

PARTE

**III**

# **PROPUESTA DIDÁCTICA**

---

## **CAPÍTULO 9.**

### **PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DEL PEDAL DE RESONANCIA EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE PIANO**

# **CAPÍTULO 9. PROPUESTA PARA LA ENSEÑANZA DEL PEDAL DE RESONANCIA EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE PIANO.**

## **9.1. JUSTIFICACIÓN**

Tras el análisis de las obras pedagógicas analizadas, dedicadas parcial o completamente al uso del pedal de resonancia del piano, hemos podido comprobar que existen muchas lagunas en determinados aspectos de la enseñanza del empleo de este mecanismo. Ésta puede ser la causa por la cual muchos alumnos, cuando acceden a los niveles superiores de piano, no son capaces de hacer un uso consciente ni adecuado del pedal y tampoco conocen las distintas posibilidades sonoras que ofrece este mecanismo.

Nosotros, con el fin de cubrir este gran defecto que tiene la enseñanza pianística en España desde el siglo XIX hasta la actualidad, hemos elaborado una propuesta para la enseñanza del pedal de resonancia en las enseñanzas profesionales de Piano. Esta propuesta se basa en la creación de un método de pedal, cuyos objetivos, contenidos y metodología justificaremos en los siguientes apartados.

La utilización de este método no viene a sustituir la labor del profesor, sino a facilitar a éste la tarea tan complicada de abordar, de forma ordenada, los contenidos propios de un uso avanzado del pedal, que no pueden aprenderse en las obras de repertorio por su dificultad ni tampoco mediante ejercicios por la ausencia de éstos.

Aunque nosotros recomendamos utilizar este método con todos los estudiