo (n.1957) es un pianista y compositor catalán que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, teniendo entre sus profesores a Carme Vilà, Manel Oltra, Carles Guinovart, Josep Soler y José M. Pinzolas. Desde el año 1996 es director de la Escola Municipal de Música Victoria dels Àngels de Sant Cugat del Vallès. Ha escrito varias composiciones, entre ellas algunas dedicadas a la pedagogía¹²⁸.

Ambos autores escribieron la obra *Toquem...el piano*, objeto de nuestro análisis.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Toquem...el piano

Fecha de la primera edición: 1986

Publicación analizada:

Barcelona: Clivis, 1986

¹²⁷ <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=180>

¹²⁸ <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=72>

Esta obra, publicada por primera vez en 1986, tuvo una reimpresión en 1996 y continúa comercializándose en la actualidad.

Escrita en catalán, la hemos encontrado en catálogos de distintas bibliotecas de los conservatorios españoles, aunque teniendo en cuenta que no tiene traducción al castellano y que el repertorio expuesto es basado en canciones populares catalanas, parece más adecuada que sea utilizada en Cataluña.

c) Contenido de la obra.

Toquem ...el piano recoge una serie de pequeñas piezas inspiradas en las canciones populares catalanas para ser ejecutadas a dos, cuatro y seis manos.

La obra está dividida en dos volúmenes, conteniendo el primero un total de 12 piezas y el segundo, 24.

Según exponen los autores en el prólogo, se trata de una obra para que los alumnos "se inicien en el instrumento". Sin embargo, si atendemos a la programación de piano del Conservatorio del Liceo (curso 2007-2008), el primer volumen de la obra se aplica en el curso segundo de grado elemental, mientras que el segundo se imparte en tercero y cuarto.

d) Referencia a los pedales.

La única referencia teórica al pedal ocurre al final de ambos libros con indicaciones idénticas que están más bien referidas al primer volumen. Todo lo que se indica al respecto es lo siguiente:

En algunas piezas el pedal se limita a unos puntos concretos o está indicado de una manera general al principio de la obra, sin embargo es necesario hacer uso según el criterio propio del intérprete o del profesor. En los casos en que no hay pedal no se excluye la posibilidad de ponerlo.

Seguidamente se incluye un ejercicio de un compás para practicar el pise simple de pedal, accionándolo a tiempo y desplazando la mano muy rápido al siguiente acorde de forma que suene ligado con el pedal. Este ejercicio es el aconsejado antes de ejecutar la pieza nº 8 del primer libro, la primera que incluye el uso del pedal.

El primer volumen no vuelve a contener indicación alguna de pedal en las cuatro piezas restante. En el segundo hay varias anotaciones para el pedal derecho, los dos pedales y, en la pieza nº 22, para el pedal a contratiempo, por lo que entendemos que propone este uso de pedal para el curso cuarto. Además es importante señalar que este libro no deja indicación teórica que explique este uso, por lo que la tarea se deja al docente.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.41.1. Características de la obra Toquem...el piano, de Vila y Gutiérrez.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1986 a 1996	Elemental

Tabla VII.41.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.41.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2°	Sí	No

7.42. GÓMEZ, ALBERTO: *INICIACIÓN A LA TÉCNICA DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

El pianista madrileño Alberto Gómez (n. 1950) estudió en el conservatorio de Madrid con los profesores M^a Teresa Fuster y Pedro de Lerma.

Ha sido, desde 1974, profesor de piano en distintos conservatorios de Madrid y actualmente imparte docencia de esta disciplina en el Conservatorio Profesional “Arturo Soria” de Madrid.

Ha escrito varios métodos pedagógicos y composiciones para piano con un claro fin educativo, como *Iniciación a la técnica del piano*, *Colores* (15 estudios progresivos), *Colorines* (mis primeros dedos), *Cinco Formas* (inicio a la música serial), *Cuentos* (once piezas fáciles), *Las canciones de Mambrú* (14 canciones populares infantiles españolas en dos versiones de dificultad), *Historias para piano* (suite de cinco piezas), *Cinco sueños de Adriana* (piezas de iniciación), *Tres estudios temáticos*, *Cuatro estudios en forma simétrica*, *Tema con cinco variaciones* (sobre teclas blancas y negras) y la *Técnica del piano* (ejercicios para la técnica pianística)¹²⁹.

De todas estas obras sólo *Iniciación a la técnica del piano* abarca contenidos del pedal.

b) *Datos de la obra.*



Título: *Iniciación a la técnica del piano.*

Fecha de la primera edición: 1987

Publicación analizada:

Madrid: Música Mundana, 1987

¹²⁹ <http://albertogomezpiano.wordpress.com>

Esta obra, publicada en el año 1987, continúa comercializándose en las tiendas especializadas de música. Sin embargo, sólo parece ser utilizada en muy pocos conservatorios, especialmente en el Conservatorio Profesional “Arturo Soria” de Madrid, donde su autor imparte clases.

c) Contenido de la obra.

Iniciación a la técnica del piano es una obra práctica, sin indicaciones teóricas, destinada al desarrollo técnico del alumno de primer curso de piano del plan de estudios que estaba vigente en el momento de la publicación (hoy en día el Conservatorio Profesional “Arturo Soria” lo aplica en el segundo curso de las enseñanzas elementales de Piano).

Toda la obra se basa en ejercicios para desarrollar aspectos técnicos específicos: igualdad en los cinco dedos, escalas, arpeggios, acordes ligados, grupos irregulares y el pedal.

d) Referencia a los pedales.

Los estudios de pedal están colocados casi al final de la obra, justo antes de los destinados a la ejecución de los grupos irregulares.

En este apartado tampoco no hay indicaciones teóricas sobre su mecanismo, función o uso, sino que se basa únicamente en la ejecución de sencillos ejercicios con pedal.

Los primeros ejercicios están destinados a la iniciación en el pedal a contratiempo, comenzando con el pise en grupos de cuatro notas: empezando por accionarlo en la primera nota del grupo, después en la segunda, a continuación en la tercera y finalmente en la cuarta. Seguidamente se estudia la acción de la renovación del pedal con ejercicios similares de cuatro notas: se levanta justo con la primera, segunda, tercera o cuarta del grupo, accionándolo inmediatamente después.

e) *Tablas de registro de análisis.*

*Tabla VII.42.1. Características de la obra *Iniciación a la técnica del piano*, de Gómez.*

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Práctico	1987	Elemental

Tabla VII.42.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Sin denominación	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.42.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	No

7.43. PARERA, CRISTINA: *PIANO, PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Cristina Parera Sans (1931-2010), natural de Terrasa, impartió clases en el Conservatorio Municipal de Música de esa ciudad desde 1972¹³⁰, actividad en la que estuvo volcada, pues no consta que haya realizado actividad de conciertos.

La única obra pedagógica que escribió (*Piano, piano*) fue publicada cuando llevaba 15 años de experiencia docente.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Piano, piano

Fecha de la primera edición: 1987

Publicación analizada:

Terrasa (Barcelona): Editora Pedagógica del Vallés, 1989.

Esta obra de Cristina Parera fue publicada por primera vez por la propia editora en 1987, mientras que la segunda edición fue llevada a cabo por una editora profesional dos años después. No se conoce otra edición posterior.

Piano, piano no aparece en ninguna de las programaciones didácticas de los conservatorios españoles que están publicadas en Internet, pero es indudable que fue utilizado por la autora en sus clases en el conservatorio de Terrasa; sin embargo, desconocemos por cuánto tiempo.

¹³⁰ Datos biográficos extraídos de su obra *Piano, piano*.

c) Contenido de la obra.

Piano, piano es una obra teórica que desarrolla determinados contenidos de este instrumento y que está destinada a aquéllos que quieren introducirse en el estudio del piano.

La obra es de pequeña extensión (62 páginas) y en ella la autora trata los siguientes contenidos separados en bloques: breve historia del piano, descripción del instrumento, manera de tocar el piano, técnicas de estudio, pedales, consejos a los alumnos más avanzados, comunicación del artista con el público, función auditiva, el intérprete musical.

En estos contenidos la autora hace especial incapié en la perseverancia y en la superación dificultades a la hora de estudiar (para ellos se sirve como ejemplo de la figura del pianista Alfred Cortot), repitiendo con insistencia fragmento por fragmento.

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia a los pedales ocurre en el bloque titulado *el piano*, donde incluye “diez recomendaciones antes de comenzar a tocar un piano y diez cosas que no debe hacer”. En éstas la autora recomienda al estudiante no abusar del pedal, indicando además que "el alumno lo sabe bien pero algunas veces se olvida de quitar el pie del pedal a su debido tiempo. El saber usar el pedal consiste en retirar el pie a tiempo".

Más adelante la autora dedica un bloque de contenidos a los pedales ocupando las páginas 41 y 42 de la obra. En estas páginas expone sobre los pedales derecho (*pedal 1º*) e izquierdo del piano (*pedal 2º*), cuyos contenidos son muy similares a los expuesto en *la Escuela Elemental de piano* que fue publicada en 1900.

Sobre el *pedal 1º* afirma que sirve para prolongar o ligar los sonidos, no pudiéndose usar para prolongar aquellos que no pertenecen a un mismo acorde. Además lo considera útil para “dar calor” a la ejecución sin alterar el carácter del pasaje. Así produce un buen efecto en arpeggios, en cambio no se recomienda en escalas, ni articulaciones de picado y *staccato*, ni en silencios. También hace referencia al pedal en los registros del piano, indicando que en el medio y grave se puede producir una gran confusión si se usa el mismo pedal que en el registro agudo.

Finaliza la exposición sobre este pedal indicando su simbología y la advertencia hacia aquellos alumnos que piensan erróneamente que este pedal sirve para tocar todos aquellos pasajes con dinámica *forte*.

Posteriormente se adentra de forma más breve en el *pedal 2º* y finaliza su exposición indicando que "los pedales no deben emplearse hasta que el trozo que lo requiere no esté en el tercer periodo de trabajo, o sea bien dominado".

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.43.1. Características de la obra Piano, piano, de Parera.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1987 a 1989	Elemental

Tabla VII.43.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal 1º	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	No expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.43.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.44. MOLSEN, ULI: *CURSO DE PEDALIZACIÓN*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Uli Molsen (n.1947), nacido en Alemania, realizó sus estudios de piano, contrabajo, dirección de coro, dirección de orquesta y composición en Trossingen. Comenzó a dedicarse exclusivamente a la docencia con 23 años, ocupando el cargo director de la *Musikschule Metzingen* y desde 1972 el de director de la *Musikschule* de Balingen. En 1989 comenzó a impartir clases de piano en la *Musikshochschule Stuttgart* y desde 2007 ejerce en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Stuttgart.

Con frecuencia imparte cursos sobre la enseñanza del piano a los niveles de iniciación en Alemania, Austria, Suiza, Francia, Italia, Holanda, España y China.

Ha escrito un total de 17 obras dedicadas a la enseñanza del piano, tanto de estudiantes jóvenes, como adultos, pero con especial énfasis a los primeros años. Una de ellas está enteramente dedicada a los pedales, *Pedal-Kurs*¹³¹.

b) *Datos de la obra.*



Título: *Curso de pedalización*

Fecha de la primera edición: 1990

Publicación analizada:

Madrid: Real Musical, 1990

Curso de pedalización es una traducción al español de la obra original *Pedal-Kurs*, publicada en 1983 en lengua germana. La traducción corre a cargo de Ramón Barce y contó con la colaboración de los pianistas Eulàlia Solé y Félix Lavilla.

¹³¹ <http://www.molsen-uli.de>

Esta obra no recibió posteriores reediciones y actualmente no suele encontrarse en *stock* en las librerías especializadas de música. Sin embargo, esta obra todavía continúa distribuyéndose en tiendas *online* o bajo pedido.

La obra suele encontrarse en las bibliotecas de los conservatorios de música y algunos profesores la utilizan para sus enseñanzas¹³². Sin embargo, el uso de esta obra no está generalizado y solo unos pocos profesores la utilizan en su labor docente.

c) Contenido de la obra.

Curso de pedalización es una obra de contenido teórico y aplicación práctica que está dedicada en su totalidad al pedal derecho, sin que haya referencia alguna al resto de los pedales del piano.

La obra está indicada para que el alumno se inicie en el uso del pedal, tal y como se expone en el prefacio. Sin embargo, no se expone el curso, o cursos, a los que va destinada a ser trabajada la obra y, por tanto, de inicio en el uso del pedal. Si atendemos a los ejemplos y ejercicios expuestos podemos situar la aplicación de esta obra desde el curso que se decida iniciar al alumno en el pedal, hasta el cuarto curso de grado elemental. En este último curso es cuando el alumno suele ejecutar, según las programaciones didácticas de los centros, el Preludio op. 28 nº 7 de Chopin o la Marcha KV 408 de Mozart, ejemplificados en este *Curso de pedalización*.

d) Referencia a los pedales.

Tal y como se indica en el prefacio, esta obra trata de simplificar la labor de la enseñanza en la iniciación del alumno en el uso del pedal. Según el autor, la mayor parte de las veces los primeros intentos se basan en pisar el pedal en cada compás, lo que provoca una “difuminación imprecisa”. Por tanto, con esta obra el autor pretende ser "un puente lógico desde los primeros ejercicios elementales hasta los usos más diferenciados y sutiles del pedal".

Antes de entrar en el cuerpo de la obra, Molsen, en el *Prefacio*, hace una pequeña reseña histórica sobre el uso del pedal desde principios del siglo XIX, fecha en que,

¹³² Un cuestionario que repartimos a los profesores de grado elemental de los conservatorios y centros autorizados de música de Canarias nos reportó este dato, aunque la mayoría no utilizaban ningún recurso didáctico impreso.

según el autor, se comenzaron a usar los pedales y en cuyos pianos se incorporaron hasta ocho distintos, reduciéndose a dos a mediados de ese siglo.

La obra sigue una sistematización de contenidos clara, tal y como puede comprobarse con la lectura del índice de la obra. Así, ésta se divide en nueve secciones:

- *La función del pedal derecho.* Este pequeño apartado se limita a describir brevemente su mecaniso y las funciones sostenedora y resonante del pedal. Afirma que al pisarlo se levantan todos los apagadores de las cuerdas, provocando que "todas las cuerdas queden libres para resonar" y que "el dedo pueda soltar la tecla sin que la nota deje de sonar". Según el autor éstas serían las dos funciones del pedal derecho.
- *Notación del pedal.* Expone Molsen que la notación habitual es la basada en la abreviatura Ped. y el símbolo *, añadiendo que esta notación es insuficiente, pues no indica el momento en que debe pisarse el pedal (tras la nota o contra la nota). Por tanto, propone que se emplee la siguiente notación, que aún no había sido generalizada.

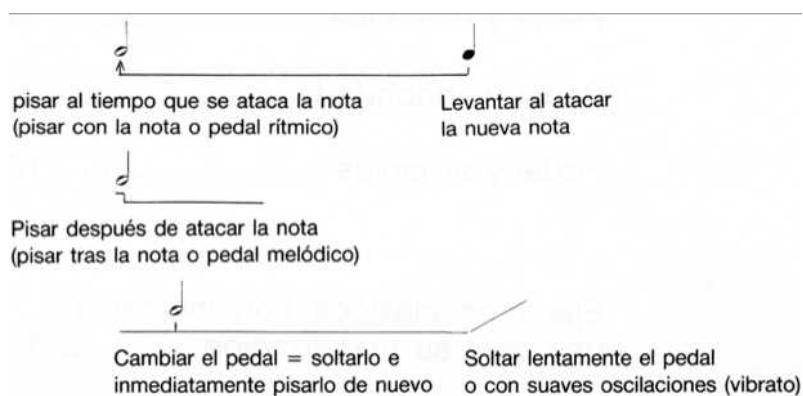


Figura VII.15. Simbología usada por Molsen para el uso del pedal.

Fuente: Molsen (1990).

- *Ejercicios elementales.* Esta sección contiene cinco pequeños ejercicios para trabajar el pise del pedal después de la nota. Según expone Molsen este uso del pedal es el más habitual, por lo que recomienda primero ejecutar ejercicios para su desarrollo. Sus instrucciones sobre la realización se basa en usar un tiempo tranquilo (con un tiempo de metrónomo entre 40 y 60 la negra), levantando el

pedal con cada nota y pisándolo inmediatamente después. El último ejercicio trabaja la graduación del pedal mediante su levantamiento progresivo en pasajes cuyas condiciones armónicas, tiempo o dinámica, condicionan esta técnica.

- *Pedal y altura.* Este apartado está dedicado al uso del pedal en cada uno de los registros del piano. Para ello propone un ejercicio basado en la ejecución de una serie de acordes en los registros agudo, medio y grave para que el alumno compruebe que las notas graves resuenan más que las agudas y requieren más tiempo hasta que se apaga toda vibración de la cuerda. Por tanto establece la siguiente regla: "Cuanto más graves son las notas, tanto más lentamente debe hacerse el cambio, tanto más tarde debe volverse a pisar el pedal."
- *Pedal y tempo.* La única referencia que se hace respecto al tiempo en este apartado es en la regla: "las notas extrañas a la armonía no molestan con el pedal, siempre que estén próximas al siguiente cambio de pedal y consecuentemente duren poco". En este caso todas aquellas notas con puntillo, aunque sean extrañas a la armonía, pueden ser interpretadas con pedal siempre y cuando se renueve el mismo en la nota larga posterior.
- *Pedal y dinámica.* En este apartado el autor diferencia la ejecución de notas fuertes y suaves. Las primeras, afirma, necesitan más tiempo para apagarse y para ello propone un ejercicio en el que se toque una serie de notas cortas sin pedal en *fortissimo* y *pianissimo* con el fin de que el alumno diferencie el efecto sonoro producido. Este punto incorpora dos reglas: "cuanto más fuerte es el ataque, más lentamente debe hacerse el cambio, tanto más tarde debe volverse a pisar" y "un *crescendo* disminuye la impresión perturbadora de las notas con pedal, y un *decrescendo* aumenta esa impresión".
- *Pedal y sonoridad.* En este apartado Molsen se adentra en el momento de acción del pise del pedal según el efecto sonoro que deseemos obtener. Para ello primeramente ilustra la curva de intensidad que se produce cuando tocamos una nota y seguidamente expone la regla que debe tenerse en cuenta en función del sonido que deseemos obtener:

Si se quiere obtener la máxima sonoridad, pisar el pedal cuando la nota o el acorde esté en el punto más alto de su curva de intensidad, es decir,

inmediatamente después del ataque. Con el pedal (resonancia) continúa abriéndose el sonido.

Si se pretende un sonido pleno, pero que no tenga un tinte romántico, debe pisarse el pedal un poco después del punto culminante de la curva.

Cuando más tarde se pise, más pierde el pedal su efecto de refuerzo sonoro y se convierte en un medio auxiliar técnico.

- *Pedal y arpeggios.* En este caso Molsen se refiere a aquellas notas de un acorde que se tocan unas a continuación de otras y que deben seguir sonando juntas; por tanto, se refiere tanto a acordes arpegiados como a aquellos que contienen un mordente como nota más grave. En ambos casos el pedal debe recoger el sonido de la nota más grave a la más aguda.
- Al final de la obra incluye una serie de *ejemplos clásicos con indicaciones para su pedalización.* Se trata de pequeñas piezas en las cuales el uso del pedal está señalado y se explican algunos casos concretos y se dan opciones sobre el uso más conveniente. Es en este apartado donde se propone el estudio del pedal a tiempo para separar los acordes y otorgarles una sonoridad plena.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.44.1. Características de la obra Curso de pedalización, de Molsen.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1990	Elemental

Tabla VII.44.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa-participativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho	Expuesto	No expuesto

Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Levantamiento progresivo	Expuesto

Tabla VII.44.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	Sí	Sí

7.45. TCHOKOV Y GEMIU: *EL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

No hemos localizado ningún dato biográfico de los dos autores que dan nombre a esta serie relacionada con la enseñanza del piano.

Varias son las obras que pertenecen a esta serie Tchokov-Gemiu, que ha ido incrementándose con los años. Así algunos de los últimos volúmenes publicados llevan los títulos *Prenotas*, *El pequeño Hanon*, *Repertorio de nivel elemental y Clásicos y populares*. Nosotros analizamos los volúmenes que pertenecen a la colección *El piano* y que han sido, y son, ampliamente utilizados en España para la enseñanza de los primeros niveles. Nuestro análisis abarcará únicamente los volúmenes *Iniciación a la música*, *Preparatorio*, *Primero* y *Segundo*, por ser los que han sido utilizados mayoritariamente por los docentes desde su primera edición y los únicos que incluyen referencia a los pedales.

b) *Datos de la obra.*



Título:
El piano

Fecha de la primera publicación: 1990

Publicaciones analizadas:
ediciones de 1990, 2000-01 y 2008-09.

La primera publicación de estos volúmenes tuvo lugar entre 1990 y 1991, con una metodología adaptada al nuevo sistema educativo perteneciente a la LOGSE. Posteriormente, y tras varias ediciones, se publica, entre los años 2000 y 2001, una "nueva edición actualizada y revisada". Varios años más tarde y ya en fechas muy recientes (años 2008-2009) sale a la luz una "nueva edición ampliada y actualizada".

Esta obra ha adquirido una gran popularidad, fomentando que se renueven las ediciones y se modifique lo que se consideraba pertinente. Sin embargo, no todos los volúmenes de la obra parecen ser empleados en la enseñanza; es frecuente encontrarnos con programaciones didácticas que incorporan los volúmenes de *Iniciación a la música y Preparatorio* en el primer curso y, en cambio, son pocos los que en segundo utilizan el volumen correspondiente a este curso. Por tanto, debemos tener en cuenta dos aspectos: que no suele llevarse a la práctica lo estipulado en la obra, puesto que en primer curso los profesores prefieren enseñar con los volúmenes anteriores al *Primero*; y que la amplia difusión de esta obra se debe a estos volúmenes de *Iniciación a la música y Preparatorio*, y no a los de *Primero* y *Segundo* curso.

c) Contenido de la obra.

Tras la comparación de cada una de las ediciones publicadas hemos constatado que los cambios producidos generalmente afectan al diseño (destacable entre la primera y segunda publicación), al orden de las lecciones y las piezas propuestas, pero manteniendo los contenidos y explicaciones propuestas en la mayor parte.

Como indica el título de cada uno de los libros, los dos primeros están dedicados a la iniciación, es decir la etapa anterior al primer curso. En cambio los volúmenes de primero y segundo corresponden con los dos cursos académicos de grado elemental. Sin embargo, como ya mencionamos antes, solo suele emplearse los volúmenes de *Iniciación a la música y Preparatorio*.

d) Referencia a los pedales.

En el volumen de *Iniciación a la música* nos encontramos con una lección titulada *Pedal de prolongación*. En ella se explica el funcionamiento del pedal y los efectos que se producen cuando se pulsa: un sonido "más resonante y prolongado"; y se añade la lectura de los símbolos que suelen utilizarse en las composiciones (Ped y el signo *, o también un sistema basado en líneas). Posteriormente se propone la aplicación práctica el pedal mediante una pieza, donde el pedal es indicado al final de la misma en un acorde que ocupa varios compases; por tanto pretende que el alumno compruebe el efecto resonador que produce la liberación de los apagadores.

En el volumen *Preparatorio* incluye una pieza para un uso optativo del pedal –indica que se utilice solo en caso de que el alumno llegue a los pedales-, que, al igual que el volumen anterior, es para un acorde de larga duración.

El volumen de *Primero* incluye también una pieza para prolongar una serie de sonidos de una misma armonía mediante el pedal largo. El volumen de *Segundo*, en cambio, no añade indicación alguna respecto al pedal.

La única aplicación del pedal que se propone en todos los volúmenes del método es la que se acciona a tiempo en un sonido de larga duración para hacer el sonido más resonante y prolongado.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.45.1. Características de la obra El piano, de Tchokov y Gemiu.

Formato	Fecha de utilización	Nivel
Teórico-práctico	1990 a 2009	Elemental

Tabla VII.45.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de prolongación	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.45.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	No

7.46. LEVAILLANT, DENIS: *EL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Denis Levailant (n.1952) es un pianista y compositor francés. Inició su formación pianística con Magdeleine Mangin, pero en 1970 abandonó el repertorio clásico para centrarse en la música de jazz y la improvisación, creando proyectos basados en espectáculos¹³³.

No hay datos con lo relacionen con la actividad pedagógica y su única obra relacionada con el piano es la que analizamos a continuación.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El piano

Fecha de la primera edición: 1990

Publicación analizada:

Barcelona: Labor, 1990

Se trata de la edición española de la obra original titulada *Le piano* y que fue publicada en París en 1986. La traducción de *El piano* corrió a cargo de M^a Carme Poch y Carles Guinovart y se incluyó un prólogo a cargo de Luiz Moura de Castro.

No se ha publicado otra edición posterior de la edición española, pues aún sigue comercializándose la misma. Sin embargo, la edición francesa ha sacado a la luz una nueva edición que incorpora un DVD.

¹³³ Extraído de <http://www.denislevailant.net>

c) Contenido de la obra.

Tal y como expone el autor en la *introducción*, este libro está creado para los alumnos de los conservatorios, con el fin de crear un puente entre la clase de formación musical y la propiamente instrumental. Es por ello que este volumen abarca variados aspectos relacionados con el piano, desde una amplia exposición sobre la historia de la construcción del piano, los distintos estilos compositivos desde el clasicismo, el mecanismo del instrumento y un capítulo destinado a la interpretación.

Todo el texto teórico viene acompañado de ilustraciones y ejemplos musicales que ayudan a comprender lo expuesto en las líneas anteriores.

Tal y como se expone en el prólogo de la edición española, escrito por Luiz Moura de Castro, esta obra está destinada a cualquier instrumentista de piano en activo (aficionado o profesional), al músico de jazz y popular y al pedagogo. Sin embargo, esta afirmación nos parece desacertada, puesto que los contenidos comunes a estos destinatarios solo serían de aplicación en unos pocos apartados.

Haciendo una observación general la obra parece estar destinada a un intérprete de nivel superior y podría ser leída parcialmente por alumnos de nivel medio.

d) Referencia a los pedales.

La referencia a los pedales se produce varias veces a lo largo de la obra.

En el capítulo que aborda la historia del instrumento explica la evolución de estos registros, desde la acción de forma manual hasta llegar a los pedales.

El apartado que aborda los distintos estilos pianísticos trata de manera muy breve el uso del pedal en determinados compositores. Esta referencia es casi anecdótica, solo mencionándose la importancia del uso de este mecanismo en la obra de Chopin y Debussy y prescindiéndose en el “estilo del piano percutido”.

Donde observamos una exposición considerable es en el apartado que aborda el mecanismo del piano, dedicando una parte a los pedales. En él explica el funcionamiento de los tres pedales del piano: el *pedal fuerte* o *de resonancia*, el *pedal celeste* y el *pedal tonal*; y explica el resultado sonoro producido por estos mecanismos. En el caso del pedal de resonancia afirma que produce que vibren por

simpatía las cuerdas que están en relación concomitante con la nota pulsada, siendo las más audibles las que están a distancia de octava, quinta, tercera y séptima.

En el último capítulo referido a la interpretación es donde encontramos una exposición más extensa relacionada únicamente con el *pedal forte* o *de resonancia*. Las primeras líneas son para advertir sobre las indicaciones de pedal por parte de los autores, generalmente escasas y que no deben seguirse de forma estricta; así, por ejemplo cuando Beethoven escribe un pasaje muy largo con pedal debemos entenderlo con medio o un cuarto de pedal. A partir de 1830, afirma, el pedal es un elemento indispensable en la ejecución y expone una serie de recomendaciones:

- Mientras más grave es el sonido más resonancia produce el pedal. Esto permite que usando un medio pedal podamos mantener una nota sin producir un efecto vinculante con el sonido agudo.
- El pedal se puede atacar en el tiempo, generalmente para pasajes de salto en el bajo cuyo sonido debe mantenerse o para ciertos ataques *staccato* en la música de Liszt con el fin de dar un sonido más redondo. Sin embargo, el modo habitual de usar el pedal es haciendo síncope justo después del ataque de la armonía, siendo útil para ligar acordes en Debussy y en materias heterogéneas en Scriabin.

Finaliza esta exposición afirmando que hay que utilizar el pedal de resonancia con discreción y teniendo en cuenta todas las gradaciones posibles. Así, afirma, "la utilización del pedal pide tanta precisión, agilidad y velocidad como el trabajo de los dedos".

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.46.1. Características de la obra El piano, de Levaillant.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1990	Medio-superior

Tabla VII.46.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte o de resonancia	Expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	¼ y ½	Expuesto

Tabla VII.46.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

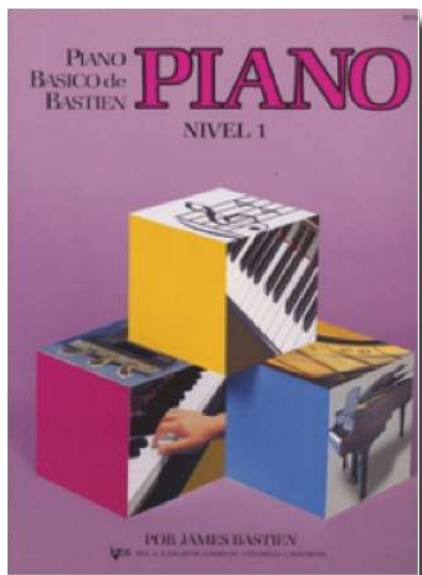
7.47. BASTIEN, JAMES: *PIANO BÁSICO DE BASTIEN*

a) *Reseña biográfica del autor.*

James Bastien (n.1934) es un pianista y pedagogo estadounidense que empezó a escribir obras destinadas a la enseñanza del piano, junto a su mujer Jane, en la década de los 60. De este periodo surgió la obra que ha adquirido gran popularidad en muchos países, los libros de piano de Bastien, traducidos a 14 idiomas¹³⁴.

Realizó sus estudios de Piano en Estados Unidos con Frances Mulkey North, Ariel Rubstein, Louis Artau y György Sándor.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Piano básico de Bastien

Año de la primera edición: 1991 (castellano)

Publicación analizada:

California: Neil A. Kjos Music Company, 1991

La versión española de la obra parte de la edición publicada en 1985 por la misma casa editorial, siendo una traducción literal de la misma.

Está dividida en cuatro niveles y contiene cada uno una serie de libros, titulados *Piano, Teoría, Recital y Técnica*.

Ha sido considerada esta colección como "una de las más completas para la enseñanza del piano"¹³⁵ y es una de las obras empleadas de forma generalizada en la enseñanza

¹³⁴ http://www.kjos.com/detail.php?auth_id=80&division=5&table=author.

¹³⁵ Roldán Alcazar (2010).

del piano actual. Sin embargo, teniendo en cuenta que generalmente los centros no suelen trabajar por métodos en segundo curso, tal y como se desprende de las programaciones didácticas consultadas, se puede afirmar que los volúmenes pertenecientes a los niveles 3 y 4 son mucho menos utilizados en la enseñanza oficial que los correspondientes al 1 y 2. Sin embargo, en la enseñanza no oficial (escuelas de música, academias, etc.) sí suelen utilizarse todos los volúmenes.

c) Contenido de la obra.

Esta colección contiene volúmenes con distinta fecha de publicación, lo que nos sugiere que se trata de reimpressiones en las que no se modifica el contenido ni el diseño de la obra.

La colección, que comprende cuatro niveles distintos, está dirigida a los dos primeros cursos de grado elemental, por lo que está destinado a ser aplicado a dos volúmenes por curso. Así en el primer año los alumnos estudiarían los libros *Piano, Teoría, Recital y Técnica* pertenecientes a los dos primeros niveles, mientras que en el segundo harían lo mismo con los libros de los niveles tres y cuatro.

d) Referencia a los pedales.

El primer contacto que tiene el alumno con el pedal es mediante el volumen del primer nivel, pues una lección del volumen *Teoría* está denominada *El pedal de mantenimiento*. En ésta se explica la denominación de los tres pedales del piano - *pedal sordina* (o *suave*) para el izquierdo, *pedal de mantenimiento* (o *fuerte*) para el derecho y *pedal de sostenimiento* para el central-. Seguidamente se propone una pieza sencilla donde el alumno practica el pedal largo durante varios compases (sin el uso a contratiempo). La práctica se refuerza con piezas que incluyen este uso del pedal en los restantes libros del primer nivel y en los del segundo, donde alguna de las piezas contienen indicaciones de pedal largo.

Se amplían los contenidos del pedal a comienzos del nivel 4 del libro *Piano*, donde el alumno aprende a usar la “técnica del uso continuo del pedal”, es decir a contratiempo. Por tanto es en este punto donde el alumno desarrolla este uso de pedal.

En el resto de la obra no se enseñan más contenidos sobre el uso de este mecanismo, ni se proponen recomendaciones de uso.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.47.1. Características de la obra Piano básico de Bastián, de Bastián.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1991 a 1997	Elemental

Tabla VII.47.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de mantenimiento o pedal fuerte	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.47.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	No

7.48. HERRANZ, MIGUEL ÁNGEL; MONREAL, MARIO; Y AROCA, M. J.: *PIANO*

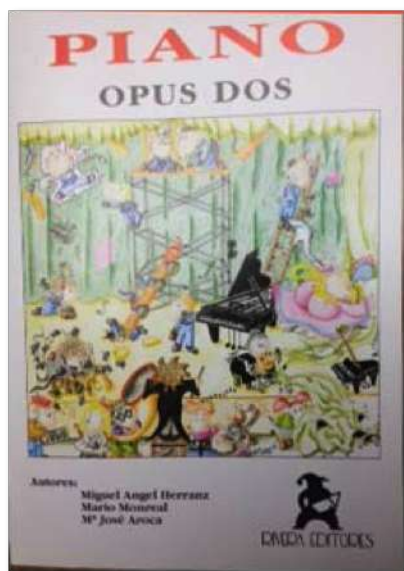
a) *Reseña biográfica del autor.*

Miguel Ángel Herranz es un pianista valenciano que estudió en el conservatorio de dicha ciudad, perfeccionando su formación con De Nueda, Margot, Pinter y Joaquín Soriano. Actualmente es catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Mario Monreal (1938-2010) fue uno de los pianistas valencianos más importante. Estudió en los conservatorios de Valencia, Madrid y Munich (donde trabajó bajo las directrices de Paul Badura-Skoda). Fue profesor de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde ocupó la plaza de catedrático¹³⁶.

María José Aroca es en la actualidad profesora de *Piano aplicat* (Piano complementario) en el Conservatorio Superior de Música de Valencia¹³⁷.

b) *Datos de la obra.*



Título: *Piano*.

Fecha de la primera edición: 1992-1993

Publicación analizada:

Valencia: Rivera, 1992-1993

¹³⁶ Solà (2010).

¹³⁷ <http://www.csmvalencia.es/va/departamentdepolfonics.php>.

Piano, opus (...) está dividido en tres cuadernos: el primero, titulado *Piano, opus 1: preparatorio*; el segundo, *Piano, opus 1: iniciación*; y el tercero, *Piano, opus 2*. Estos cuadernos fueron publicados en 1992 (*preparatorio*) y 1993 (*opus 1 y opus 2*).

Actualmente esta obra se comercializa en las tiendas especializadas de música pero no hemos localizado programaciones didácticas de conservatorios de música que incluyan esta obra como recurso didáctico para las clases de piano. Por tanto, concluimos que su utilización está reducida a pocos centros.

c) Contenido de la obra.

Los cuadernos han sido escritos de acuerdo al sistema de la LOGSE, de manera que los volúmenes de *opus 1* y *opus 2* están indicados para el primer ciclo de grado elemental de dicho sistema.

Como se expone en el *prólogo*, escrito por Adolfo Bueso, los autores proponen un método de carácter empirista, pues se basa en la adquisición de los contenidos a través de la experiencia del propio alumno, llevando a cabo una metodología instructiva y atractiva, haciendo que conceptos fundamentales de la técnica pianística (los distintos tipos de ataques, el uso del pedal y otras cuestiones mecánicas) sean experimentados por los principiantes de manera natural, lúdica, alejada de tecnicismos innecesarios.

El volumen destinado a la iniciación (*opus 1*), está dividido en 10 unidades didácticas de dificultad progresiva. En las primeras páginas de este primer volumen se exponen aspectos teóricos relacionados con el mecanismo del piano, la manera de sentarse y la extensión del teclado. A esto le sigue los primeros ejercicios destinados a la ejecución de *glissando* a lo largo de la extensión del teclado, mientras el alumno se inicia en la lectura de las notas en el piano.

El volumen dos contiene cuatro unidades didácticas, concluyendo el volumen con una serie de pequeñas piezas.

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia a los pedales ocurre al inicio del *opus 1*, explicando, dentro de los aspectos mecánicos del piano, la “manera de actuar” de los tres pedales que tienen los pianos, según sea de cola o vertical.

Respecto al pedal derecho, que denomina *de prolongación*, afirma que es el más usado, teniendo la misma función en ambos pianos: la de prolongar el sonido (no menciona la función resonante). Al pisarlo se levantan todos los apagadores y continuarán sonando todas las notas pulsadas hasta soltar el pedal.

Tras las iniciales indicaciones teóricas propone los primeros ejercicios en el piano para la ejecución en los distintos registros sin necesidad de saber leer las notas musicales. Estos primeros ejercicios son de experimentación sonora y se basan en la realización de glissando por distintos registros del teclado con el pedal accionado.

Una vez que comienzan los ejercicios con notas musicales el pedal solo se indica en muy pocos sitios de forma puntual y siempre a tiempo.

El segundo volumen (*opus 2*) comienza con ejercicios a los que se aplica el pedal a contratiempo sobre un patrón de acompañamiento de vals. Las páginas restantes del volumen siguen conteniendo el empleo del pedal a contratiempo, combinándose en momentos con el pedal a tiempo.

En ningún momento el autor explica las diferencias ni los motivos de ambos usos de pedal, sino que todo se basa en las indicaciones señaladas en las piezas o ejercicios.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.48.1. Características de la obra Piano, de Herranz et al.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1992-1993	Elemental

Tabla VII.48.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho o de prolongación	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.48.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	No

7.49. CARRA, MANUEL: *NUEVO MÉTODO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Manuel Carra (n.1931), pianista malagueño que estudió en el conservatorio de su ciudad natal (con las profesoras María Luisa Soriano y Julia Torres), de Madrid (con José Cubiles), de París (con Lazare Levy), de Darmstadt (donde estudió repertorio música contemporánea) y de Siena (donde estudió clave), ha realizado una importante labor concertística durante más de 50 años, actividad que compaginaba con la docencia como catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid¹³⁸.

Ha compuesto algunas obras para piano, revisado una serie de estudios y escrito un método de piano dedicado a los primeros años de la enseñanza.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Nuevo método de piano.

Fecha de la primera edición: 1993-1996

Publicación analizada:

[Madrid]: Sociedad Didáctica Musical, D.L. 1993, 1994 y 1996.

Esta obra suele emplearse actualmente en algunos conservatorios de Andalucía, sin embargo, no suele aparecer en las programaciones de otros centros españoles.

Su publicación sustituía al *Método de Piano* que la Sociedad Didáctica Española publicó a finales de la década de los 70 y principios de los 80 y que recogía una

¹³⁸ Manuel Carra, toda una vida dedicada a la música clásica (2011, 1 de abril). *Sur, diario de Málaga*.

colección de obras y estudios. Con este *Nuevo método de piano* se adaptaban los contenidos al plan de estudios de la LOGSE.

c) Contenido de la obra.

El método consta de cuatro libros: dos volúmenes para el primer curso (publicados en 1993), uno para el segundo (publicado en 1994) y otro para el tercero (publicado en 1996).

La obra parece estar diseñada como un libro para el profesor, pues no está adaptada a las características de los alumnos (las explicaciones requieren una mayor capacidad de razonamiento y un mayor grado de comprensión lectora¹³⁹).

A pesar de que la obra tiene un formato teórico-práctico, la teoría está demasiado desarrollada, sino que dedica gran parte de la obra a los ejercicios.

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia a los pedales ocurre en el segundo volumen del curso primero. Según indica el autor, el alumno ejecutaría primero dos piezas que pertenecen al *Apéndice II* para diferenciar las aplicaciones que denomina *a tiempo* y *a contratiempo*, cuyas simbologías son claramente diferenciadas mediante el sistema de líneas. A lo largo del volumen encontramos numerosas piezas con marcas de pedal que, en la mayor parte, indican un uso a contratiempo.

En el volumen perteneciente al segundo curso también aparecen numerosas indicaciones de pedal en ejercicios -casi todas de uso a contratiempo-.

En la obra no hay indicaciones teóricas sobre su funcionamiento o efectos sonoros que produce, pero las *Orientaciones al profesor* del volumen de primer curso muestran una serie de indicaciones y directrices que tiene que tener en cuenta el docente para su enseñanza:

Aunque el uso del cambio a contratiempo sea, con mucho, el más frecuente, conviene que el alumno aprenda desde el comienzo estas dos formas básicas de cambiar o poner el pedal. Si no lo hace así, más adelante puede encontrar dificultades para modificar el hábito adquirido. El profesor vigilará también que

¹³⁹ Roldán Alcazar (2010).

el alumno no se acostumbre a hundir el pedal con toda fuerza hasta el fondo; lo único que conseguirá con ello será que los cambios a contratiempo resulten espasmódicamente rápidos, insuficientes y ruidosos. Los cambios a contratiempo deberán hacerse con la tranquilidad que el *tempo* permita, de forma que los apagadores dispongan del tiempo necesario para detener, tan completamente como sea posible, la vibración de las cuerdas. Habrá de estimularse, por lo tanto, la escucha por parte del alumno: su oído deberá ser, en definitiva, el único juez.

En el volumen de tercer libro el autor expone una serie de estudios en los que el pedal está indicado casi siempre a contratiempo y sin indicación teórica al respecto. En algunos de ellos, como elemento novedoso, Carra coloca los cambios de pedal entre paréntesis para que el alumno decida si lo renueva o por el contrario lo mantiene presionado, en función del resultado sonoro.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.49.1. Características de la obra Nuevo método de piano, de Carra.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	1993-1996	Elemental

Tabla VII.49.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto

Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.49.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	No

7.50. BANOWETZ, JOSEPH: *EL PEDAL PIANÍSTICO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

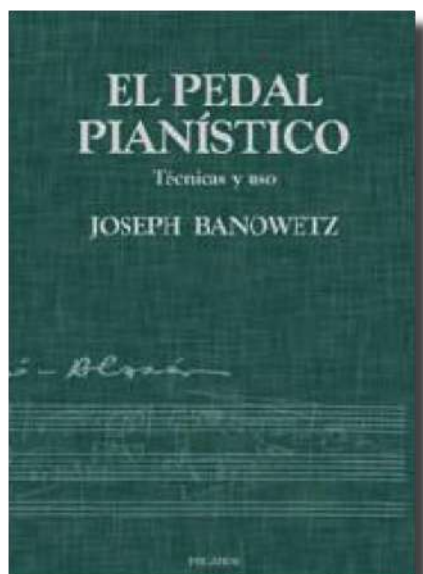
Joseph Banowetz (n.1936) es un pianista y pedagogo estadounidense. Estudió primero en Nueva York con el pianista Carl Friedberg y posteriormente en la Vienna Akademie für Musik y la Darstellende Kunst, teniendo como profesor a György Sándor, entre otros.

Como pianista ha dado recitales en los cinco continentes y algunas de sus grabaciones han sido galardonadas, recibiendo incluso nominaciones a los Grammy como mejor interpretación de música de cámara y de solista.

Es profesor de piano en la University North-Texas, sin embargo se le conoce generalmente por sus libros publicados, desde ediciones de obras de Chopin, Rubinstein, Rachmaninoff, Schumann y Debussy, hasta textos referidos a la figura de Liszt o Bach, entre otros.

Su fama internacional se debe a su obra *The pianist's guide to pedaling*, publicado en lengua inglesa en 1985 y traducido a varios idiomas. A continuación nos adentramos en su análisis.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El pedal pianístico

Fecha de la primera edición: 1999

Publicación analizada:

Madrid. Ediciones Pirámide, 1999

Se trata de la obra que ha dado fama internacional a Joseph Banowetz. Su título original es *The pianist's guide to pedaling* y fue publicada en Estados Unidos en 1985. Ha sido traducida a cinco idiomas, corriendo, la versión española, a cargo de Herminia Bevia y Antonio Resines.

No se conocen otras reediciones de la obra, sino que la misma ha sido reimprimida a lo largo de los años. Actualmente esta edición española está descatalogada.

c) Contenido de la obra.

El pedal pianístico es una obra teórica de gran extensión, pues ocupa un total de 350 páginas. El texto es acompañado frecuentemente por ejemplos musicales que ilustran lo que el autor expone. Estos ejemplos musicales son fragmentos de obras de distintos autores y de nivel variado, propio de la enseñanzas profesional y superior.

Tal y como indica el título, la obra está dedicada íntegramente al pedal, pero no solamente el pedal derecho, sino los tres pedales del piano: el de resonancia, el tonal y *una corda*, dedicando la mayor parte de la obra al pedal derecho.

El pedal pianístico consta de dos partes: la primera dedicada a las técnicas de los tres pedales (el derecho, central e izquierdo) y la segunda en la que se expone en diversos capítulos *El pedal en obras de diferentes compositores y estilos*. Estas dos partes de la obra van precedidas por el capítulo titulado *Historia de los pedales del piano*.

d) Referencia a los pedales.

Debido a la gran extensión de la obra superaría los límites de nuestro análisis describir en detalle todas las referencias que el autor hace a estos mecanismos. Sin embargo, describiremos brevemente aquellos contenidos tratados por el autor y resaltaremos los que consideremos importantes por no haber sido tratados por otros autores.

En el *Prefacio* el autor justifica la publicación de esta obra, no solo por la importancia del pedal, sino que, afirma, escribir sobre este aspecto es “coger el toro por los cuernos”, ya que es una faceta interpretativa muy personal y que se encuentra siempre a merced de varios aspectos: el instrumento, la acústica del local y las reacciones que experimenta a cada momento el intérprete. Es por ello que, según el autor, “la técnica

del pedal se ha visto afectada tanto por la ignorancia como por el menosprecio", encontrándonos solamente "un puñado de libros en inglés dedicados en su totalidad al tema". Afirma además que todo alumno debe conseguir primero cierta destreza en el manejo del pedal y dominar las técnicas básicas a partir del análisis (como lo hace un intérprete en las octavas, escalas o trinos). Sin embargo, Banowetz considera limitado centrarse en el dominio de la técnica del pedal y prefiere ampliarlo al contexto estilístico, centrándose además en determinados tratamientos particulares que refuerza con los capítulos escritos por diferentes autores referido al pedal en obras de diferentes compositores y estilos.

En el primer capítulo de la obra Banowetz hace un breve recorrido histórico del mecanismo del piano, centrándose en los apagadores, el sonido y los pedales.

Tras este capítulo comienza la primera parte de la obra, donde el autor aborda las técnicas de los tres pedales del piano.

La primera sección de esta parte es la más extensa, pues aborda numerosos aspectos del pedal derecho. Primeramente se centra en su notación, explicando la más habitual, basada en la abreviatura *Pd.* y el signo *. Estos, afirma el autor, son demasiados grandes y suelen estar situados de forma imprecisa, por lo que hoy en día los editores y compositores prefieren utilizar otros sistemas de notación para el pedal basados en un sistema de líneas y expuestos anteriormente (véase apartado 2.4.2. del presente trabajo).

Pero esta primera parte no solo se centra en la notación del pedal, sino que expone claramente los dos estilos interpretativos de uso del pedal que ha existido hasta la fecha:

(...) durante el siglo XIX la mayoría de los pianistas evidentemente no empleó lo que ahora conocemos como "pedal *legato*" hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. En su lugar, se utilizaba mucho más una técnica denominada "pedal a tiempo". En esta técnica, para nosotros arcaica, el pedal se pisaba *a la vez* que una armonía, se soltaba un instante *antes* del siguiente cambio armónico y se pisaba de nuevo *a tiempo* con la siguiente armonía. (...) Semejante método exigía que el pianista mantuviese el *legato* con los dedos tanto como le fuese posible. La ventaja, especialmente en los pasajes *cantabile* lentos, era que al aceptar cada armonía en un nuevo cambio de pedal producía un máximo de resonancia de armónicos por simpatía, ya que los apagadores estaban alzados en el momento del impacto del macillo.

En la siguiente sección del capítulo el autor expone las dos funciones del pedal derecho o de resonancia: prolongar y conectar los sonidos que no pueden mantenerse con los dedos, y darles *coloratura*. Sobre esta última función Banowetz se extiende explicando los armónicos o parciales que actúan cuando se acciona una tecla sin apagadores.

Continúa el capítulo con la posición del pie sobre los pedales y el recorrido descendente del pedal derecho. En este último el autor destaca cuatro secciones distintas en el recorrido del pedal, que explica claramente con una ilustración.

Los siguientes epígrafes del capítulo nos sitúan directamente en las técnicas de pedal, explicando las técnicas básicas así como múltiples posibilidades a partir de la exposición de ejemplos concretos. Las técnicas tratadas por el autor son las siguientes:

La técnica del legato:

El pedal *legatissimo*

El pedal *legato* en el registro grave

Liberación anticipada del pedal en el *legato*

Acordes arpegiados largos para la mano izquierda

Acordes arpegiados largos para la mano derecha

Acción del pedal con los dedos:

Cómo se mantiene una textura de acompañamiento ininterrumpida

Acción de pedal con los dedos volviendo a pisar las notas en silencio

Acciones de pedal con los dedos indicadas por el compositor

Acción de pedal con los dedos en las figuraciones alberti de bajos

Redistribución de las notas entre las manos

Perfil armónico

Acción de pedal con los dedos para hacer sonar armónicos por simpatía

Técnica de pedal para el material melódico:

La técnica de pedal en una melodía sin acompañamiento

El pedal en una melodía con acompañamiento

Melodías ascendentes con acompañamiento

Melodías descendentes con acompañamiento

Melodías diatónicas con acompañamiento

Tonalidades no armónicas en una melodía

Adornos en una melodía

Pulsación suave de las notas no armónicas para minimizar el emborronamiento

Cómo evitar interrupciones en una melodía en *legato*

Cómo ligar un pasaje técnicamente difícil

Cómo ligar una melodía tocada sobre un acorde arpegiado largo

El pedal en las figuraciones de acompañamiento:

- La relación entre la melodía, el acompañamiento y la línea de bajos
- El pedal en las inversiones de acordes
- Acentuación de la parte fundamental de bajos
- Sonoridad ininterrumpida en la figuración de acompañamiento
- El pedal como ayuda en el fraseo y la articulación
 - Empleo del pedal para el fraseo
 - Clarificación de una nota ligada
 - Liberación lenta del pedal al final de una frase
 - Ligaduras con pedal
 - Técnica de pedal en el *portato*
 - Accionamiento del pedal en *no legato*
 - El pedal en el *staccato*
 - Pasajes con articulaciones contrastantes
 - El empleo del pedal en las indicaciones de articulación y las pausas
- Uso del pedal para proyectar el ritmo:
 - El pedal en los acentos escritos
 - Uso del pedal para acentuar un sonido de *staccato*
 - Acentuación de pedal
 - El pedal y los acentos no escritos
 - La liberación del pedal como forma de acentuación
 - Empleo del pedal para proyectar un ritmo sincopado
 - Cómo evitar los acentos negativos del pedal
- Pedal y dinámica:
 - Efectos de intensificación (*crescendo* y *decrescendo*) sobre una nota única o un acorde
 - Efectos *forte-piano*
 - Amortiguación del sonido tras un acorde fuerte
 - El pedal en un *crescendo* largo
 - El pedal en un trémolo con *crescendo*
 - El pedal en *glissandos* [sic] con *crescendos* [sic]
 - Pasajes de escalas con *crescendos* [sic]
 - El pedal en un *decrescendo* largo
 - Anticipación del pedal tras un silencio
 - Anticipación del pedal para obtener una sonoridad ininterrumpida
 - Pedal simultáneo para obtener una sonoridad más rica
 - Caídas repentinas en el nivel dinámico
 - El pedal de eco
- Emborronamiento para obtener colorido y para efectos especiales:
 - El pedal en las escalas de tonos completos y pentatónicas
 - El pedal en las figuraciones de *cadenza*
 - Emborronamiento en las figuraciones *ostinato*
 - Emborronamiento para obtener efectos especiales de ambiente
- Cambios parciales de pedal:
 - Cambios parciales con una línea de bajo o nota pedal
- Aleteo o vibrato de pedal:
 - Empleo del *vibrato* de pedal para obtener colorido
 - Reducción de la sonoridad con el *vibrato* de pedal
 - Combinación de la acción de pedal con los dedos y el *vibrato* de pedal
- Cómo liberar parcialmente el sonido amortiguado:
 - Liberación de un 25 por 100 del sonido amortiguado

Liberación de un 50 por 100 del sonido amortiguado
Liberación de un 75 por 100 del sonido amortiguado
Pasajes sin pedal
Cómo lograr variedad en las repeticiones
El pedal como mecanismo de *attaca*

Toda esta exposición recoge los aspectos generales sobre los que coloca otros particulares, que demuestran la cantidad de efectos que podemos conseguir según el uso que hagamos del pedal. En total muestra 174 ejemplos que recogen distintos pasajes en los que recomienda un determinado uso del pedal para conseguir el efecto deseado.

El capítulo tercero está dedicado al pedal central y el de sordina de los pianos verticales en el que explica su funcionamiento y expone numerosos ejemplos donde puede utilizarse el pedal central.

El capítulo cuarto y último de esta parte está centrado en el pedal izquierdo o *sordina*, explicando su funcionamiento y usos recomendados.

Con toda esta larga exposición apenas llegamos a la mitad de extensión del volumen, pues la segunda parte ocupa la mayor parte de la obra. Ésta se centra en el uso de los pedales en determinados autores y estilos, abordando los compositores J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Ravel, Granados y Marshall. Todos estos autores son tratados en capítulos separados, algunos escritos por autores como William S. Newman, Maurice Hinson, Mark Hansen y Dean Elder. Estos capítulos tratan aspectos específicos de escritura de obras de estos autores, proponiéndose usos de pedal específicos en cada caso que no pasamos a detallar porque se excedería en extensión ni es relevante detallar.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.50.1. Características de la obra *El pedal pianístico*, de Banowetz.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	1999	Medio-superior

Tabla VII.50.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho o pedal de resonancia	Expuesto	Expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Niveles de pisada ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{4}$), levantamiento progresivo, renovación parcial, pedal <i>vibrato</i>	Expuesto

Tabla VII.50.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.51. NIETO, ALBERT: *EL PEDAL DE RESONANCIA: EL ALMA DEL PIANO*

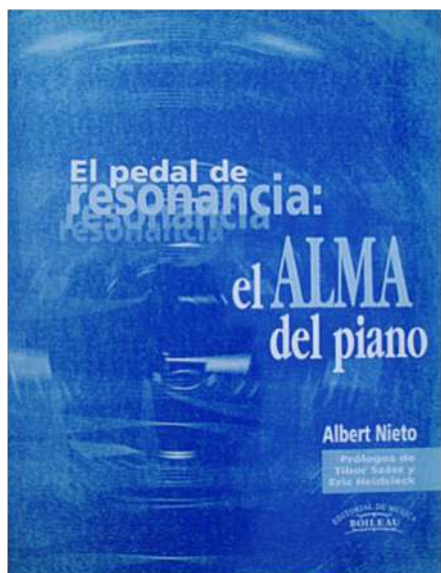
a) *Reseña biográfica del autor.*

Albert Nieto López (n.1955), nacido en Barcelona, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de dicha ciudad. Los profesores que más influyeron en su educación pianística fueron Ramón Coll, Manuel Carra, Albert Giménez Atenelle, Christopher Elton, María Curdo y, especialmente, Rosa Sabater y Frédéric Gevers.

Su faceta pedagógica comenzó como profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música Jesús Guridi de Vitoria, del que también fue director. En la actualidad es catedrático interino del Conservatorio Superior "Oscar Esplá" de Alicante.

Ha escrito artículos para revistas especializadas de música (*Quodlibet, Música y Educación, Revisa Musical Catalana*, etc.) y es autor de los libros *La digitación pianística, Contenidos de la técnica pianística, El pedal de resonancia: el alma del piano* y *La clase colectiva de piano*, así como de una edición crítica de *Iberia*, de Isaac Albéniz¹⁴⁰.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El pedal de resonancia: el alma del piano

Fecha de la primera edición: 2001

Publicación analizada:

Barcelona: Boileau, 2001

¹⁴⁰ <http://www.albertnieto.com>

De esta obra se conoce una reimpresión realizada en 2006 por la misma editorial.

Actualmente se comercializa en las tiendas especializadas de música y puede encontrarse con facilidad en cualquiera de las bibliotecas españolas, lo que demuestra su gran difusión.

c) Contenido de la obra.

El pedal de resonancia: el alma del piano es una obra teórica destinada en su totalidad al pedal derecho. El texto está acompañado de ejemplos musicales, que ilustran las exposiciones del autor a lo largo de la obra. Estos ejemplos musicales son fragmentos de composiciones de distintos autores y de nivel variado, propio de la enseñanzas profesional y superior.

Su extensión es de 68 páginas aunque gran parte de las mismas están ocupadas por ejemplos musicales, resultando una extensión muy inferior a la obra de Banowetz. De hecho el mismo autor afirma que cuando salió a la venta el texto de Banowetz se replanteó su publicación hasta que consideró que la suya aportaba "una sistematización más clara junto con otras ideas y ejemplos"¹⁴¹.

d) Referencia a los pedales.

El pedal de resonancia: el alma del piano se divide en seis capítulos:

El primero de ellos, denominado *Generalidades*, aborda aspectos acústicos del piano, el mecanismo del pedal y su recorrido, su notación, su modo de empleo y una breve referencia a los otros pedales del piano moderno. Precisamente dentro de los rasgos acústicos señala determinados momentos donde se aconseja el uso del pedal, como son: el registro agudo, un *crescendo* o un diseño descendente. Es especialmente relevante la signografía que emplea el autor a lo largo de la obra, ya que la habitual indicación *ped* y * son imprecisas.

El capítulo segundo se centra en las utilidades del pedal, distinguiendo cinco: prolongar la duración del sonido, enriquecerlo, potenciar la dinámica y los acentos rítmicos, como elemento de contraste y para potenciar la sonoridad de otros

¹⁴¹ Mateos Moreno, D. y Moreno, M. C. (2001).

instrumentos. Todos estos casos son explicados por el autor e ilustrados mediante pasajes que simbolizan el efecto sonoro expuesto.

En el capítulo tercero, titulado *criterios de pedalización*, el autor afirma que al ser difícil establecer unas reglas para saber cuándo y cómo accionar el pedal debido a los diversos factores que intervienen establece únicamente unos criterios básicos para su aplicación. Estos criterios se basan en diez aspectos y cada uno de ellos es explicado de forma básica:

- *Estilo*. El uso del pedal difiere según el estilo que interpretemos de acuerdo a las características estilísticas e instrumento de la época.
- *Armonía*. La renovación del pedal se producirá cuando haya un cambio de armonía.
- *Diseño*. Hay diferencias en el uso del pedal según el diseño sea melódico o armónico. Los diseños melódicos tendrán un uso del pedal dependiendo de otros factores como el registro y la dinámica.
- *Registro*. Mientras más grave es el pasaje más debemos reducir la cantidad de pedal.
- *Dinámica y reguladores*. Teniendo en cuenta que el pedal incrementa la dinámica, si el pasaje es *forte*, *fortissimo* o cuenta con regulador ascendente usaremos el pedal como medio auxiliar para alcanzar un mayor volumen sonoro siempre y cuando no vaya en detrimento de la claridad. En pasajes suave o con regulador descendente el pedal se irá reduciendo.
- *Articulación y fraseo*. El pedal debe respetar las articulaciones y respiraciones entre frases.
- *Ritmo*. El pedal no ahogará el carácter rítmico de ciertos pasajes sino que lo reforzará usando pedales cortos para resaltar su aspecto rítmico.
- *Carácter*. El pedal también dependerá del carácter de la obra y la idea interpretativa.
- *Forma de ataque*. Si queremos poner pedal en una escala para que no quede seca debemos articular los dedos lo máximo posible. Si queremos imitar un arpa usaremos medio pedal y un toque *staccato leggero*.
- *Acústica de la sala*. A mayor reverberación del recinto acústico menor cantidad de pedal utilizaremos.

El capítulo cuatro se adentra en las modalidades de pedal, en las que distingue trece usos dependiendo del momento o la forma en que accionamos el pedal. Así, según cuándo lo accionamos existe el *pedal de anticipación*, *pedal de acentuación o rítmico*, *pedal de simultaneidad* (atrapa las notas ornamentales), *pedal sincopado o armónico*, *pedal sincopado retrasado o de superposición* y *pedal de acentuación retrasado*. Según la manera en que lo accionemos diferencia el *pedal de difuminación o de recorrido ascendente*, *pedal de ampliación o de recorrido descendente*, *pedal de cambios parciales*, *pedal superficial* (1/4 a 1/2 pedal), *puntas de pedal*, *pedal de vibrato*, *pedal estático o de ambiente* (parcialmente hundido en sus diferentes graduaciones y en las que expone recomendaciones sobre el uso de éstas).

El capítulo quinto aborda aquellos recursos técnicos que están relacionados con el uso del pedal, como el balance o equilibrio de las voces, la pedalización manual y el ataque simulado. Estos recursos deben modificarse según el empleo que se haga del pedal o éste los modifica.

El capítulo sexto es muy breve y está dedicado al uso del pedal en el piano a cuatro manos. Recomienda que ambos pianistas se distribuyan el uso del pedal, utilizando a menudo pedales superficiales y el *pedal de vibrato*.

d) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.51.1. Características de la obra El pedal de resonancia: el alma del piano, de Nieto.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	2001 a 2006	Medio-superior

Tabla VII.51.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de resonancia	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Niveles de pisada ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{4}$), levantamiento y pise progresivo, renovación parcial, pedal <i>vibrato</i>	Expuesto

Tabla VII.51.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.52. MEFFEN, JOHN: *MEJORE SU TÉCNICA DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

John Meffen es un destacado pianista, pedagogo y estudioso del piano, residente en Gran Bretaña.

Se conocen muy pocos datos biográficos del autor a pesar de que sus obras *A guide to tuning musical instrument* (1982) e *Improve your piano playing* (2001) han sido publicados en diversos países y traducidos a varios idiomas, entre ellos el español.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Mejore su técnica de piano

Fecha de la primera edición: 2002

Publicación analizada:

Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002

Mejore su técnica de piano es la versión traducida al español por Francisco Muria de *Improve your piano playing*, publicada un año antes. La versión original recibió una segunda edición en el año 2007.

c) *Contenido de la obra.*

Mejore su técnica de piano es un texto teórico, cuyo objetivo es que el lector aprenda a mejorar su técnica pianística y su interpretación.

Según expone el propio autor, las páginas de esta obra pueden ser adaptadas a cualquier edad, tanto para el principiante como para el alumno avanzado. Sin embargo, el texto, tal y como se presenta, parece ser más adecuado para un nivel

medio o superior y tendría que adaptarse para ser adecuado a un alumno principiante de corta edad.

Los contenidos que trabaja el autor en este texto son las características del piano, aproximación general a los aspectos técnicos, métodos para prevenir y corregir errores, la digitación, el ataque, el sonido, las frases, los pedales y la manera de afrontar una obra nueva.

d) Referencia a los pedales.

La primera referencia a los pedales ocurre en el primer capítulo, donde el autor expone las características y funcionamiento del mecanismo del piano. En el apartado titulado *Inspeccione el piano usted mismo*, invita al alumno a visualizar el mecanismo de los pedales en su piano vertical, explicando su funcionamiento.

Más adelante, en el penúltimo capítulo, el autor se adentra en el uso de los tres pedales del piano: *celeste, forte* o *de resonancia* y *sostenuto*.

Respecto al primero resulta llamativo que el autor afirme que haga referencia a tres tipos de pedal (uno de ellos ya desaparecido) y los reúna bajo el nombre de *pedal celeste*: el que acerca el mecanismo a las cuerdas (el pedal izquierdo de los pianos verticales), *una corda* y el que interpone una tira de fieltro en las cuerdas y los martillos (solo en los pianos más económicos y antiguos).

Respecto al pedal de los apagadores afirma que "es mejor denominar al pedal *forte* pedal de resonancia", ya que su efecto es el de hacer que las cuerdas vibren en libertad.

Meffen afirma que el pedal tiene normalmente dos funciones: la de crear un efecto *legato* cuando la digitación no lo permite y realzar la calidad del sonido gracias a la vibración simpática de las cuerdas. Partiendo de estas dos funciones distingue tres técnicas de pedal: *legato de pedal, pedal directo* y *medio pedal*. El ligado de pedal lo considera útil en los pasajes donde resulte imposible unir una serie de sonidos solo con los dedos; para su aprendizaje propone un pequeño ejercicio de acordes para accionar el pedal inmediatamente después de tocar las notas. El pedal directo lo aconseja en acordes aislados o cuando la nota que deseamos retener con el pedal debe ser abandonada inmediatamente (saltos). El medio pedal no hace referencia al pise del

pedal hasta la mitad de su recorrido, sino a su renovación parcial, consiguiendo un efecto similar al del pedal *sostenuto* –esto nos hace pensar que se trata de una traducción errónea de *half damping*-; para su práctica propone que el alumno realice sencillos ejercicios con las dos manos de tal forma que los sonidos agudos se silencien mientras se mantienen los graves.

El último apartado está titulado *Realzar el sonido mediante el uso del pedal celeste*, sin embargo basta una lectura para comprobar que en él solo se habla del pedal de resonancia, proponiendo su uso en pasajes de *crescendo* y *diminuendo*.

d) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.52.1. Características de la obra Mejore su técnica de piano, de Meffen.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Eminentemente teórico	2002	Medio-superior

Tabla VII.52.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa-participativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de resonancia	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Renovación parcial	No expuesto

Tabla VII.52.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	Sí	Sí

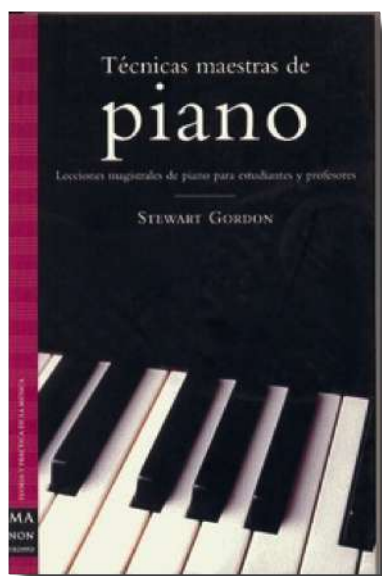
7.53. GORDON, STEWART: *TÉCNICAS MAESTRAS DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Stewart Gordon (n.1930) es un pianista y profesor estadounidense. Estudió con numerosos pianistas de prestigio, como Olga Samaroff, Walter Gieseking, Cecile Genhart y Adele Marcus.

Ha impartido docencia de piano (y lo sigue haciendo en la actualidad) en la Thornton School of Music de la Universidad de Carolina del Sur (Los Ángeles). Además ha escrito una serie de obras dedicadas al piano, desde libros hasta conjunto de ensayos.¹⁴²

b) *Datos de la obra.*



Título:

Técnicas maestras de piano

Fecha de la primera edición: 2003

Publicación analizada:

Barcelona: ediciones Robinbook, 2003

Técnicas maestras de piano es la versión española de la obra original, escrita bajo el título *Etudes for piano teachers* y publicada en 1995. La traducción al español ha corrido a cargo de Dora Castro.

El presente texto se comercializa hoy en día y es frecuente encontrarlo en las librerías especializadas de música.

¹⁴² Datos biográficos obtenidos de <http://stewartgordon.com/>

c) *Contenido de la obra.*

Técnicas maestras de piano es un texto teórico sin ilustraciones ni ejemplos musicales. La obra parte de una serie de artículos que el autor escribió para la revista *American Music Teacher* bajo el título *The New Davidities* ("Los nuevos compañeros de David") entre 1973 y 1982. Estos artículos abarcaban una variedad de temas dirigidos a la enseñanza, tales como los métodos para la práctica del piano y la memorización.

La mayor parte de "Los nuevos compañeros de David" están incluidos en este volumen, revisados y adaptados para esta publicación. A su vez se han añadido nuevos ensayos que se incluyen en el libro.

Tal y como se indica en la obra *Técnicas maestras de piano* son "lecciones magistrales para estudiantes y profesores" y están dirigidas a un lector pedagogo. Sin embargo, los contenidos que trata el autor y que pretende transmitir al lector son propios de las enseñanzas de nivel medio y superior, proponiendo métodos de enseñanza para desarrollar con éxito una serie de aspectos pianísticos.

d) *Referencia a los pedales.*

La referencia a los pedales tiene lugar en el ensayo que el autor tituló *Pour les trois pédales* ("Para los tres pedales"). En él dedica una serie de páginas al pedal *fuerte* o *de resonancia*, el *pedal tonal* y el *pedal de sordina* o *una corda*.

La exposición sobre el pedal derecho es la más extensa de los tres pedales y toda ella tiene un claro carácter pedagógico, enfocado a la enseñanza y no tanto a la interpretación. Por tanto, nos da pocas pautas para aprender a usar el pedal de forma autónoma, pero nos propone consejos pedagógicos sobre la enseñanza del pedal.

Comienza Gordon afirmando que "enseñar la pedalización supone una tarea tan compleja como la de ocuparse de la técnica básica de la digitación", lo que demuestra que el autor es consciente del problema y propone una investigación al problema.

En los primeros párrafos el autor se dedica a exponer sus conclusiones sobre las notaciones de pedal de Beethoven, muchas veces contradictorias. Afirma que no podemos tomar en cuenta las "indicaciones exageradas" del compositor alemán como

erróneas, sino que debemos entenderlas dentro de un contexto (la sordera del compositor, las características sonoras del piano de la época) y adaptarlas a lo que sería más conveniente, como seguir las indicaciones utilizando las distintas gradaciones de pedal.

Indica Gordon que el pedal no puede ser entendido como un "interruptor de encendido y apagado", sino que tenemos que acostumbrarnos a "caminar por esa zona difusa", que es el recorrido de la palanca, como si de un botón de volumen se tratara. Esto nos puede solucionar muchos problemas de pedal que nos surgen en escrituras que en principio no aceptan el uso del pedal, pero que si lo empleamos de forma parcial puede utilizarse sin peligro alguno. Según indica el autor, estos matices de pedal no suelen ser estudiados ni enseñados a los alumnos, a pesar de las grandes ventajas que tiene su utilización.

Propone Gordon que se trabaje el entrenamiento físico del pie, bajándolo lentamente hasta observar cuándo los apagadores comienzan a separarse de las cuerdas y comprobar el efecto auditivo con ciertos pasajes, como son escalas.

Otro aspecto que, según el autor, necesita práctica es la independencia de la acción del pie con respecto a la acentuación rítmica. Esto no debe basarse siempre en utilizar el pedal a contratiempo de forma continua, sino que el alumno debe acostumbrarse a presionarlo en distintos momentos. Para su estudio propone un ejercicio sencillo con un grupo de semicorcheas, para que el alumno levante el pedal con la primera y lo vuelva a poner con la segunda, con la tercera y con la cuarta, permitiendo dejar un espacio de sonido sin pedal.

Seguidamente el autor realiza una amplia exposición sobre la aparición del pedal que denomina *sincopado*, diferenciando el estilo de pedalización del siglo XIX con el de fines de ese siglo y principios del XX.

Finaliza su exposición con un párrafo dirigido exclusivamente a los profesores de piano:

Los maestros necesitan investigar una mayor cantidad de posibilidades de técnicas de pedal y es necesario dedicar tiempo a la ejercitación, tanto del pie, como de la percepción auditiva de la textura general. De esa manera podremos

añadir otra dimensión entera de individualidad expresiva a las interpretaciones (...).

Los siguientes apartados están dedicados a los otros dos pedales del piano, cuyos contenidos no detallamos porque excede de los objetivos de nuestra investigación.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.53.1. Características de la obra Técnicas maestras de piano, de Gordon.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Eminentemente teórico	2003	Medio-superior

Tabla VII.53.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal fuerte o pedal de resonancia	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Niveles de pisada (sin especificar)	Expuesto

Tabla VII.53.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	Sí	Sí

7.54. BURROWS, TERRY: *MÉTODO COMPLETO DE PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Terry Burrows (Terence Ashley) (n. 1963), músico inglés multinstrumentista, está especializado en la enseñanza musical a través de Internet, publicando obras para el propio aprendizaje de la guitarra, el teclado y el piano. Además, varias de sus obras están dedicadas a la enseñanza de la música moderna, publicando incluso un volumen sobre la música de los Beatles¹⁴³.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Método completo de piano

Fecha de la primera edición: 2004

Publicación analizada:

Barcelona: Parramón, 2004

Este *Método completo de piano* es la versión española de la obra original titulada *Total piano tutor*, publicada en 2000 en lengua inglesa. Viene acompañado de un CD de audio que complementa lo expuesto en el método.

Esta obra no suele ser utilizada en la enseñanza oficial del piano, sino que es destinada a la enseñanza informal del instrumento pues, como veremos, persigue otros objetivos.

¹⁴³ <http://www.terryburrows.com>.

c) Contenido de la obra.

Según expone el autor al comienzo de la obra, ésta está destinada a aquellos alumnos que quieran aprender piano de forma económica, o lo hagan mediante autoformación porque no deseen tener un profesor, o lo hagan por afición ocasional. Su enfoque es marcadamente clásico pero aborda elementos comunes con el jazz, rock, o pop.

La obra se divide en tres partes. La primera desarrolla la historia del piano, el mecanismo de este instrumento y de los eléctricos, y datos biográficos de distintos pianistas destacados a lo largo de la historia. La segunda parte es destacadamente más larga, abordando *La manera de tocar el piano*. La tercera está titulada *Interpretación informal* y desarrolla la interpretación sin partitura a base de la ejecución de acordes.

Este método, al estar destinado a la enseñanza informal del instrumento, no tiene una temporalización específica. Aún así, según propone el autor, cada una de las lecciones puede desarrollarse en una semana, por lo que el método completo podría llevarse a cabo en un año.

El CD que acompaña la obra recoge el audio de las piezas que se proponen a lo largo del método.

d) Referencia a los pedales.

La lección octava (la última de la segunda parte) abarca el uso de los pedales. En ella explica el funcionamiento de los tres pedales del piano: *resonancia*, *celestes* y *sostenuto*.

En lo que se refiere al pedal de resonancia explica su función de prolongar y hacer resonar el sonido mediante la liberación de los apagadores. Seguidamente ilustra los símbolos habituales que se emplean para señalar el uso de este pedal.

Las piezas propuestas en el método no requieren el uso del pedal, por lo que la obra carece de aplicación práctica de este mecanismo.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.54.1. Características de la obra Método completo de piano, de Burrows.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	2004	Elemental

Tabla VII.54.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de resonancia	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.54.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	No	No

7.55. MOLINA, CRISTINA Y MOLINA, EMILIO: *PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Emilio Molina (n. 1951) realizó los estudios superiores de Piano, Violín, Composición, Dirección de Orquesta, Dirección de Coros, Pedagogía musical, Música de Cámara y Acompañamiento. Es catedrático de Repentización, Transposición y Acompañamiento del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, profesor de Improvisación y Acompañamiento en la Escuela "Reina Sofía" y profesor de Improvisación en la Escola Superior de Música de Catalunya¹⁴⁴.

Cristina Molina (n. 1978) estudió en el Conservatorio Superior de Alicante, obteniendo los títulos de Piano, Música de Cámara y Repentización, Transporte y Acompañamiento, siendo alumna de Ángel Casero y Eulàlia Solé, entre otros. Actualmente es profesora de Didáctica del Piano y Piano Complementario en el Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" y de Improvisación en la Escola Superior de Música de Catalunya¹⁴⁵.

Ambos autores han escrito conjuntamente una serie de obras dedicadas a la enseñanza del piano desde el año 2004 hasta la actualidad. Una de éstas es el método de piano objeto de nuestro análisis.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Piano

Fecha de la primera edición: 2004

Publicación analizada:

Madrid: Enclave Creativa, 2004.

¹⁴⁴ Extraído de http://www.musikeon.net/esp/quienes.php?id_cat=3&id=62.

¹⁴⁵ Extraído de http://www.musikeon.net/esp/quienes.php?id_cat=3&id=61.

Esta obra forma parte de las publicaciones del Instituto de Educación Musical (IEM), que utilizan una metodología basada, por una parte, en el desarrollo integral de la creatividad y la imaginación, y, por otra, de la improvisación.

Las obras que pertenecen al IEM cuentan con una importante valoración, ya que esta institución es muy estimada en la enseñanza. Sin embargo, de nuestras indagaciones debemos destacar que, al parecer, esta obra no cuenta con la misma popularidad que otras como la de *Piano complementario* (publicada casi diez años antes). Quizás debemos esperar varios años para comprobar la aceptación de esta obra en las clases de piano de los conservatorios.

c) Contenido de la obra.

El método, de formato teórico-práctico, consta de cuatro volúmenes -precedido por uno titulado *Piano iniciación*, que está dirigido a niños de entre 5 y 7 años- que están destinados a los "dos primeros cursos de grado elemental de Conservatorio o nivel equivalente en Escuelas de Música".

El método utiliza una metodología totalmente distinta a la de los métodos convencionales, incorporando tipos de actividades que denomina como *cantar, ritmo, pensar o improvisar, escribir, tocar y cantar, cuatro manos, escuchar, leer, técnica e interpretar*.

d) Referencia a los pedales.

En el volumen titulado *Piano 1*, casi al final, nos encontramos con una lección titulada *El pedal derecho o pedal de resonancia*. En ella no explica el funcionamiento ni los efectos sonoros de este mecanismo, sino que propone una serie de actividades para que el alumno lo averigüe; por tanto, aprovecha que estos contenidos sean enseñados a través de una metodología activa. Seguidamente incluye una pieza donde el pedal es indicado mediante un sistema de líneas, y donde debe ser accionada al comienzo de cada compás (no a contratiempo).

La siguiente referencia al pedal la encontramos en el volumen 3, donde incluye una lección que lleva el mismo título que la del volumen 1 y la actividad es idéntica. Después propone una serie de ejercicios de improvisación indicando que el pedal puede ser usado "al gusto" según la sonoridad que se desee obtener. Seguidamente

nos encontramos con una serie de piezas donde el pedal es marcado para ser accionado al principio de cada compás y levantarlo antes del siguiente.

El volumen cuatro contiene ejercicios similares al del volumen anterior, por lo que observamos que en el método no se trabaja el uso del pedal a contratiempo.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.55.1. Características de la obra Piano, de Molina y Molina.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	2004	Elemental

Tabla VII.55.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa-participativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho o pedal de resonancia	Expuesto ¹⁴⁶	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	No expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
No	No expuesto	No expuesto

¹⁴⁶ Propone que el alumno lo averigüe.

Tabla VII.55.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
1º	Sí	No

7.56. SHAMAGIAN, MARINA: *METODOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA DEL PIANO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Marina Shamagian (n. 1953) es una pianista armenia, graduada en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, que ha desarrollado una importante labor pedagógica.

Ha impartido numerosos cursos y clases magistrales sobre interpretación pianística, desarrollando al mismo tiempo su labor pedagógica en diferentes conservatorios de España. Desde 1992 es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior Estatal de la República Armenia. Entre 1993 y 2002 fue catedrática de piano en el Conservatorio Superior de Santiago de Compostela. Actualmente es catedrática de Piano en la Universidad Estatal Abierta Pedagógica de Moscú y directora de la Escuela Hispano Rusa de Altos Estudios Musicales en Santiago de Compostela.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Metodología de la enseñanza del piano

Fecha de la primera edición: 2007

Publicación analizada:

Pontevedra: Dos Acordes, 2007

Esta obra es una traducción, llevada a cabo por Natalia Ogorodnikova, de la obra original (desconocemos su título original y fecha de publicación).

Este texto está teniendo una importante difusión en España y es habitual encontrarlo en las tiendas especializadas de música o en bibliotecas de conservatorios.

c) Contenido de la obra.

Metodología de la enseñanza del piano es un texto teórico de una extensión de 157 páginas, sin ilustraciones ni ejemplos. Sin embargo, incluye algunos ejercicios que son explicados en el texto, por lo que debemos considerar esta obra como eminentemente teórica.

La obra trata diferentes aspectos relacionados con la enseñanza del piano y de la interpretación en los distintos niveles, tratando los siguientes puntos principales, tal y como se expone en el índice:

- Las aptitudes musicales y su desarrollo
- Las aptitudes pianísticas
- Iniciación. Las primeras clases con los principiantes
- El método de impartición de las clases
- Trabajo sobre la obra musical y el desarrollo de los elementos de la maestría artística
- La digitación
- El ritmo
- La dinámica
- Objetivos principales del trabajo sobre la melodía
- Tonalidad, modo y armonía
- Trabajo antes del concierto
- Trabajo sobre distintos tipos de exposición pianística
- Trabajo sobre la técnica
- Acerca de la utilización de las variantes
- Dentro del trabajo técnico
- Trabajo sobre los ejercicios
- Trabajo sobre los estudios
- El trabajo sobre la polifonía
- Bach y la polifonía
- La técnica pianística según G. G. Neuhaus
- K. Leimer y su método
- Características de las recopilaciones de ejercicios de Ferruccio Busoni y Marguerite Long
- El sistema pedagógico de B. Bartók
- El sistema pedagógico de K. Orff

Los contenidos desarrollados a lo largo de la obra están dirigidos a intérpretes y a profesores, pues recoge contenidos propios de la iniciación (destinado a docentes) y otros de un nivel de pianista avanzado.

d) *Referencia a los pedales.*

La referencia a los pedales se produce en el capítulo *Trabajo sobre la obra musical y el desarrollo de los elementos de la maestría pianística.*

Inicia Shamagian su exposición Shamagian explicando la importancia del pedal como medio para unir dos sonidos y para dar color a éstos, por lo que muchas veces se hace obligatorio su uso. Respecto al colorido concreta que se produce por la vibración de los sonidos armónicos, proponiendo un ejercicio para su comprobación¹⁴⁷ (presionando silenciosamente el *sol* de la octava central y tocando bruscamente el *do* que se encuentra dos octavas y una quinta por debajo) y aconsejando a un alumno avanzado interpretar la pieza *Los armónicos* del *Mikrokosmos IV* de Bartók. Además, esta posibilidad sonora que ofrece la vibración de los armónicos permite crear la sensación de un *crescendo* sobre una nota larga, imposible de realizar sin el pedal.

Afirma Shamagian que el inicio del alumno con el pedal no debe producirse antes del segundo curso, ya que es necesario que el alumno "haya recibido cierta preparación en el piano, se haya acostumbrado a escuchar a sí mismo y haya dominado en cierta medida la técnica de *legato*".

Cuando se decida que el alumno puede iniciarse en el uso del pedal, primeramente, afirma, hay que explicarle el mecanismo y tocar algunos ejercicios de pedal, enseñándole la posición del pie y que aprenda a pisar el pedal sin brusquedad. Los primeros ejercicios que propone Shamagian son de reconocimiento auditivo del efecto que produce el pedal sobre una nota o acorde y posteriormente en sucesiones, practicando el pedal a contratiempo en intervalos cromáticos, que es donde mejor se percibe el "pedal sucio". Tras este primer acercamiento recomienda una serie de obras donde el alumno puede iniciarse en el uso del pedal.

Metodológicamente sugiere que no se anote el pedal en la partitura, sino que el alumno debe comprobar el efecto sonoro producido y si se corresponde con el deseado. Según Shamagian, si no reforzamos esta autonomía del alumno, sino que le indicamos que pise el pedal donde se lo señalamos, estamos provocando que el impulso del pie se someta a la orden de la vista y no del oído.

¹⁴⁷ La autora parece partir de la base de que el lector conoce los armónicos que suenan, pues propone el ejercicio sin explicar la sucesión de parciales que suenan cuando se acciona una tecla sin pedal.

Posteriormente la autora expone algunas particularidades en el empleo del pedal, exponiendo las posibilidades sonoras que produce como medio expresivo para "el contorno del ritmo y la caracterización psicológica", como es su aplicación en los pasajes de *staccato*. Por último se refiere a las diferentes gradaciones de pedal, muy recomendadas para los registros graves, en la música francesa, en las estructuras polifónicas y en algunos ejemplos de textura muy armónica en la música romántica.

Por último Shamagian se adentra en el uso del pedal en las obras de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt y Debussy. En todos estos casos justifica el uso del pedal y expone el más idóneo, tanto para dar color al sonido, como para obtener efectos sonoros específicos. Apunta además algunas normas sobre el uso del pedal en las obras de Beethoven, indicando que éste no puede borrar las pausas y articulaciones que tienen un "significado efectivo".

La autora apenas hace recomendaciones sobre cómo aplicar el pedal en las obras a las que hace referencia, puesto que, sin un ejemplo ilustrado, es complicado. Sin embargo, sí hace algunas recomendaciones sobre las gradaciones de pedal, aconsejando el pise parcial para conservar la claridad, a la vez que elimina la sequedad del instrumento. Tampoco hace casi referencia a los momentos en que debemos evitar el pedal, salvo en una de las normas para las obras de Beethoven; observamos que la autora parte de que el lector conoce estas normas y ella trata de proponer momentos en los que el pedal no sería recomendado pero que puede resultar de buen efecto para obtener un sonido determinado.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.56.1. Características de la obra Metodología de la enseñanza del piano, de Shamagian.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Eminentemente teórico	2007	Medio-superior

Tabla VII.56.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa-participativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Niveles de pisada (½ pedal)	Expuesto

Tabla VII.56.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2º	Sí	No

7.57. LINARES, JOSÉ JAVIER: *CON-TACTO*

a) *Reseña biográfica del autor.*

José Javier Linares Ruíz (n. 1971), nacido en Jaén, realizó sus estudios de Piano primero en el conservatorio de Jaén (grado medio) y, posteriormente, en los conservatorios de Granada y Málaga (grado superior). Desde hace más de diez años es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Jaén, actividad que combina con la publicación de artículos relacionados con la enseñanza del piano. En los años 2009 y 2010 publicó dos artículos en la revista *Música y Educación*, el primero titulado *Programación por contenidos en la enseñanza del piano*, y el segundo, *La herencia pedagógica del profesor de instrumento*. Anteriormente, en el año 2008 publicó una obra destinada a la enseñanza del piano en el grado elemental, la cual es objeto de nuestro análisis.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Con-tacto

Fecha de la primera edición: 2008

Publicación analizada:

Valencia: Rivera Mota, 2008.

Se trata de una obra de reciente publicación, por lo que su difusión y aplicación está aún en proceso. Hemos podido comprobar que esta obra empieza a ser adoptada en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria desde el curso 2011-2012 con buenos resultados, lo que demuestra que *Con-tacto* está adquiriendo una cierta relevancia en la enseñanza pianística.

c) Contenido de la obra.

Tal y como expone el autor en la obra, *Con-tacto* "no se circunscribe al concepto de método de iniciación, sino que pretende ser un sistema de enseñanza-aprendizaje de los cuatro cursos de la enseñanza elemental del piano".

Dividido en cuatro volúmenes, uno para cada curso (más un *libro del profesor*), trata de integrar todos los contenidos que han de conducir al alumno a alcanzar los objetivos necesarios al término del grado elemental. A su vez, centra el aprendizaje en determinados pilares que son desarrollados a lo largo de la obra:

- Explicaciones teóricas
- Ejercicios en sus cinco formatos: actividades, ejercicios técnicos, fragmentos, "canciones" y obras.
- Aprendizaje de la digitación.
- Hábitos y técnicas de estudio.
- Desarrollo de la memoria
- Trabajo con el metrónomo.

Todos los contenidos presentes en los cuatro volúmenes tienen relación con alguno de los pilares señalados, pretendiendo que el aprendizaje esté estructurado.

Esta sistematización se integra a través de unidades didácticas y viene complementada con un material específico para el profesor, donde se justifica la secuenciación de estos contenidos y se desarrollan las cuatro programaciones correspondientes a los cuatro cursos en los que se divide el material del alumno.

d) Referencia a los pedales.

El primer acercamiento al pedal lo encontramos en el volumen perteneciente al segundo curso. En la séptima unidad -el volumen contiene nueve-, titulada *Pedal de resonancia*, expone teóricamente el funcionamiento del pedal derecho, algunos de sus términos más comunes (*pedal derecho*, *pedal de resonancia* o *pedal forte*) y las dos formas frecuentes de utilización: *a tempo* y *sincopado* o *a contratiempo*.

Posteriormente se adentra en la aplicación del uso del pedal a contratiempo (prefiere comenzar con esta aplicación puesto que, al ser la más complicada, considera importante no haber conocido su pise a tiempo para evitar confusiones) indicando que es útil en todos aquellos casos en que no deseemos una "interrupción en el sonido

entre dos notas o acordes que no se pueden ligar con los dedos". Expone una serie de ejercicios de dificultad progresiva para ser ejecutados con la mano izquierda y con el empleo del pedal a contratiempo y, posteriormente, con patrones de acompañamiento de acordes desplegados, finalizando la unidad con la ejecución de un estudio de Czerny mediante este uso del pedal.

En el volumen de tercer curso se aborda el pedal *a tempo*. Comienza exponiendo la teoría, explicando la utilidad de esta técnica de pedal para reforzar el sonido y el ritmo. Mediante una serie de ejemplos expone determinados casos donde el uso del pedal a tiempo es aconsejado: para dar brillantez; para remarcar el carácter de danza (utilizándolo en la parte fuerte del compás); para apoyar un *tenuto*, un *portato* o una ligadura de dos notas. Además expone algunos momentos en los que se suele desaconsejar el uso del pedal, tanto sea a tiempo como a contratiempo: en el picado y el *staccato*, y en los pasajes de escala que no contienen intervención de acompañamiento con la otra mano.

En 4º curso introduce el *medio pedal*, explicando su funcionamiento y la manera de aplicarlo (a tiempo y a contratiempo). Seguidamente introduce varios fragmentos para aplicar el medio pedal con ambas técnicas y añade una recomendación de uso a modo de regla general: "el pedal se cambia normalmente con cada cambio de armonía".

En esta misma unidad el alumno se inicia en el pedal izquierdo (que el autor denomina *celesté*). Explica su funcionamiento y propone una serie de fragmentos para utilizar conjuntamente ambos pedales.

El resto de unidades que componen este volumen incluyen el uso del pedal en piezas para afianzar los contenidos trabajados en este curso.

A lo largo de todos los volúmenes los contenidos teóricos se proponen de manera explicativa, pero hace participar al alumno activamente en la comprobación sonora, tanto mediante la ejecución propia como la del profesor.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.57.1. Características de la obra Con-tacto, de Linares.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	2008	Elemental

Tabla VII.57.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de resonancia, pedal derecho o pedal <i>forte</i>	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Niveles de pisada ($\frac{1}{2}$ pedal)	No expuesto

Tabla VII.57.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
2º	Sí	Sí

7.58. BERMAN, BORIS: *NOTAS DESDE LA BANQUETA DEL PIANISTA*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Boris Berman (n. 1948) es un conocido pianista y pedagogo ruso. Nacido en Moscú, realizó sus estudios pianísticos en el conservatorio Tchaikovsky de la misma ciudad, bajo la cátedra del pianista Lev Oborin.

Como docente ha trabajado en las facultades de las mejores escuelas del mundo, como la de Indiana (Bloomington), Boston, Brandeis y las universidades de Tel-Aviv. En la actualidad, dirige el Departamento de Piano de la Yale School of Music y desde 2005 es Profesor Honorario del conservatorio de Shanghai. Además, con frecuencia imparte clases magistrales en cualquier punto del planeta¹⁴⁸.

b) *Datos de la obra.*



Título:

Notas desde la banqueta del pianista

Fecha de la primera edición: 2010

Publicación analizada:

Barcelona: Boileau, 2010.

Notas desde la banqueta del pianista es la edición española de la obra original titulada *Notes from the Pianist's Bench*, publicada en el año 2000 por Yale University Press. La traducción ha sido realizada por Héctor J. Sánchez, discípulo del autor.

Esta obra está reconocida como parte de la bibliografía de referencia sobre la interpretación pianística y suele ser habitual encontrarla en las tiendas especializadas de música y en bibliotecas de los conservatorios.

¹⁴⁸ <http://pantheon.yale.edu/~bb25/bio.html>.

c) *Contenido de la obra.*

Notas desde la banqueta del pianista es un texto teórico que incorpora abundantes ejemplos musicales a los que se hace referencia en el texto.

Tal y como expone el autor en el *Prefacio* los contenidos del libro son "un compendio de diversos pensamientos, discusiones y experiencias" que el autor ha ido acumulando en su actividad como intérprete y profesor, centrándose especialmente en aquellos temas que le parecen relevantes tanto para la interpretación como para la enseñanza.

Boris Berman se dirige durante todo el libro a pianistas ya formados o a docentes que tienen a su cargo a estudiantes de últimos cursos o de posgrado, pero en ningún caso a estudiantes de primeros cursos¹⁴⁹.

El autor añade además que este libro no sustituye la labor del profesor de piano, sino que complementa la labor de éste, ya que durante el breve tiempo de una clase el docente se enfrenta a una multitud de problemas, como correcciones de notas, del ritmo, digitaciones, interpretación, etc., y "rara vez dispone de tiempo suficiente para abordar con calma muchos de los temas contenidos en este libro".

Por otra parte Berman indica que los capítulos del libro no necesitan ser leídos en el orden en que están escritos, sino que el lector puede empezar por aquellos que respondan a sus necesidades concretas.

Notas desde la banqueta del pianista se divide en dos partes: la primera, titulada *En el aula de estudio*, aborda diferentes aspectos técnicos relacionados con el sonido, ataque, articulación, fraseo, tempo, pedal y metodología de estudio; la segunda, *Preparando la actuación*, se centra en aspectos metafísicos y psicológicos, donde Boris Berman ofrece valiosos consejos sobre la preparación mental y psicológica para la actuación en público.

¹⁴⁹ Viribay (2010).

d) *Referencia a los pedales.*

La referencia a los pedales ocurre en uno de los apartados, titulado *El pedal*, que se encuentra en la parte primera, *En el aula de estudio*. En éste aborda los tres pedales del piano de cola (debería titular el apartado como “Los pedales”), aunque se centra especialmente en el derecho.

Comienza el capítulo indicando los “propósitos principales” para el uso del pedal que denomina *de resonancia*: prolongar los sonidos que los dedos no pueden mantener, ayudar a producir un buen *legato*, combinar una serie de notas simultáneas para producir armonías, intensificar el sonido en los acentos rítmicos y, sobre todo, enriquecer el sonido gracias a la vibración por simpatía del resto de cuerdas.

Boris Berman se centra en este último propósito como una de las posibilidades más extraordinarias del pedal, permitiendo conseguir un sonido más “lleno y redondo” y evitando el sonido seco que le es inherente al piano por sus características mecánicas. Precisamente esta sequedad sonora es mayor en los pianos modernos que en los del siglo XIX, el pianoforte e incluso que el clave y el clavicordio. Es por ello que Berman defiende "el uso constante, pero al mismo tiempo delicado y discreto, del pedal" en obras de cualquier estilo, incluso en las de Bach, en contra de la opinión de otros que alegan que los instrumentos antiguos no disponían de este mecanismo.

Afirma Berman que una buena pedalización nace con un oído bien educado y su uso depende de diversos factores, como el ataque y la escritura de la obra. Así un ataque ligero permite más pedal que uno más firme. El equilibrio dinámico es también un importante factor a tener en cuenta, ya que una textura de melodía acompañada de en el registro medio requiere cambiar el pedal con frecuencia, en cambio una sonoridad más ligera o un bajo más resonante permite un uso de pedal más generoso. En pasajes de escalas de naturaleza ornamental (no melódica), que solemos encontrar en obras de Debussy y Ravel, el pedal se suele mantener presionado, sin embargo cuando el pasaje forma un movimiento melódico es necesario tener más cuidado.

Berman también se adentra en las distintas gradaciones de pedal, afirmando que éste permite un número ilimitado tanto en la profundidad como en la velocidad del pise.

Respecto al momento del pise del pedal afirma que existen dos tipos: el *pedal directo* y el *pedal con retraso*, siendo este último el más habitual.

En las páginas siguientes Berman ejemplifica la pedalización adecuada para cada ejemplo ilustrado, utilizando pedales largos, medio pedal, levantamiento parcial, levantamiento muy lento, *vibrato de pedal* y pedal de dedos.

Las últimas páginas del capítulo están dedicadas al pedal izquierdo y al pedal tonal.

e) *Tablas de registro de análisis.*

Tabla VII.58.1. Características de la obra Notas desde la banqueta del pianista.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico	2010	Medio-superior

Tabla VII.58.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal de resonancia	Expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
Expuesto	Expuesto	Expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	Niveles de pisada ($\frac{1}{4}$ y $\frac{1}{2}$), levantamiento progresivo, renovación parcial, pedal <i>vibrato</i>	Expuesto

Tabla VII.58.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	No	No

7.59. VARGAS SERRANO, ALEJANDRO: *EL PIANO: HISTORIA Y ELEMENTOS TÉCNICOS*

a) *Reseña biográfica del autor.*

Alejandro Vargas Serrano es un pianista y pedagogo andaluz, que ha impartido clases de piano en distintos conservatorios de Andalucía, como el Eduardo Ocón (Málaga), Baeza (Jaén), Olula del Río (Almería) y el Ángel Barrios (Granada). En 2010 obtuvo plaza como funcionario de carrera en la Comunidad Autónoma de Andalucía.

Ha escrito un artículo titulado *Los museos didácticos y el museo musical* en la revista digital *Espiral*, otro sobre musicoterapia en la revista digital *Didacta21* de Granada, y en la misma ciudad publicó un material didáctico para aplicación en la enseñanza profesional de la especialidad de Piano en los conservatorios de música.

b) *Datos de la obra.*



Título:

El piano: historia y elementos técnicos

Fecha de la primera edición: 2010

Publicación analizada:

Granada: Tleo, 2010.

La obra está dividida en tres volúmenes, de entre 62 y 69 páginas cada uno.

Estos volúmenes fueron publicados recientemente y apenas es posible encontrarlos en las librerías comerciales de música, por lo que entendemos que su difusión es muy escasa y se basa únicamente en la aplicación por el autor en su propio aula.

c) *Contenido de la obra.*

El piano: historia y elementos técnicos es una obra teórico-práctica destinada “al alumnado que estudia el grado profesional de música en la especialidad de Piano”.

Cada uno de los volúmenes se divide en unidades, que contienen dos bloques teóricos (bloque I y II) y un apartado de actividades. Estos contenidos abarcan las características del piano, su evolución histórica y su interpretación, y los diferentes estilos compositivos .

d) *Referencia a los pedales.*

En el cuaderno primero el autor dedica la unidad 2 a los pedales. En el primer bloque de esta unidad Vargas Serrano señala la colocación de los pedales en el piano de cola y el “piano de pared” (se refiere al conocido más correctamente como piano vertical) y enumera sus denominaciones: *pedal derecho* o *pedal forte*; *pedal izquierdo*, *una corda* (para el piano de cola) o *celeste* (para el piano vertical)¹⁵⁰; y *pedal central*, *tonal* (para el piano de cola) o *sordina* (para el piano vertical). En el bloque segundo el autor se adentra en la grafía más utilizada (*Ped.* y *, y una línea horizontal interrumpida en el inicio y el final); seguidamente enumera los tres momentos de acción del pedal (antes, en el tiempo o posteriormente de la acción de los dedos). La unidad finaliza con el bloque de actividades destinadas al pedal: un cuestionario sobre los pedales; ejercicios de acordes para señalar la grafía de pedal pisado antes, al mismo tiempo, o después de cada acorde; e invención de una melodía apropiada a la pedalización propuesta.

El cuaderno segundo habla de forma más breve de los pedales (hay que tener en cuenta que el índice de este cuaderno es erróneo, pues se trata del mismo que el del cuaderno primero), aportando únicamente información teórica de ellos a modo de repaso, sin incluir nuevos contenidos.

El cuaderno tercero no hace ninguna referencia a este mecanismo.

¹⁵⁰ Aquí el autor emplea una denominación incorrecta del pedal izquierdo en el piano vertical, pues no se trata de un *pedal celeste*, sino un *pedal de aproximación*.

e) Tablas de registro de análisis.

Tabla VII.59.1. Características de la obra *El piano: historia y elementos técnicos*, de Vargas.

Formato	Periodo de publicación	Nivel
Teórico-práctico	2010	Medio

Tabla VII.59.2. Metodología y referencias teóricas para el uso del pedal.

Metodología empleada: explicativa		
Denominación empleada	Explicación del mecanismo del pedal	Explicación de los armónicos
Pedal derecho o pedal <i>forte</i>	No expuesto	No expuesto
Dónde usar el pedal	Cómo aplicar el pedal	Dónde evitar el pedal
No expuesto	Expuesto	No expuesto
Uso generalizado del pedal a contratiempo	Graduaciones	Evolución histórica del uso del pedal
Sí	No expuesto	No expuesto

Tabla VII.59.3. Aplicación práctica.

Curso de iniciación en el pedal	Ejercicios para el momento del pise	Ejercicios para las graduaciones
No expuesto	Sí	No

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

8.1. RESULTADOS DE LOS PARÁMETROS ANALIZADOS.

Una vez expuesto el análisis de todas las obras objeto de este estudio, presentamos los resultados de los parámetros analizados, con objeto de extraer datos concretos globales de cada uno de ellos y llegar a conclusiones.

Los parámetros los presentamos en el siguiente orden:

1. Características de la obra
 - a. Periodo de publicación
 - b. Formato.
 - c. Nivel.
2. Contenidos teóricos sobre el uso del pedal en la obra
 - a. Metodología empleada.
 - b. Denominación empleada.
 - c. Explicación del mecanismo del pedal.
 - d. Explicación de la acción de los armónicos
 - e. Recomendaciones sobre dónde usar el pedal
 - f. Indicaciones sobre cómo aplicar el pedal
 - g. Recomendaciones sobre dónde evitar el uso del pedal
 - h. Uso generalizado del pedal a contratiempo
 - i. Explicación de las graduaciones de pedal
 - j. Explicación sobre la evolución interpretativa
3. Aplicación práctica
 - a. Curso de iniciación en el pedal
 - b. Ejercicios dedicados al momento del pise de pedal
 - c. Ejercicios dedicados a las graduaciones de pedal

8.1.1. Características de la obra

En este apartado incluimos la exposición de los resultados de los parámetros que estudian la información extratextual de las obras. Las variables estudiadas son: el periodo de publicación, el formato y el nivel al que van dirigidas.

a) *Periodo de publicación.*

Este parámetro nos aporta información sobre el número de obras, que incluyen contenidos sobre los pedales del piano, publicadas en un determinado periodo de tiempo.

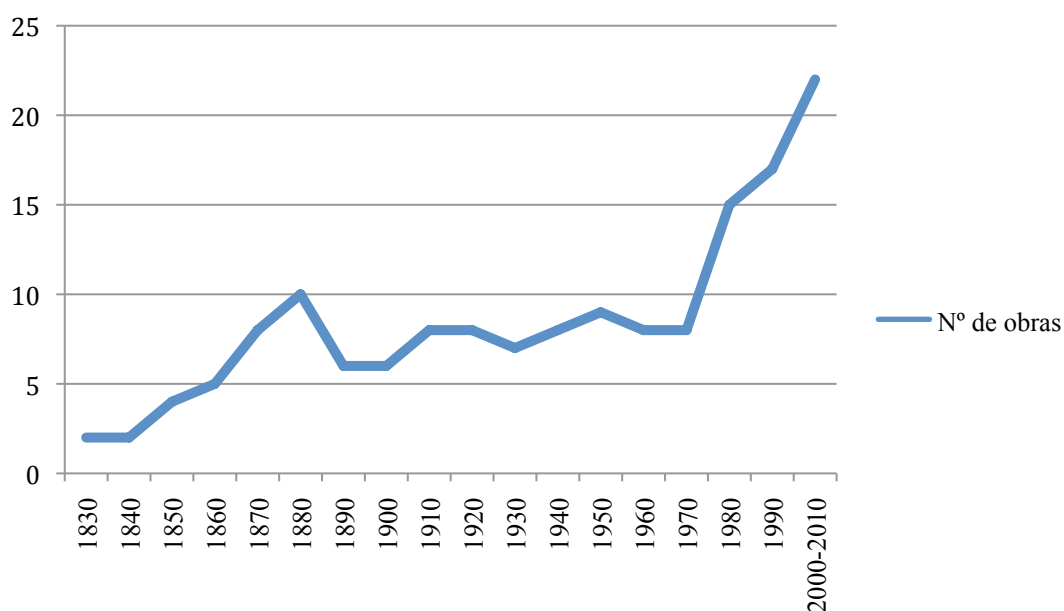


Figura VIII.1. Número de obras que recogen contenidos sobre los pedales.

Los datos obtenidos nos demuestran que en las últimas décadas ha aumentado considerablemente la publicación de obras que exponen contenidos sobre el uso del pedal. Este incremento se ha producido a partir de la década de 1980, alcanzando la cota más alta en la última década objeto de nuestro estudio.

A pesar de lo que nos aportan estos datos, que haya aumentado el número de publicaciones no significa que los autores dediquen más importancia a los pedales, sino que en este último periodo asistimos a un gran aumento de las publicaciones de

cualquier disciplina y, por tanto, esto también se percibe en lo que se refiere a obras que incluyen contenidos de pedal.

b) *Formato.*

En este apartado mostramos, en percentiles, el porcentaje de obras analizadas que son de formato *teórico*, *práctico*, *teórico-práctico*, *eminentemente teórico* y *eminentemente práctico*.

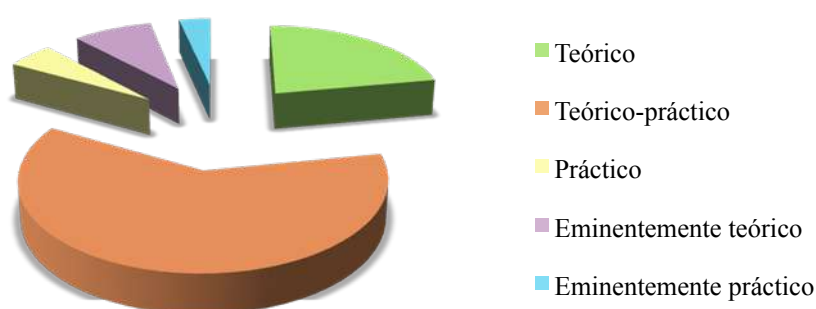


Figura VIII.2. Formato de las obras pedagógicas analizadas.

Como se puede desprender del gráfico, más de la mitad de las obras publicadas en España (61%), que incluyen contenidos relacionados con el uso del pedal, son de formato teórico-práctico, es decir que se basan en la forma de un método de piano, combinando contenidos teóricos con ejercicios para su puesta en práctica¹.

c) *Nivel.*

La mayoría de las obras analizadas están destinadas al nivel elemental de piano, es decir, a la iniciación al instrumento y los contenidos más básicos. Ello incluye por tanto la iniciación al estudio del pedal.

Las obras señaladas que corresponden con el nivel elemental-medio suelen recoger contenidos parciales de ambos niveles que suelen corresponder con el final de un

¹ Estos datos no incluyen la aplicación práctica del pedal en las obras, sino únicamente el formato global de la publicación.

nivel y el comienzo del otro en un periodo de 4 a 5 cursos; lo mismo ocurre con las obras de nivel medio-superior.



Figura VIII.3. Nivel de los textos pedagógicos analizados.

Teniendo en cuenta que la enseñanza del uso del pedal se complica especialmente en las enseñanzas de nivel medio y que hay un escaso número de obras que abarquen contenidos propios de este nivel, podemos subrayar que uno de los motivos, por los que los alumnos desconocen muchos de estos contenidos cuando llegan al grado superior, es la ausencia de material didáctico impreso para su estudio.

8.1.2. Contenidos teóricos sobre el uso del pedal en la obra.

En los siguientes apartados incluimos los resultados de las variables que recogen información intratextual referida a los contenidos teóricos sobre el uso del pedal: metodología empleada, denominación del pedal, explicación del mecanismo, explicación de la acción de los armónicos, recomendaciones sobre dónde usar el pedal, indicaciones de como aplicarlo, recomendaciones de donde evitarlo, la inclusión del uso generalizado del pedal a contratiempo, la explicación de las graduaciones de pedal y la exposición sobre su evolución interpretativa.

a) Metodología empleada

Prácticamente todas las obras analizadas emplean el método explicativo para el aprendizaje de los contenidos teóricos relacionados con el pedal.

Desde 1990 hasta la actualidad, algunas obras han introducido una metodología activa para que el alumno descubra por sí mismo el funcionamiento y las funciones del

pedal, formando parte activa del aprendizaje. Este método se combina siempre con el expositivo.

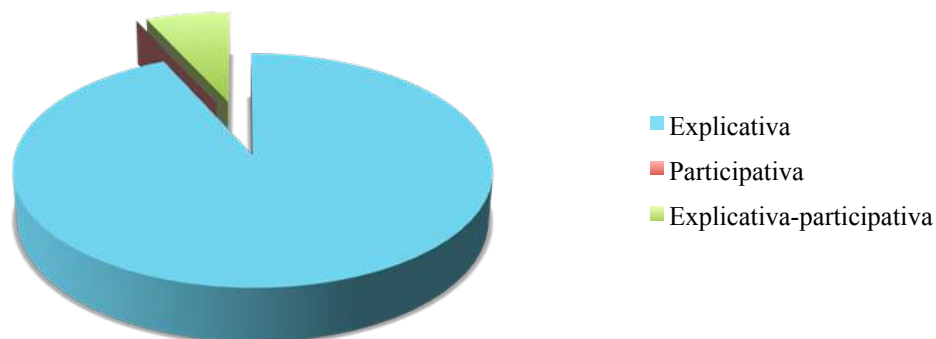


Figura VIII.4. Metodología empleada

b) Denominación empleada.

El análisis de este parámetro nos muestra la gran diversidad de términos para referirse al pedal que levanta los apagadores. De hecho gran parte de los autores utilizan más de una denominación, lo que eleva el número de denominaciones que se exponen el siguiente gráfico de columnas (figura VIII.5).

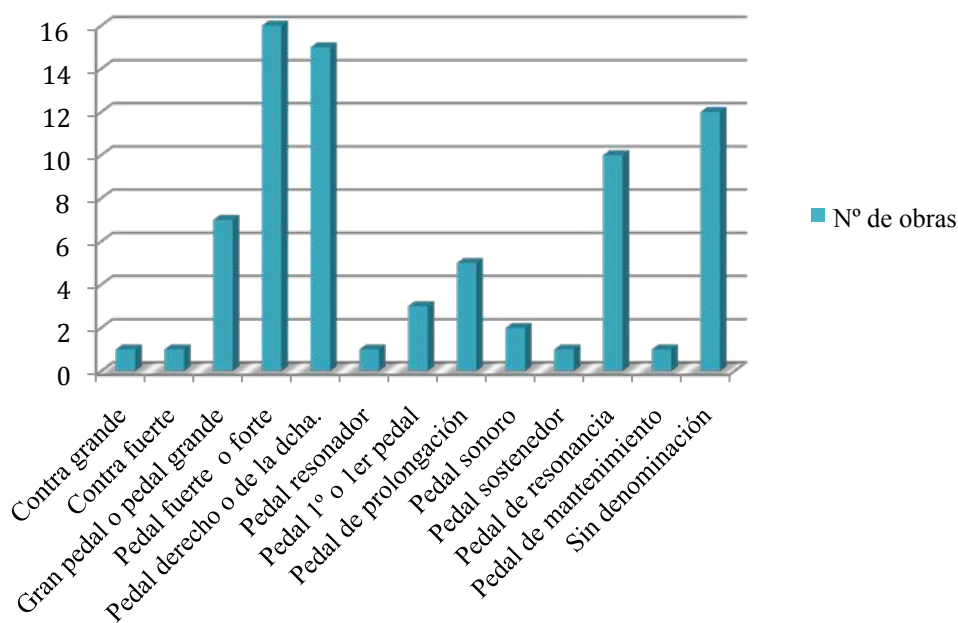


Figura VIII.5. Denominaciones empleadas para referirse al pedal derecho.

No suele haber un acuerdo en la terminología genérica para denominar al pedal que levanta los apagadores y suele ser habitual reverenciarlo con distintos vocablos: *pedal fuerte* (o *pedal forte*), *pedal de resonancia*, *pedal de mantenimiento*, *pedal de prolongación*, *pedal sostenedor*, etc. De hecho incluso un mismo autor, como es Enrique Granados modificó su propia terminología, ya que en su *Método...* de 1905 lo denomina como *pedal de prolongación* o *pedal derecho*, mientras que ya en 1911 usa el término de *pedal sonoro*, que vuelve a utilizar en 1913, siendo el único autor en utilizar esta denominación.

Los términos más empleados por los autores en las obras analizadas son *pedal derecho* y *pedal forte*, con sus variantes. Esto nos aporta un dato relevante: el término de *pedal fuerte* (o *pedal forte*), tan criticado por los pedagogos desde el siglo XIX, es el más indicado por los autores y se emplea en obras publicadas muy recientemente, lo que demuestra que aún la relación errónea entre el uso del pedal derecho y la obtención de un sonido fuerte está muy extendida.

c) *Explicación del mecanismo.*

La figura VIII.6 nos muestra el porcentaje de obras analizadas, dedicadas parcial o completamente al pedal, que incluyen en sus contenidos una descripción sobre el funcionamiento de su mecanismo y los elementos que intervienen.

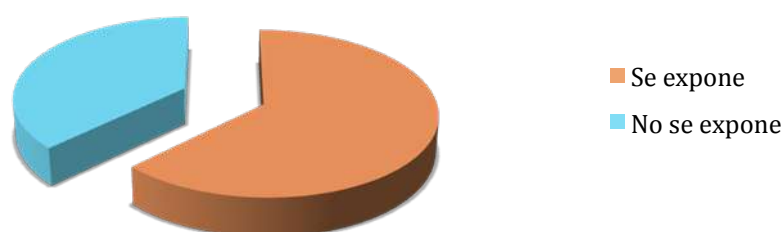


Figura VIII.6. Exposición en las obras analizadas del mecanismo del pedal.

La explicación del mecanismo del pedal de resonancia es un contenido imprescindible para que un alumno pueda conocer sus posibilidades sonoras. Esto se desprende de los resultados obtenidos, pues la mayor parte de las obras suelen incorporar en sus contenidos teóricos dicha explicación.

Dentro de los casos particulares (no representados en el gráfico) encontramos la obra de Molina y Molina (2004), cuyos autores no añaden la descripción del mecanismo, sino que proponen su enseñanza a través de un aprendizaje activo, averiguándolo el propio estudiante.

Otras obras, en cambio, no incorporan estos contenidos y, por tanto, el profesor se verá obligado a explicarlo previamente².

d) Explicación de la acción de los armónicos.

La figura VIII.7 nos muestra el porcentaje de obras analizadas que incluyen en sus contenidos una explicación completa de la función resonante del pedal gracias a la acción de los armónicos, que vibran por simpatía³.

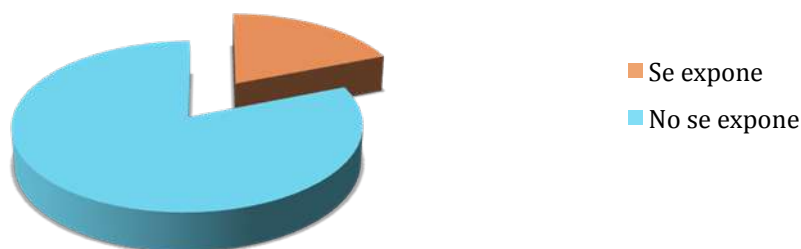


Figura VIII.7. Exposición en las obras analizadas de la acción de los armónicos.

² Como veremos posteriormente, la inclusión de estos contenidos no depende de variables como el nivel al que va destinada la obra.

³ Sólo hemos considerado que estos contenidos están expuestos si el autor ha enumerado algunos de los armónicos generados y poder comprender así las cuerdas que vibran por simpatía.

De la lectura del gráfico extraemos que la gran mayoría de la obras publicadas que hacen referencia al pedal no incluyen la explicación de la función resonante del pedal.

Resulta especialmente llamativo que los autores no hayan incluido sencillos ejercicios para que el alumno pueda descubrir por sí mismo la relación de sonidos armónicos de una nota. Diversos autores estadounidenses han ideado actividades muy interesantes para que un infante descubra la función resonante del piano, de forma que a través de un aprendizaje activo se pueda llegar a la consolidación de estos contenidos, que pueden ser enseñados en el nivel elemental⁴.

Por otro lado, tras un análisis más profundo respecto a este contenido, hemos extraído que los autores que lo exponen no muestran una teoría unificada en relación a los sonidos armónicos que entran en acción cuando se ataca la nota *do2*, sino que cada uno expone su propio criterio. Esto se debe a que algunos de estos sonidos armónicos no se corresponden con el del sistema temperado del piano, ya que no tienen la misma afinación.

e) Recomendaciones sobre dónde usar el pedal.

En el siguiente gráfico (figura VIII.8) mostramos el porcentaje de obras analizadas que muestran en sus contenidos recomendaciones sobre dónde usar el pedal, señalando pasajes específicos donde el uso del pedal da buen resultado (registro agudo, arpeggios, notas prolongadas, etc.).

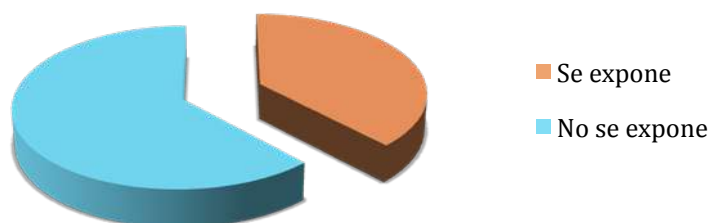


Figura VIII.8. Exposición en las obras analizadas de alguna recomendación sobre dónde usar el pedal.

⁴ Véase apartado 4.6.2 del presente trabajo.

De este gráfico inferimos que el 62% de las obras no incluyen recomendaciones sobre pasajes concretos en donde se puede hacer uso del pedal. Puede parecer un porcentaje bajo, teniendo en cuenta la importancia de este parámetro, sin embargo varios autores consideran el uso del pedal como un aspecto imprescindible y de continuo uso en la ejecución y se centran más en la forma de aplicarlo.

f) Indicaciones sobre cómo aplicar el pedal.

Este parámetro nos indica si el autor expone en sus obras contenidos referidos a la manera de aplicar el pedal para obtener unos efectos sonoros concretos. Entendemos que el autor desarrolla estos contenidos cuando propone unos usos específicos según el resultado sonoro que desee obtener. Estos usos son el momento del pise (a tiempo, a contratiempo o anticipado), el pise (graduaciones, pise rápido o lento, pedal *vibrato*) y su levantamiento (con cada armonía, antes del cambio de armonía, levantamiento parcial, etc.).

La exposición de estos contenidos es de vital importancia para que el alumno aprenda y adquiera progresiva autonomía en el uso específico del pedal según la situación (composición, textura, registro, articulaciones, etc.).

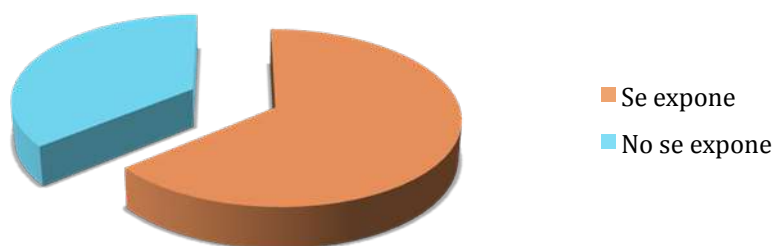


Figura VIII.9. Exposición en las obras analizadas de alguna indicación sobre cómo aplicar el pedal.

De la lectura del gráfico inferimos que el 64% de las obras exponen contenidos sobre cómo usar el pedal, por tanto, las obras que no contienen referencia a ellos (el 36% restante) pueden ser consideradas de escaso nivel instructivo y, por tanto, se necesita disponer de material complementario. Las obras que no incluyen este contenido son

las escritas por Miró (ca.1942), Aranguren (1855), Dordal (1858), Segura (1880), Power (1882), Sobejano (1886), Inchaurre (1892), Sociedad Didáctico Musical (1900), Lloret de Ballenilla (1901), Marshall (ca.1925), Evans (1982), García Chornet (1985), Vila y Gutiérrez (1986), Gómez (1987), Parera (1987), Tchokov y Gemiu (1990), Bastien (1991), Herranz *et al.* (1992), Gordon (2003), Burrows (2004) y Molina y Molina (2004).

Varias de las obras que no hacen referencia teórica a la forma de aplicar el pedal se limitan a indicar que su uso debe llevarse a cabo siguiendo las indicaciones escritas en la partitura cuando, como hemos visto en el marco teórico, éstas son, la mayoría de las veces, imprecisas e inconsistentes.

Dentro de las obras que exponen recomendaciones sobre cómo aplicar el pedal, debemos distinguir entre aquéllas que realizan apenas una o dos recomendaciones y las que exponen una amplia variedad de ellas. Así, podemos diferenciar entre las obras que únicamente indican que el pedal debe renovarse cuando cambia la armonía (generalmente aquellas publicadas en el siglo XIX) y las que exponen de forma extensa las distintas posibilidades según la escritura (como las de Berman, Banowetz, Nieto o Leimer, entre otras).

g) Recomendaciones sobre dónde evitar el uso del pedal.

La figura VIII.10 nos muestra que en las obras analizadas no suele ser habitual que los autores se dediquen a especificar en sus publicaciones los momentos en los que se debe evitar el uso del pedal, pues solo el 27,5% lo hacen.

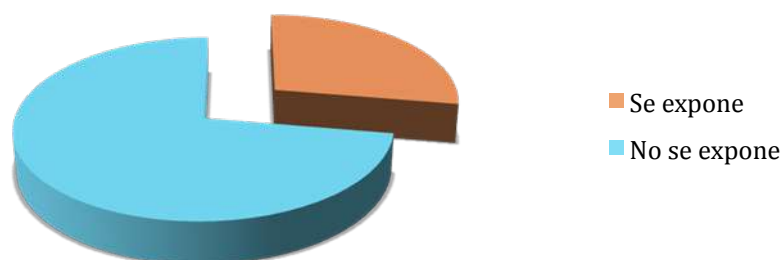


Figura VIII.10. Exposición en las obras analizadas de alguna recomendación sobre dónde evitar el pedal.

Consideramos estos resultados alarmantes, pues el alumno debe tener claro aquellos momentos en los que no se debe usar el pedal para evitar un emborronamiento sonoro. Ésta puede ser la causa por la que, según nuestras observaciones a lo largo de nuestra experiencia docente, los alumnos utilicen el pedal en pasajes donde su uso no es nada recomendado y no sean capaces de distinguir cuándo debe evitarse su aplicación.

Las escasas obras que tratan este contenido suelen indicar al alumno que evite el uso del pedal en aquellos pasajes de escalas diatónicas o cromáticas y en los silencios. Sólo algunos textos teóricos más actuales (Banowetz, Nieto, Shamagian y Berman), que dedican una buena extensión al uso del pedal, se adentran en este aspecto y suelen ser algo más precisos, proponiendo casos concretos en los que el pedal no es recomendado según la escritura y textura de la obra, el estilo, el carácter o las articulaciones.

h) Uso generalizado del pedal a contratiempo.

Este uso de pedal es el más habitual en la ejecución actual. Sin embargo, su aplicación no empezó a generalizarse hasta finales del siglo XIX o, en el caso de España, principios del XX. Este parámetro, por tanto, recoge la aplicación del pedal a contratiempo de forma generalizada, es decir, cuando se exponga como un empleo frecuente y no para un pasaje concreto.

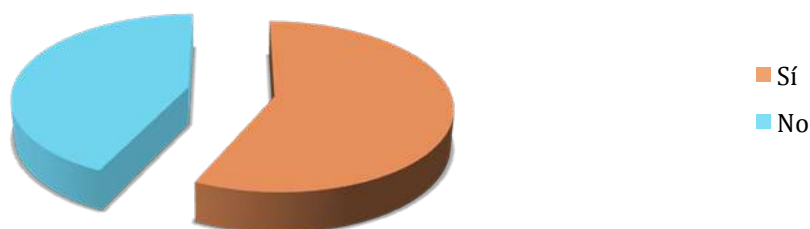


Figura VIII.11. Aplicación del uso generalizado del pedal a contratiempo en las obras analizadas.

De los datos que nos aporta el gráfico (figura VIII.11) confirmamos que la mayor parte de las obras no incluyen el uso generalizado del pedal a contratiempo y ello se debe a que hemos incluido en el análisis todas aquellas publicadas en el siglo XIX, cuando este uso de pedal no había llegado a España. Por tanto, los resultados de este parámetro deben relacionarse con la fecha de publicación de la obra, aspecto que estudiamos en el apartado 8.2.5.

Uno de los datos destacable del estudio de este parámetro es la existencia de obras (algunas de ellas de gran difusión), escritas en los siglo XX y XXI, que omiten el uso del pedal a contratiempo⁵, tanto en la teoría como en la práctica. Esta puede ser la causa por la que algunos alumnos no son conscientes de la diferencia entre el uso del pedal a contratiempo y a tiempo. Además, consideramos una gran deficiencia que no se enseñe este uso desde los primeros años, pues es la principal dificultad que debe superar el alumno por tratarse de la independencia del movimiento del pie con respecto al de las manos.

i) Contenidos teóricos sobre el uso de las graduaciones de pedal.

De las obras analizadas, solo 11 incluyen en sus contenidos referencias teóricas o explicaciones de alguna de las distintas graduaciones en el pise del pedal, indicando el efecto sonoro según el nivel de pisada. Esto demuestra que se trata de un contenido apenas desarrollado por los autores.

Sin embargo, estos resultados son previsibles teniendo en cuenta, como veremos más adelante, que este contenido es más propio de las obras destinadas a los niveles medios y la mayor parte de las obras analizadas están dedicadas al nivel elemental.

⁵ Véase la tabla VIII.7 del apartado 8.2.5.

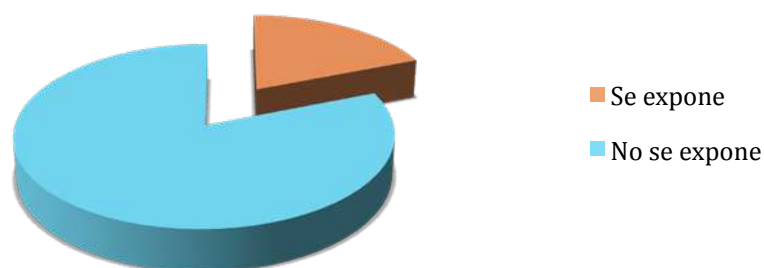


Figura VIII.12. Referencia teórica a las graduaciones del pedal en las obras analizadas.

Si analizamos los conceptos que desarrollan los autores en referencia a las graduaciones de pedal, concluimos que la obra de Nieto (2001) es la que aborda todos los conceptos: renovación parcial, levantamiento y pise progresivo, el pedal *vibrato* y los diferentes niveles de pisada (1/4, 1/2 y 3/4 de pedal, generalmente). En cambio es la de Banowetz (1999) la que más se extiende en los conceptos desarrollados.

Tabla VIII.1. Contenidos conceptuales desarrollados correspondientes a las graduaciones de pedal en las obras seleccionadas.

Autor	Graduaciones de pedal				
	Niveles de pisada	Levantamiento progresivo	Pise progresivo	Renovación parcial	Pedal <i>vibrato</i>
Vallribera (1977)					X
Neuhaus (1985)	1/4, 1/2 y 3/4				
Molsen (1990)		X			
Levaillant (1990)	1/4 y 1/2				
Banowetz (1999)	1/4, 1/2 y 3/4	X		X	X
Nieto (2001)	1/4, 1/2 y 3/4	X	X	X	X
Meffen (2002)				X	
Gordon (2003)	sin especificar				
Shamagian (2007)	1/2				
Linares (2008)	1/2				
Berman (2010)	1/4 y 1/2	X		X	X

nº de graduaciones de pedal explicadas

1 2 3 4 5 6 7



j) Evolución histórica del uso del pedal.

Para que el alumno adquiriera la suficiente autonomía a la hora de pedalizar una obra es imprescindible que los contenidos pertenecientes a este parámetro se desarrollen en las obras, pues el estilo al que pertenece la composición y el momento en que fue compuesto influye mucho en la pedalización, pues requerirá un determinado uso de pedal.

Sin embargo, únicamente 12 de las obras analizadas incluyen contenidos referidos a los estilos interpretativos del pedal, siendo especialmente destacable la lectura del texto de Banowetz (1999) por ser el que más desarrolla la evolución interpretativa en el uso del pedal.

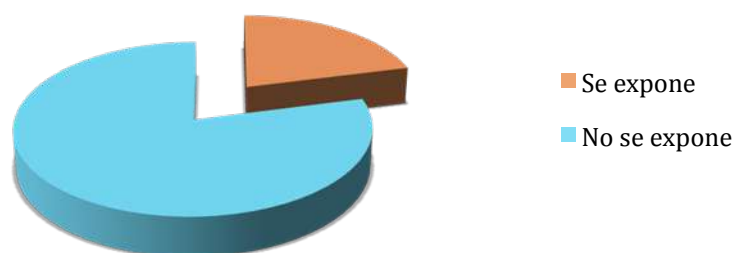


Figura VIII.13. Exposición en las obras analizadas de una explicación sobre el uso del pedal en los distintos estilos interpretativos.

8.1.3. Aplicación práctica.

a) Curso de iniciación en el pedal.

Para el estudio del siguiente parámetro hemos recogido únicamente aquellas obras que estaban destinadas a ser empleadas de forma práctica en la enseñanza. Así eliminamos los textos teóricos o teórico-prácticos que no mencionaban el curso de iniciación en el pedal y aquellos en los que éste no tenía una aplicación práctica, puesto que en ambos casos no podemos establecer un año determinado.

Los datos extraídos nos confirman que la iniciación en el uso del pedal no ha sido determinado para un curso determinado, pues varía entre los autores y depende del plan de estudios vigente en el momento de publicación de la obra⁶. Sin embargo, podemos concluir que, generalmente (el 94 % de las obras lo confirman) la iniciación en el uso del pedal ocurre durante los tres primeros cursos de piano.

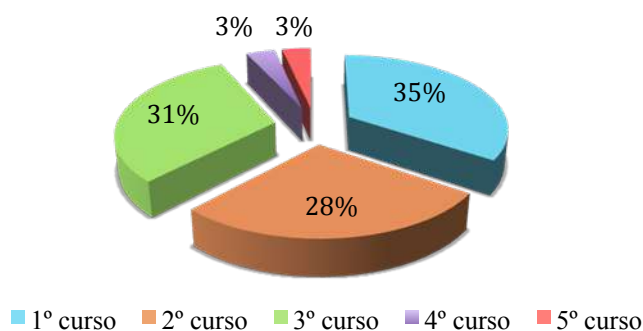


Figura VIII.14. Curso de iniciación en el uso del pedal para las obras publicadas.

b) Inclusión de ejercicios dedicados al momento del pise de pedal.

Algo más de la mitad de las obras analizadas incluyen algún ejercicio, estudio u obra para aplicar el momento del pise del pedal: antes del ataque de una nota o acorde, en el momento o después.

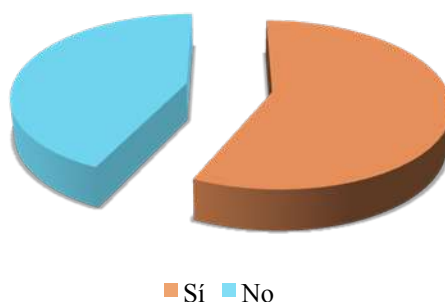


Figura VIII.15. Obras que contienen ejercicios para el estudio del momento del pise del pedal (a tiempo, a contratiempo y/o antes del tiempo).

⁶ Véase los resultados obtenidos en el apartado 8.2.8. *Contraste de las variables: periodo de publicación y curso de iniciación en el pedal.*

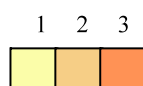
Si tenemos en cuenta aquellas obras que incluyen estos ejercicios y estudiamos qué momento de aplicación desarrollan, concluimos que solo la obra de Vargas Serrano (2010) propone ejercicios para los tres pises de pedal, mientras el resto no lo hacen para el pise antes del tiempo (probablemente porque es el uso más sencillo y menos utilizado).

Tabla VIII.2. Ejercicios propuesto por el autor para trabajar el momento del pise en las obras seleccionadas.

Autor	Título de la obra (siglo XIX) 1830-1886	Momento del pise		
		A contra-tiempo	A tiempo	Antes del tiempo
Kalkbrenner	<i>Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos</i>		X	
Albéniz	<i>Método completo de piano del Conservatorio de Música</i>		X	
Aranguren	<i>Método completo de piano</i>		X	
U. Artístico-Musical	<i>Método completo de piano</i>		X	
Mata	<i>Método completo de piano</i>		X	
Tintorer	<i>Curso completo de piano</i>		X	
Segura	<i>Método elemental de piano</i>		X	
Adam	<i>Método de piano</i>		X	
Viguerie y Gonzalo	<i>Método completo de piano</i>		X	
Sobejano Erviti	<i>Método completo de piano fácil y progresivo</i>		X	
Autor	Título de la obra (siglo XX y XXI) 1900-2010	Momento del pise		
		A contra-tiempo	A tiempo	Antes del tiempo
Soc. Didáctico Musical	<i>Escuela Elemental de Piano</i>		X	
Granados	<i>Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano</i>	X	X	
Granados	<i>El Pedal / Método Teórico Práctico</i>	X	X	
Granados	<i>Reglas para el uso de los pedales del piano</i>	X	X	
Marshall	<i>Estudio práctico sobre los pedales del piano</i>	X	X	
Fuster	<i>La Técnica de los Pedales</i>	X	X	
Schmoll	<i>Nuevo método de piano</i>		X	
Marshall	<i>La Sonoridad del Piano</i>	X	X	
Kucharski	<i>Método de piano</i>	X		
García Chornet	<i>Ejercicios, estudios y obras para piano</i>	X	X	
Vila y Gutiérrez	<i>Toquem...el piano</i>	X	X	
Gómez	<i>Iniciación a la técnica del piano</i>	X	X	

Molsen	<i>Curso de pedalización</i>	X	X	
Tchokov y Gemiu	<i>El piano</i>		X	
Bastien	<i>Piano básico de Bastien</i>	X	X	
Herranz <i>et al.</i>	<i>Piano, opus (...)</i>	X	X	
Carra	<i>Nuevo método de piano</i>	X	X	
Meffen	<i>Mejore su técnica de piano</i>	X		
Gordon	<i>Técnicas maestras de piano</i>	X		
Molina y Molina	<i>Piano</i>		X	
Shamagian	<i>Metodología de la enseñanza del piano</i>	X	X	
Linares	<i>Con-tacto</i>	X	X	
Vargas	<i>El piano: historia y elementos técnicos</i>	X	X	X

nº de momentos de pise



La propuesta de ejercicios, estudios u obras con el pise a tiempo o a contratiempo depende mucho del momento en que la obra fue publicada, pues hasta principios del siglo XX no se generalizó el uso del pedal a contratiempo, siendo Enrique Granados el primer autor en proponer ejercicios para su uso.

Además es importante destacar que únicamente las obras de Marshall y Fuster, dedicadas en su totalidad al estudio de la técnica de los pedales, aportan una gran cantidad de ejercicios, cuyo objetivo principal es la ejercitación del pise a través de sencillos ejercicios para los dedos.

c) Inclusión de ejercicios dedicados a las graduaciones de pedal.

En las obras analizadas apenas encontramos ejercicios dedicados a la aplicación de las distintas graduaciones de pedal (levantamiento y pise progresivo, renovación parcial, pedal *vibrato* o cuarto de pedal, medio pedal y tres cuartos de pedal), puesto que se trata de un contenido más propio del nivel medio y la mayor parte de las obras analizadas están destinadas al nivel elemental, tal y como nos condujeron los resultados anteriores.

Algunas de las obras que incluyen aplicación práctica de las graduaciones de pedal únicamente incluyen un ejercicio para observar el movimiento de los apagadores en función de la profundidad con que accionemos el pedal, como son la de Meffen (2002) y Gordon (2003). El resto de autores solo desarrollan el levantamiento progresivo (Molsen y Fuster), el pise progresivo (Fuster) y el medio pedal (Linares), aspecto este último recomendado por el autor para ser trabajado a partir del cuarto curso de grado elemental.



Figura VIII.16. Inclusión de ejercicios para el estudio de las graduaciones de pedal.

Por tanto, podemos concluir que en España no existen ejercicios para trabajar las graduaciones de pedal como el cuarto pedal, el pedal tres cuartos, el pedal *vibrato*, el pise progresivo o la renovación parcial.

8.2. RESULTADOS DEL ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS VARIABLES.

Tras exponer los resultados obtenidos de cada uno de los parámetros, a continuación presentamos los datos obtenidos tras analizar, comparar y contrastar estos elementos, con el fin de extraer datos más concretos sobre la enseñanza del pedal en España a través de la historia.

A continuación analizamos estos datos partiendo del estudio y comparación de varias variables simultáneamente. Generalmente usaremos una o más variables pertenecientes a los registros de *Características de la obra* (con especial importancia

a la variable referida al periodo de publicación, que nos aportará datos sobre la evolución de las enseñanzas) cuyos datos serán contrastados con los obtenidos en las categorías de *Referencias teóricas para el uso del pedal en la obra y Aplicación práctica*.

8.2.1. Contraste de las variables: *periodo de publicación, formato y nivel*.

En la tabla VIII.3 mostramos, para cada uno de los textos pedagógicos (ordenados cronológicamente), las variables referidas al periodo de publicación de las obras, el formato de la misma y el nivel a la que está o estaba destinada.

Tabla VIII.3. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación, formato y nivel para las obras seleccionadas.

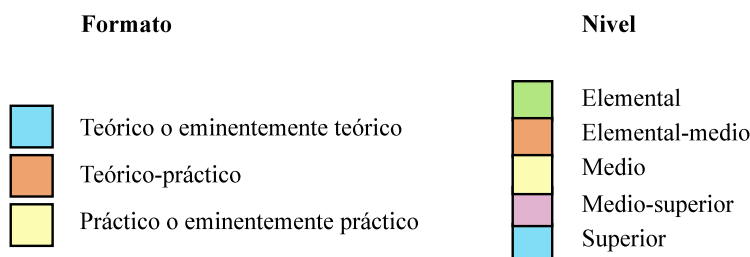
Autor	Periodo de publicación	Formato	Nivel
Adam	1830	Teórico-práctico	Elemental
Kalkbrenner	1838	Teórico-práctico	Elemental
Albéniz	1840 a 1848	Teórico-práctico	Elemental
Miró	1842 a 1875	Teórico-práctico	Elemental
Martín	1854 a 1868	Teórico-práctico	Elemental
Aranguren	1855 a ca.1900	Teórico-práctico	Elemental
Dordal	1858 a 1868	Teórico-práctico	Elemental
U. Artístico-Musical	1860 a 1875	Teórico-práctico	Elemental-medio ⁷
Mata	1871 a 1894	Teórico-práctico	Elemental
Viguerie y Gonzalo	1873	Teórico-práctico	Elemental
Compta	1873 a 1930	Teórico-práctico	Elemental
Tintorer	1878	Eminentemente práctico	Medio
Segura	1880 a 1882	Teórico-práctico	Elemental
Montalbán	1880 a ca.1900	Teórico-práctico	Elemental
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	Teórico	No procede ⁸
Pasamar	1884	Teórico-práctico	Elemental

⁷ Lo indicado para el nivel medio es únicamente teórico.

⁸ Tal y como expusimos en el análisis, al tratarse de una memoria de oposición, donde el aspirante debía demostrar sus conocimientos, no podemos considerar que esta obra esté dirigida pedagógicamente a un nivel concreto de la enseñanza.

Sobejano Erviti	1886	Teórico-práctico	Elemental
Inchaurre	1892	Teórico-práctico	Elemental
Pujol	1895	Teórico-práctico	Elemental
Soc. Didáctico Musical	1900 a 1958	Teórico-práctico	Elemental
Lloret	1901	Eminentemente teórico	Elemental
Granados	1905 a 2001	Teórico-práctico	Elemental
Granados	1911 (ms.)	Teórico-práctico	Elemental
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Teórico-práctico	Elemental
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Teórico	Medio
Parent	ca. 1915	Teórico	Elemental
Marshall	1919 a 2005	Teórico-práctico	Elemental-medio
Fuster	ca. 1920	Eminentemente práctico	Elemental-medio
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Teórico-práctico	Elemental
Marshall	ca. 1925a 2003	Práctico	Elemental-medio
Riemann	1928 a 2005	Teórico	Medio-superior
Casella	1942 a 2008	Teórico	Medio-superior
Alfonso	1944 a 1989	Teórico	Medio-superior
Leimer	1951 a 2000	Teórico	Medio-superior
Vallribera	1977	Eminentemente teórico	Elemental-medio
Deschaussées	1982 a 1987	Teórico	Medio-superior
Evans	1982 a 2009	Teórico-práctico	Elemental
Kucharski	1982-1983	Teórico-práctico	Elemental
Neuhaus	1985 a 2004	Teórico	Superior
García Chornet	1985 a 2010	Práctico	Elemental
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Teórico-práctico	Elemental
Gómez	1987	Práctico	Elemental
Parera	1987 a 1989	Teórico	Elemental
Molsen	1990	Teórico-práctico	Elemental
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Teórico-práctico	Elemental
Levaillant	1990	Teórico	Medio-superior
Bastien	1991 a 1997	Teórico-práctico	Elemental
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Teórico-práctico	Elemental
Carra	1993-1996	Teórico-práctico	Elemental
Banowetz	1999	Teórico	Medio-superior
Nieto	2001 a 2006	Teórico	Medio-superior
Meffen	2002	Eminentemente teórico	Medio-superior
Gordon	2003	Eminentemente teórico	Medio-superior
Burrows	2004	Teórico-práctico	Elemental
Molina y Molina	2004	Teórico-práctico	Elemental
Shamagian	2007	Eminentemente teórico	Medio-superior
Linares	2008	Teórico-práctico	Elemental

Berman	2010	Teórico	Medio-superior
Vargas Serrano	2010	Teórico-práctico	Medio



De los resultados de esta tabla podemos inferir varios datos:

- La gran mayoría de las obras de formato teórico-práctico (91%) están destinadas al nivel elemental, a excepción únicamente de la obra de Vargas Serrano (2010) dirigida expresamente a la enseñanza profesional (aunque el nivel de los contenidos interpretativos parece más propio de un nivel elemental), y las obras de Marshall (1919) y Fuster (ca. 1920), que abarcan parcialmente los niveles elemental y medio.
- El 82% de las obras de formato teórico o eminentemente teórico están destinadas a los alumnos de nivel medio o superior, pues su objetivo es que el estudiante refuerce sus contenidos o profundice en otros de forma teórica, sin necesidad de aplicación práctica. Sin embargo, también encontramos algunas obras teóricas con contenidos dirigidos al alumno principiante.
- Las obras destinadas al nivel medio-superior, que tratan contenidos respecto al uso del pedal, no aparecieron hasta bien entrado el siglo XX, debido en buena parte a que el número de cursos de las enseñanzas en los conservatorios españoles era escaso y estos niveles superiores se estudiaban en conservatorios europeos, como el de París. Una vez que aumentó el número de cursos de las enseñanzas, y los conservatorios comenzaron a impartir enseñanzas de nivel medio y superior, se publicaron obras para este rango de la enseñanza.

8.2.2. Contraste de las variables: *periodo de publicación* y *denominación empleada del pedal*.





En la tabla VIII.4 recogemos todas aquellas obras en la que existe alguna indicación teórica sobre el pedal. Así, eliminamos el *Método completo de piano* de Eduardo Compta, debido a que la parte dedicada a los pedales no llegó a publicarse.

Tabla VIII.4. Análisis comparativo de las variables: *periodo de publicación* y *denominación* para las obras seleccionadas.

Autor	Periodo de publicación	Denominación empleada
Adam	1830	Gran pedal
Kalkbrenner	1838	Pedal contra grande
		Pedal contra fuerte
Albéniz	1840 a 1848	Gran pedal
		Pedal fuerte
Miró	1842 a 1875	Sin denominación
Martín	1854 a 1868	Pedal fuerte
Aranguren	1855 a ca.1900	Gran pedal
Dordal	1858 a 1868	Sin denominación
Unión Artístico-Musical	1860 a 1875	Sin denominación
Mata	1871 a 1894	Pedal de la derecha
Viguerie y Gonzalo	1873	Pedal fuerte
Tintorer	1878	Pedal fuerte
Segura	1880 a 1882	Pedal fuerte
Montalbán	1880 a ca.1900	Gran pedal
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	Pedal-forte
Pasamar	1884	Gran pedal
Sobejano Erviti	1886	Pedal fuerte
Inchaurbe	1892	Pedal de la derecha
Pujol	1895	Pedal resonador
Sociedad Didáctico Musical	1900 a 1958	Pedal 1º
		Pedal fuerte
Lloret	1901	Sin denominación
Granados	1905 a 2001	Pedal de prolongación
		Pedal derecho
Granados	1911 (ms.)	Pedal sonoro
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Pedal sonoro
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Sin denominación
Parent	ca. 1915	Sin denominación
Marshall	1919 a 2005	Sin denominación

Fuster	ca. 1920	1 ^{er} pedal
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Gran pedal
Marshall	ca. 1925a 2003	Sin denominación
Riemann	1928 a 2005	Pedal grande Pedal fuerte
Casella	1942 a 2008	Pedal derecho
Alfonso	1944 a 1989	Pedal fuerte
Leimer	1951 a 2000	Pedal derecho
Vallribera	1977	<i>Pedal de resonancia</i>
Deschaussées	1982 a 1987	Pedal forte
Evans	1982 a 2009	Pedal derecho Pedal sostenedor
Kucharski	1982-1983	Pedal de prolongación Pedal derecho
Neuhaus	1985 a 2004	Sin denominación
García Chornet	1985 a 2010	Pedal derecho Pedal de prolongación
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Sin denominación
Gómez	1987	Sin denominación
Parera	1987 a 1989	Pedal 1º
Molsen	1990	Pedal derecho
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Pedal de prolongación
Levaillant	1990	Pedal fuerte <i>Pedal de resonancia</i>
Bastien	1991 a 1997	Pedal de mantenimiento Pedal fuerte
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Pedal derecho Pedal de prolongación
Carra	1993-1996	Sin denominación
Banowetz	1999	Pedal derecho <i>Pedal de resonancia</i>
Nieto	2001 a 2006	<i>Pedal de resonancia</i>
Meffen	2002	<i>Pedal de resonancia</i>
Gordon	2003	Pedal fuerte <i>Pedal de resonancia</i>
Burrows	2004	<i>Pedal de resonancia</i>
Molina y Molina	2004	Pedal derecho <i>Pedal de resonancia</i>
Shamagian	2007	Pedal derecho
Linares	2008	Pedal derecho <i>Pedal de resonancia</i> Pedal <i>forte</i>
Berman	2010	<i>Pedal de resonancia</i>

Vargas	2010	Pedal derecho
		Pedal <i>forte</i>

-  Términos para referirse a que sirve para tocar fuerte.
-  Términos para referirse a la función resonadora del pedal
-  Términos para referirse a la función de prolongación del sonido
-  Pedal de resonancia

Los primeros términos que se utilizaron en España para referirse al pedal de resonancia fueron *pedal fuerte* (o con el término italiano *forte*) o *gran pedal*, siguiendo la misma terminología que se empleaba en los países centroeuropeos. Una vez que entramos en el siglo XX este último término comienza a desaparecer de los libros (permanece en las traducciones al castellano de las obras publicadas en el siglo XIX), pero continua la denominación de *pedal fuerte* en obras publicadas muy recientemente (Vargas, 2010) y otras que se utilizan habitualmente en la enseñanza actual (Bastien, 1991), lo que demuestra que aún la relación errónea del uso del pedal derecho con un sonido fuerte está muy extendida y parece difícil de erradicar.

Ya adentrados en el siglo XX, comienzan a aparecer nuevas terminologías para referirse a este pedal como el mecanismo que prolonga el sonido, tales como *pedal de prolongación*, *pedal sostenedor* o *pedal de mantenimiento*.

Los pianistas de la *Escuela pianística catalana* comenzaron a utilizar términos específicos para hacer referencia a la posibilidad resonadora de este pedal gracias a la vibración por simpatía del resto de cuerdas del piano. Así, Pujol (1895) utilizó el término *pedal resonador* y Granados (1911 y 1913), el término *pedal sonoro*⁹. Desde finales de la década de 1990 empieza a establecerse el término de *pedal de resonancia*, iniciado por Vallribera en 1977, en referencia a su función de enriquecimiento sonoro.

⁹ Enrique Granados modificó su propia terminología, ya que en su *Método...* de 1905 lo denominaba *pedal de prolongación*, denominación que modificó rápidamente por el de *pedal sonoro*, más acorde con las posibilidades expresivas de este mecanismo.

8.2.3. Contraste de las variables: *periodo de publicación, explicación del mecanismo y exposición de la acción de los armónicos.*

En la tabla VIII.5 exponemos los datos obtenidos en determinadas variables (las referidas al periodo de publicación de la obra, el nivel a la que está destinada y las referencias teóricas al mecanismo del pedal y la acción de los armónicos) para comparar los resultados de los distintos textos pedagógicos, ordenados cronológicamente.

Tabla VIII.5. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación, formato, descripción del mecanismo y exposición de la acción de los armónicos.

Autor	Periodo de publicación	Nivel	Explicación del mecanismo	Exposición de la acción de los armónicos
Adam	1830	Elemental	Sí	No
Kalkbrenner	1838	Elemental	Sí	Sí
Albéniz	1840 a 1848	Elemental	Sí	No
Miró	1842 a 1875	Elemental	Sí	No
Martín	1854 a 1868	Elemental	Sí	Sí
Aranguren	1855 a ca.1900	Elemental	Sí	No
Dordal	1858 a 1868	Elemental	No	No
Unión Artístico-Musical	1860 a 1875	Elemental-medio ¹⁰	Sí	No
Mata	1871 a 1894	Elemental	Sí	No
Viguerie y Gonzalo	1873	Elemental	Sí	No
Tintorer	1878	Medio	No	Sí
Segura	1880 a 1882	Elemental	No	No
Montalbán	1880 a ca.1900	Elemental	Sí	No
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	No procede ¹¹	Sí	No
Pasamar	1884	Elemental	Sí	No
Sobejano Erviti	1886	Elemental	Sí	No
Inchaurbe	1892	Elemental	Sí	No
Pujol	1895	Elemental	Sí	No








¹⁰ Lo indicado para el nivel medio es únicamente teórico.

¹¹ Tal y como expusimos en el análisis, al tratarse de una memoria de oposición, donde el aspirante debía demostrar sus conocimientos, no podemos considerar que esta obra esté dirigida pedagógicamente a un nivel concreto de la enseñanza. Por tanto, los resultados no se incluirán en este apartado.

Sociedad Didáctico Musical	1900 a 1958	Elemental	No	No
Lloret	1901	Elemental	No	No
Granados	1905 a 2001	Elemental	No	No
Granados	1911 (ms.)	Elemental	No	No
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Elemental	Sí	No
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Medio	No	No
Parent	ca. 1915	Elemental	No	No
Marshall	1919 a 2005	Elemental-medio	No	No
Fuster	ca. 1920	Elemental-medio	No	No
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Elemental	Sí	No
Marshall	ca. 1925a 2003	Elemental-medio	No	No
Riemann	1928 a 2005	Medio-superior	Sí	Sí
Casella	1942 a 2008	Medio-superior	Sí	Sí
Alfonso	1944 a 1989	Medio-superior	Sí	Sí
Leimer	1951 a 2000	Medio-superior	Sí	No
Vallribera	1977	Elemental-medio	Sí	No
Deschaussées	1982 a 1987	Medio-superior	No	No
Evans	1982 a 2009	Elemental	Sí	No
Kucharski	1982-1983	Elemental	Sí	No
Neuhaus	1985 a 2004	Superior	Sí	No
García Chornet	1985 a 2010	Elemental	No	No
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Elemental	No	No
Gómez	1987	Elemental	No	No
Parera	1987 a 1989	Elemental	No	No
Molsen	1990	Elemental	Sí	No
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Elemental	Sí	No
Levaillant	1990	Medio-superior	Sí	Sí
Bastien	1991 a 1997	Elemental	No	No
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Elemental	Sí	No
Carra	1993-1996	Elemental	Sí	No
Banowetz	1999	Medio-superior	Sí	Sí
Nieto	2001 a 2006	Medio-superior	Sí	No
Meffen	2002	Medio-superior	Sí	No
Gordon	2003	Medio-superior	No	No
Burrows	2004	Elemental	Sí	No
Molina y Molina	2004	Elemental	No ¹²	No

¹² Propone que el alumno lo averigüe.

Shamagian	2007	Medio-superior	Sí	No
Linares	2008	Elemental	Sí	No
Berman	2010	Medio-superior	Sí	No
Vargas	2010	Medio	No	No

Nivel		Exposición de los contenidos	
	Elemental		Expuesto
	Elemental-medio		No expuesto
	Medio		
	Medio-superior		
	Superior		

Del contraste de los diferentes parámetros podemos obtener dos resultados concluyentes que exponemos a continuación:

1. La explicación del mecanismo del piano no es un contenido que se suele enseñar únicamente en un nivel, sino que los autores lo aplican tanto en la enseñanza elemental, como en el nivel medio y superior, aunque en estos dos últimos la exposición se basa en un recordatorio de lo que ya han asimilado en cursos anteriores.
2. En lo que respecta a la función resonante del pedal (la acción de los armónicos), los resultados nos demuestran que se destina a las enseñanzas medias y superiores, ya que únicamente algunos autores del siglo XIX lo llevaron a cabo en la iniciación. Las pocas obras publicadas en el siglo XX que lo exponen (Riemann, Casella, Alfonso, Levaillant, Banowetz) están dirigidas a un nivel medio-superior y son de formato teórico.

Estos datos nos parecen incomprensibles, pues diversos autores estadounidenses, como Seymour Bernstein (1984), plantearon actividades para que el alumno descubra de forma motivadora la vibración de los armónicos a través de un aprendizaje activo y sin necesidad de llevar a cabo unos contenidos teóricos áridos, propios de la acústica musical. Estos contenidos pueden posteriormente reforzarse con explicaciones en la enseñanza profesional y así descubrir nuevos efectos interpretativos de pedal para mejorar la ejecución.

8.2.4. Contraste de las variables relacionadas con el periodo de publicación, el formato y recomendaciones para el uso del pedal.

A continuación mostramos para cada uno de los textos pedagógicos los resultados de las variables las referidas al periodo de publicación de la obra, el formato de la misma y las recomendaciones que hace el autor para el uso del pedal (pasajes permitidos, pasajes no permitidos y cómo aplicarlo).

Tabla VIII.6. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación, formato, descripción del mecanismo y recomendaciones para el uso del pedal.




Autor	Periodo de publicación	Formato	Recomendaciones para el uso del pedal		
			Pasajes permitidos	Pasajes no permitidos	Cómo aplicarlo
Adam	1830	Teórico-práctico	Sí	Sí	Sí
Kalkbrenner	1838	Teórico-práctico	Sí	Sí	Sí
Albéniz	1840 a 1848	Teórico-práctico	Sí	No	Sí
Miró	1842 a 1875	Teórico-práctico	No	No	No
Martín	1854 a 1868	Teórico-práctico	Sí	Sí	No
Aranguren	1855 a ca.1900	Teórico-práctico	No	No	No
Dordal	1858 a 1868	Teórico-práctico	No	No	No
U. Artístico-Musical	1860 a 1875	Teórico-práctico	Sí	No	Sí
Mata	1871 a 1894	Teórico-práctico	No	No	Sí
Viguerie y Gonzalo	1873	Teórico-práctico	Sí	No	Sí
Tintorer	1878	Eminentemente práctico	Sí	Sí	Sí
Segura	1880 a 1882	Teórico-práctico	No	No	No
Montalbán	1880 a ca.1900	Teórico-práctico	Sí	Sí	Sí
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	Teórico	No	No	No
Pasamar	1884	Teórico-práctico	Sí	No	Sí
Sobejano Erviti	1886	Teórico-práctico	No	No	No
Inchaurbe	1892	Teórico-práctico	No	No	No
Pujol	1895	Teórico-práctico	Sí	No	Sí
Soc. Didáctico Musical	1900 a 1958	Teórico-práctico	Sí	Sí	No
Lloret	1901	Eminentemente teórico	No	No	No
Granados	1905 a 2001	Teórico-práctico	No	No	Sí
Granados	1911 (ms.)	Teórico-práctico	No	No	Sí



Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Teórico-práctico	No	Sí	Sí
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Teórico	No	No	Sí
Parent	ca. 1915	Teórico	Sí	Sí	Sí
Marshall	1919 a 2005	Teórico-práctico	No	No	Sí
Fuster	ca. 1920	Eminentemente práctico	No	No	Sí
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Teórico-práctico	No	Sí	Sí
Marshall	ca. 1925a 2003	Práctico	No	No	No
Riemann	1928 a 2005	Teórico	No	No	Sí
Casella	1942 a 2008	Teórico	Sí	No	Sí
Alfonso	1944 a 1989	Teórico	No	No	Sí
Leimer	1951 a 2000	Teórico	Sí	Sí	Sí
Vallribera	1977	Eminentemente teórico	Sí	No	Sí
Deschaussées	1982 a 1987	Teórico	No	No	Sí
Evans	1982 a 2009	Teórico-práctico	No	No	No
Kucharski	1982-1983	Teórico-práctico	No	No	Sí
Neuhaus	1985 a 2004	Teórico	No	No	Sí
García Chornet	1985 a 2010	Práctico	No	No	No
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Teórico-práctico	No	No	No
Gómez	1987	Práctico	No	No	No
Parera	1987 a 1989	Teórico	Sí	Sí	No
Molsen	1990	Teórico-práctico	No	No	Sí
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Teórico-práctico	No	No	No
Levaillant	1990	Teórico	No	No	Sí
Bastien	1991 a 1997	Teórico-práctico	No	No	No
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Teórico-práctico	No	No	No
Carra	1993-1996	Teórico-práctico	No	No	Sí
Banowetz	1999	Teórico	Sí	Sí	Sí
Nieto	2001 a 2006	Teórico	Sí	Sí	Sí
Meffen	2002	Eminentemente teórico	Sí	No	Sí
Gordon	2003	Eminentemente teórico	No	No	No
Burrows	2004	Teórico-práctico	No	No	No
Molina y Molina	2004	Teórico-práctico	No	No	No
Shamagian	2007	Eminentemente teórico	Sí	Sí	Sí
Linares	2008	Teórico-práctico	Sí	Sí	Sí
Berman	2010	Teórico	Sí	Sí	Sí

Vargas	2010	Teórico-práctico	No	No	Sí
--------	------	------------------	----	----	----

Formato

Exposición de los contenidos

	Teórico o eminentemente teórico
	Teórico-práctico
	Práctico o eminentemente práctico

	Expuesto
	No expuesto

Estudiando los datos expuestos, podemos concluir que pocos autores¹³ exponen o han expuesto de forma completa recomendaciones para el uso del pedal en sus obras (dónde usarlo, cómo usarlo y dónde evitarlo). Generalmente la exposición de estos contenidos se produce en las obras teóricas, siendo aquéllas que están destinadas íntegramente al pedal (Banowetz y Nieto) las que más desarrollan estas recomendaciones, enumerando distintos ejemplos musicales donde se puede hacer uso del pedal para obtener un efecto sonoro concreto, la forma de emplearlo y los casos en los que no se aconseja.

8.2.5. Contraste de las variables: *periodo de publicación* y *uso generalizado del pedal a contratiempo*.

La tabla VIII.7 nos muestra la comparación de las variables referidas al periodo de publicación de la obra y el uso que propone el autor para el pedal a contratiempo, lo que nos aporta datos históricos sobre el uso y la enseñanza de esta pedalización.

Tabla VIII.7. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación y uso generalizado del pedal a contratiempo.

Autor	Periodo de publicación	Uso generalizado del pedal a contratiempo
Adam	1830	No
Kalkbrenner	1838	No
Albéniz	1840 a 1848	No
Miró	1842 a 1875	No
Martín	1854 a 1868	No

¹³ Adam, Kalkbrenner, Tintorer, Montalbán, Parent, Leimer, Banowetz, Nieto, Linares y Berman.

Aranguren	1855 a ca.1900	No
Dordal	1858 a 1868	No
Unión Artístico-Musical	1860 a 1875	No
Mata	1871 a 1894	No
Viguerie y Gonzalo	1873	No
Tintorer	1878	No
Segura	1880 a 1882	No
Montalbán	1880 a ca.1900	No
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	No
Pasamar	1884	No
Sobejano Erviti	1886	No
Inchaurre	1892	No
Pujol	1895	Si
Soc. Didáctico Musical	1900 a 1958	No
Lloret	1901	No
Granados	1905 a 2001	Si
Granados	1911 (ms.)	Si
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Si
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Si
Parent	ca. 1915	Si
Marshall	1919 a 2005	Si
Fuster	ca. 1920	Si
Schmoll	ca. 1922 a 1964	No
Marshall	ca. 1925a 2003	Si
Riemann	1928 a 2005	Si
Casella	1942 a 2008	Si
Alfonso	1944 a 1989	Si
Leimer	1951 a 2000	Si
Vallribera	1977	Si
Deschaussées	1982 a 1987	Si
Evans	1982 a 2009	No
Kucharski	1982-1983	Si
Neuhaus	1985 a 2004	Si
García Chornet	1985 a 2010	Si
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Si
Gómez	1987	Si
Parera	1987 a 1989	No
Molsen,	1990	Si
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	No
Levaillant	1990	Si
Bastien	1991 a 1997	Si
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Si
Carra	1993-1996	Si
Banowetz	1999	Si
Nieto	2001 a 2006	Si
Meffen	2002	Si

Gordon	2003	Sí
Burrows	2004	No
Molina y Molina	2004	No
Shamagian	2007	Sí
Linares	2008	Sí
Berman	2010	Sí
Vargas	2010	Sí

Uso generalizado del pedal a contratiempo



El estudio de los datos expuestos en la tabla nos confirma que el primer autor que comenzó a referirse al uso habitual del pedal a contratiempo fue Juan Bautista Pujol, en 1895. Esta teoría interpretativa del pedal fue desarrollada por su discípulo Enrique Granados en las dos primeras décadas del siglo XX y completada por Frank Marshall. La labor pedagógica de estos autores de la Escuela Pianística Catalana fue la que propició que se estableciera, por primera vez en España, el uso generalizado del pedal a contratiempo.

Prácticamente todas las obras escritas en el siglo XX y XXI hacen referencia al pedal a contratiempo como uso habitual, pero seguimos encontrando autores que omiten su uso. Por ejemplo, el método de piano de la Sociedad Didáctico Musical no lo incluía en sus contenidos y esta obra publicó varias ediciones hasta casi 1960; otras obras de gran difusión (el método de Tchokov y Gemiu) y de publicación reciente (Molina y Molina, 2004), no aplican este uso de pedal, lo que podemos considerar una gran deficiencia pedagógica.

8.2.6. Contraste de las variables: *periodo de publicación, formato, nivel y graduaciones de pedal (contenido teórico).*











La tabla VIII.8 nos muestra la comparación de las variables referidas al periodo de publicación de la obra, formato, nivel y referencia teórica a alguna de las graduaciones de pedal. Estos datos nos permiten extraer alguna conclusión que relacione las graduaciones de pedal con un determinado nivel y formato de la obra.

Tabla VIII.8. Análisis comparativo de las variables: *periodo de publicación, formato, nivel y graduaciones de pedal* (contenido teórico).

Autor	Periodo de publicación	Formato	Nivel	Graduaciones de pedal
Adam	1830	Teórico-práctico	Elemental	No
Kalkbrenner	1838	Teórico-práctico	Elemental	No
Albéniz	1840 a 1848	Teórico-práctico	Elemental	No
Miró	1842 a 1875	Teórico-práctico	Elemental	No
Martín	1854 a 1868	Teórico-práctico	Elemental	No
Aranguren	1855 a ca.1900	Teórico-práctico	Elemental	No
Dordal	1858 a 1868	Teórico-práctico	Elemental	No
U. Artístico-Musical	1860 a 1875	Teórico-práctico	Elemental-medio ¹⁴	No
Mata	1871 a 1894	Teórico-práctico	Elemental	No
Viguerie y Gonzalo	1873	Teórico-práctico	Elemental	No
Tintorer	1878	Eminentemente práctico	Medio	No
Segura	1880 a 1882	Teórico-práctico	Elemental	No
Montalbán	1880 a ca.1900	Teórico-práctico	Elemental	No
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	Teórico	No procede	No
Pasamar	1884	Teórico-práctico	Elemental	No
Sobejano Erviti	1886	Teórico-práctico	Elemental	No
Inchaurbe	1892	Teórico-práctico	Elemental	No
Pujol	1895	Teórico-práctico	Elemental	No
Sociedad Didáctico Musical	1900 a 1958	Teórico-práctico	Elemental	No
Lloret	1901	Eminentemente teórico	Elemental	No
Granados	1905 a 2001	Teórico-práctico	Elemental	No
Granados	1911 (ms.)	Teórico-práctico	Elemental	No
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Teórico-práctico	Elemental	No
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Teórico	Medio	No
Parent	ca. 1915	Teórico	Elemental	No
Marshall	1919 a 2005	Teórico-práctico	Elemental-medio	No
Fuster	ca. 1920	Eminentemente práctico	Elemental-medio	No
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Teórico-práctico	Elemental	No
Marshall	ca. 1925a 2003	Práctico	Elemental-medio	No
Riemann	1928 a 2005	Teórico	Medio-superior	No

¹⁴ Lo indicado para el nivel medio es únicamente teórico.

Casella	1942 a 2008	Teórico	Medio-superior	No
Alfonso	1944 a 1989	Teórico	Medio-superior	No
Leimer	1951 a 2000	Teórico	Medio-superior	No
Vallribera	1977	Eminentemente teórico	Elemental-medio	Sí
Deschaussées	1982 a 1987	Teórico	Medio-superior	No
Evans	1982 a 2009	Teórico-práctico	Elemental	No
Kucharski	1982-1983	Teórico-práctico	Elemental	No
Neuhaus	1985 a 2004	Teórico	Superior	Sí
García Chornet	1985 a 2010	Práctico	Elemental	No
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Teórico-práctico	Elemental	No
Gómez	1987	Práctico	Elemental	No
Parera	1987 a 1989	Teórico	Elemental	No
Molsen	1990	Teórico-práctico	Elemental	Sí
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Teórico-práctico	Elemental	No
Levaillant	1990	Teórico	Medio-superior	Sí
Bastien	1991 a 1997	Teórico-práctico	Elemental	No
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Teórico-práctico	Elemental	No
Carra	1993-1996	Teórico-práctico	Elemental	No
Banowetz	1999	Teórico	Medio-superior	Sí
Nieto	2001 a 2006	Teórico	Medio-superior	Sí
Meffen	2002	Eminentemente teórico	Medio-superior	Sí
Gordon	2003	Eminentemente teórico	Medio-superior	Sí
Burrows	2004	Teórico-práctico	Elemental	No
Molina y Molina	2004	Teórico-práctico	Elemental	No
Shamagian	2007	Eminentemente teórico	Medio-superior	Sí
Linares	2008	Teórico-práctico	Elemental	Sí
Berman	2010	Teórico	Medio-superior	Sí
Vargas	2010	Teórico-práctico	Medio	No

Formato	Nivel	Graduaciones de pedal
 Teórico o eminentemente teórico	 Elemental	 Sí
 Teórico-práctico	 Elemental-medio	 No
 Práctico o eminentemente práctico	 Medio	
	 Medio-superior	
	 Superior	

Analizando los datos de la tabla podemos inferir los siguientes resultados:

- La primera referencia a alguna de las graduaciones del pedal aparece en la obra de Vallribera (1977), siendo especialmente relevante que no se haya

expuesto mucho antes, teniendo en cuenta la importancia de los distintos niveles de pise de pedal en la interpretación.

- El 75% de las obras que desarrollan las graduaciones de pedal son de formato teórico o eminentemente teórico, lo que nos adelanta la escasez de obras que incluyen ejercicios para el estudio de las graduaciones de pedal.
- Este contenido suele estar destinado a los niveles medio y superior, a excepción de Molsen (1990), que expone el levantamiento progresivo, y Linares (2008), que propone el inicio en el medio pedal en el cuarto curso de grado elemental.
- Las graduaciones de pedal es un tema que se ha estudiado poco, siendo Banowetz y Nieto los autores que más lo han desarrollado.

8.2.7. Contraste de las variables: *periodo de publicación, formato, nivel y evolución histórica del uso del pedal.*

Los datos expuestos en la tabla VIII.9 nos permiten comparar los resultados obtenidos sobre la exposición de la evolución interpretativa del pedal en las obras, con las variables referidas al periodo de publicación, el formato y el nivel.











Tabla VIII.9. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación, formato, nivel y evolución histórica del uso del pedal.

Autor	Periodo de publicación	Formato	Nivel	Evolución interpretativa del pedal
Adam	1830	Teórico-práctico	Elemental	No
Kalkbrenner	1838	Teórico-práctico	Elemental	Sí
Albéniz	1840 a 1848	Teórico-práctico	Elemental	No
Miró	1842 a 1875	Teórico-práctico	Elemental	No
Martín	1854 a 1868	Teórico-práctico	Elemental	No
Aranguren	1855 a ca.1900	Teórico-práctico	Elemental	No
Dordal	1858 a 1868	Teórico-práctico	Elemental	No
U. Artístico-Musical	1860 a 1875	Teórico-práctico	Elemental-medio ¹⁵	No

¹⁵ Lo indicado para el nivel medio es únicamente teórico.

Mata	1871 a 1894	Teórico-práctico	Elemental	No
Viguerie y Gonzalo	1873	Teórico-práctico	Elemental	No
Tintorer	1878	Eminentemente práctico	Medio	No
Segura	1880 a 1882	Teórico-práctico	Elemental	No
Montalbán	1880 a ca.1900	Teórico-práctico	Elemental	No
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	Teórico	No procede	No
Pasamar	1884	Teórico-práctico	Elemental	No
Sobejano Erviti	1886	Teórico-práctico	Elemental	No
Inchaurbe	1892	Teórico-práctico	Elemental	No
Pujol	1895	Teórico-práctico	Elemental	No
Sociedad Didáctico Musical	1900 a 1958	Teórico-práctico	Elemental	No
Lloret	1901	Eminentemente teórico	Elemental	No
Granados	1905 a 2001	Teórico-práctico	Elemental	No
Granados	1911 (ms.)	Teórico-práctico	Elemental	No
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Teórico-práctico	Elemental	No
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Teórico	Medio	No
Parent	ca. 1915	Teórico	Elemental	No
Marshall	1919 a 2005	Teórico-práctico	Elemental-medio	No
Fuster	ca. 1920	Eminentemente práctico	Elemental-medio	No
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Teórico-práctico	Elemental	No
Marshall	ca. 1925a 2003	Práctico	Elemental-medio	No
Riemann	1928 a 2005	Teórico	Medio-superior	No
Casella	1942 a 2008	Teórico	Medio-superior	Sí
Alfonso	1944 a 1989	Teórico	Medio-superior	No
Leimer	1951 a 2000	Teórico	Medio-superior	Sí
Vallribera	1977	Eminentemente teórico	Elemental-medio	Sí
Deschaussées	1982 a 1987	Teórico	Medio-superior	Sí
Evans	1982 a 2009	Teórico-práctico	Elemental	No
Kucharski	1982-1983	Teórico-práctico	Elemental	No
Neuhaus	1985 a 2004	Teórico	Superior	Sí
García Chornet	1985 a 2010	Práctico	Elemental	No
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Teórico-práctico	Elemental	No
Gómez	1987	Práctico	Elemental	No
Parera	1987 a 1989	Teórico	Elemental	No
Molsen	1990	Teórico-práctico	Elemental	No
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Teórico-práctico	Elemental	No
Levaillant	1990	Teórico	Medio-superior	Sí
Bastien	1991 a 1997	Teórico-práctico	Elemental	No

Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Teórico-práctico	Elemental	No
Carra	1993-1996	Teórico-práctico	Elemental	No
Banowetz	1999	Teórico	Medio-superior	Sí
Nieto	2001 a 2006	Teórico	Medio-superior	Sí
Meffen	2002	Eminentemente teórico	Medio-superior	No
Gordon	2003	Eminentemente teórico	Medio-superior	Sí
Burrows	2004	Teórico-práctico	Elemental	No
Molina y Molina	2004	Teórico-práctico	Elemental	No
Shamagian	2007	Eminentemente teórico	Medio-superior	Sí
Linares	2008	Teórico-práctico	Elemental	No
Berman	2010	Teórico	Medio-superior	Sí
Vargas	2010	Teórico-práctico	Medio	No

Formato	Nivel	Evolución interpretativa de pedal
 Teórico o eminentemente teórico	 Elemental	 Sí
 Teórico-práctico	 Elemental-medio	 No
 Práctico o eminentemente práctico	 Medio	
	 Medio-superior	
	 Superior	

De esta tabla podemos inferir varios resultados relacionados con los contenidos referidos a la evolución histórica del uso del pedal:

- Las primeras obras que recogen estos contenidos pertenecen a autores extranjeros. En el siglo XIX únicamente la de Kalkbrenner (ca.1838) incluyó este contenido y hasta 1942 no encontramos la siguiente referencia en la obra del italiano Casella y en 1951 con la de Leimer. La primera obra de autor español que hace referencia a la evolución histórica del uso del pedal es Vallribera (1977).
- Casi todas las obras que incluyen este contenido son de formato teórico o eminentemente teórico, siendo éstas las que más ampliamente desarrollan los distintos usos de pedal. La única obra teórico-práctica que trata la evolución estilística del pedal es la de Kalkbrenner, ya en desuso desde hace más de un siglo.

- Casi todas las obras que exponen estos contenidos, a excepción de la de Kalkbrenner y Vallribera, están destinadas a alumnos de un nivel medio-superior y superior.

8.2.8. Contraste de las variables: *periodo de publicación y curso de iniciación en el pedal.*

Como expusimos anteriormente, los resultados del parámetro *curso de iniciación en el pedal* deben ser estudiados teniendo en cuenta el periodo de publicación de las obras, dada la amplitud temporal entre ellas y los cambios surgidos en los distintos planes de estudios, referidos al número de cursos y edad de acceso.

Por tanto, en la tabla VIII.10 reflejamos las obras dedicadas a la iniciación del pedal y el curso en el que se aplicaba la introducción a la práctica de este mecanismo, según los planes de estudio de la época, las programaciones didácticas o las recomendaciones del propio autor (solo recogemos aquéllas de las que tenemos este tipo de información).

Debido a que varias obras fueron publicadas en un periodo de tiempo relativamente extenso, abarcando diferentes planes de estudio, los datos pueden diferir según el periodo. En el caso de que no dispongamos de dichos datos para un periodo de tiempo lo indicaremos como *se desconoce*.

Tabla VIII.10. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación y curso de iniciación en el pedal.

Autor	Fecha de utilización	Curso de iniciación en el pedal				
		1830-1900	1901-1941	1942-1965	1966-1990	1991-2011
Adam	ca.1830	3º	-	-	-	-
Kalkbrenner	ca.1838	3º	-	-	-	-
Albéniz	1840-1848	2º	-	-	-	-
Aranguren	1855- ca.1900	3º	-	-	-	-
Unión Artístico-Musical	1860-1875	3º	-	-	-	-
Mata	1871-1894	3º	-	-	-	-
Viguerie y Gonzalo	1873	2º	-	-	-	-

Compta	1873-1930	2°	Se desconoce	-	-	-
Segura	1879-1950	2°	Se desconoce	Se desconoce	-	-
Montalbán	1880- ca.1900	3°	-	-	-	-
Sobejano Erviti	1886	2°	-	-	-	-
Sociedad Didáctico Musical	1900-1958	-	5°	Se desconoce	-	-
Granados	1905-2001	-	3°	Se desconoce	Se desconoce	Se desconoce
Granados	1911	-	3°	-	-	-
Granados	1913 (txt) 2001 (pub)	-	3°	Se desconoce	Se desconoce	Se desconoce
Marshall	1919-2005	-	1°	2°	2°	3°
Fuster	ca.1920	-	1°	-	-	-
Schmoll	ca.1922- 1964	-	4°	Se desconoce	-	-
Kucharski	1982-1983	-	-	-	2°	-
García Chornet	1985-2010	-	-	-	1°	2°
Gómez	1987	-	-	-	1°	-
Tchokov y Gemiu	1990-2009	-	-	-	-	1°
Bastien	1991-1997	-	-	-	-	1°
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	-	-	-	-	1°
Carra	1993-1996	-	-	-	-	1°
Burrows	2004	-	-	-	-	1°
Molina y Molina	2004	-	-	-	-	1°
Shamagian	2007	-	-	-	-	2°
Linares	2008	-	-	-	-	2°

Curso

	1°
	2°
	3°
	4°
	5°

Estudiando los datos de la tabla podemos comprobar que durante el siglo XIX la iniciación en el pedal se producía entre el 2° y 3° curso de piano, cuando los alumnos contaban con una edad de entre 13 y 16 años. Durante las dos primeras décadas del siglo XX esta iniciación llegó a atrasarse hasta el 5° curso. Esto nos indica que durante todo este periodo el pedal era un elemento que evitaba ser enseñado hasta que el alumno adquiriera ciertos conocimientos.

Frank Marshall fue el primer pedagogo que aplicó la iniciación del pedal desde el primer curso de la enseñanza. A partir de esa fecha (1919) y hasta 1990 la iniciación

en el uso del pedal se adelantó a los primeros cursos (exceptuando la obra de Schmoll, cuya versión original es de finales del siglo XIX) comenzando el alumno a desarrollar la técnica de pedal desde edades tempranas.

A partir de la entrada de la nueva ordenación de la LOGSE aquellas obras que fueron creadas antes de 1990 fueron utilizadas en el curso superior al suprimirse el curso de preparatorio.

Las publicaciones más recientemente han adaptado sus contenidos, proponiendo ejercicios más sencillos y de descubrimiento para ser aplicados desde el primer curso de la enseñanza, lo que demuestra que los autores se han decantado por ejercitar la capacidad auditiva del alumno en el uso del pedal desde edades más tempranas (8 o 9 años).

8.2.9. Contraste de las variables: *periodo de publicación, formato y ejercicios de pedal.*

En la tabla VIII.11 contrastamos los datos de la variable *ejercicios de pedal* con los del periodo de publicación y el formato de la obra, con el fin de obtener datos que relacionen las variables.

Tabla VIII.11. Análisis comparativo de las variables: periodo de publicación y ejercicios de pedal.

Autor	Periodo de publicación	Formato	Ejercicios de pedal	
			momento del pise	graduaciones
Adam	ca. 1830	Teórico-práctico	Sí	No
Kalkbrenner	ca. 1838	Teórico-práctico	Sí	No
Albéniz	1840 a 1848	Teórico-práctico	Sí	No
Miró	ca. 1842 a 1875	Teórico-práctico	No	No
Martín	1854 a 1868	Teórico-práctico	No	No
Aranguren	1855 a ca.1900	Teórico-práctico	Sí	No
Dordal	1858 a 1868	Teórico-práctico	No	No
Unión Artístico-Musical	1860 a 1875	Teórico-práctico	Sí	No
Mata	1871 a 1894	Teórico-práctico	Sí	No
Viguerie y Gonzalo	1873	Teórico-práctico	Sí	No

Tintorer	1878	Eminentemente práctico	Sí	No
Segura	1880 a 1882	Teórico-práctico	Sí	No
Montalbán	1880 a ca.1900	Teórico-práctico	No	No
Power	1882 (ms.), 2012 (publ.)	Teórico	No	No
Pasamar	1884	Teórico-práctico	No	No
Sobejano Erviti	1886	Teórico-práctico	Sí	No
Inchaurbe	1892	Teórico-práctico	No	No
Pujol	1895	Teórico-práctico	No	No
Sociedad Didáctico Musical	1900 a 1958	Teórico-práctico	Sí	No
Lloret	1901	Eminentemente teórico	No	No
Granados	1905 a 2001	Teórico-práctico	Sí	No
Granados	1911 (ms.)	Teórico-práctico	Sí	No
Granados	1913 (ms.), 2001 (publ.)	Teórico-práctico	Sí	No
Granados	s.f. (txt), 2001 (publ.)	Teórico	No	No
Parent	ca. 1915	Teórico	No	No
Marshall	1919 a 2005	Teórico-práctico	Sí	No
Fuster	ca. 1920	Eminentemente práctico	Sí	Sí
Schmoll	ca. 1922 a 1964	Teórico-práctico	Sí	No
Marshall	ca. 1925 a 2003	Práctico	Sí	No
Riemann	1928 a 2005	Teórico	No	No
Casella	1942 a 2008	Teórico	No	No
Alfonso	1944 a 1989	Teórico	No	No
Leimer	1951 a 2000	Teórico	No	No
Vallribera	1977	Eminentemente teórico	No	No
Deschaussées	1982 a 1987	Teórico	No	No
Evans	1982 a 2009	Teórico-práctico	No	No
Kucharski	1982-1983	Teórico-práctico	Sí	No
Neuhaus	1985 a 2004	Teórico	No	No
García Chornet	1985 a 2010	Práctico	Sí	No
Vila y Gutiérrez	1986 a 1996	Teórico-práctico	Sí	No
Gómez,	1987	Práctico	Sí	No
Parera	1987 a 1989	Teórico	No	No
Molsen	1990	Teórico-práctico	Sí	Sí
Tchokov y Gemiu	1990 a 2009	Teórico-práctico	Sí	No
Levaillant	1990	Teórico	No	No
Bastien	1991 a 1997	Teórico-práctico	Sí	No
Herranz <i>et al.</i>	1992-1993	Teórico-práctico	Sí	No
Carra	1993-1996	Teórico-práctico	Sí	No
Banowetz	1999	Teórico	No	No
Nieto	2001 a 2006	Teórico	No	No

Meffen	2002	Eminentemente teórico	Sí	Sí
Gordon	2003	Eminentemente teórico	Sí	Sí
Burrows	2004	Teórico-práctico	No	No
Molina y Molina	2004	Teórico-práctico	Sí	No
Shamagian	2007	Eminentemente teórico	Sí	No
Linares	2008	Teórico-práctico	Sí	Sí
Berman	2010	Teórico	No	No
Vargas	2010	Teórico-práctico	Sí	No

Ejercicios

	Sí
	No

Estudiando los datos que nos aporta la tabla podemos comprobar que una de las grandes deficiencias en la enseñanza del pedal en España es la ausencia de ejercicios para trabajar la aplicación del pedal.

Hasta la obra de Granados (1905) la única aplicación práctica que se hacía del pedal era su pise a tiempo, debido, en parte, a la tradición interpretativa en el uso del pedal; esta aplicación se hacía mediante obras y pequeños estudios a los que se añadía indicaciones de pedal. A partir de 1905 empezaron a surgir obras que incluían ejercicios cuyo objetivo principal era el desarrollo de la técnica del pedal, eliminando así las dificultades técnicas de los dedos que pudieran surgir y centrando la atención en el pise del pie.

Los primeros ejercicios que aplicaron alguna de las graduaciones de pedal fueron propuestos por Francisco Fuster (cuya obra tuvo poca difusión) y no encontramos otros hasta 1990, con unos pequeños ejercicios para el levantamiento progresivo presentados por Molsen. A partir de esa fecha solo encontramos, en la obra de Linares (2008), ejercicios para trabajar una graduación (el medio pedal), puesto que Meffen (2002) y Gordon (2003) únicamente incluyen un ejercicio para observar el movimiento de los apagadores en función de la profundidad con que accionemos el pedal.

Esto nos demuestra la necesidad de que se publiquen obras destinadas al desarrollo práctico del movimiento del pie, en especial de las graduaciones de pedal.

En lo que se refiere a la inclusión de ejercicios para el desarrollo del momento del pise del pedal (a tiempo, a contratiempo o antes del tiempo), el 32% de las obras que contienen algún contenido práctico no incluyen ninguna aplicación del pedal mediante ejercicios u obras. Esto nos demuestra que el uso del pedal en la enseñanza era irrelevante para estos autores.

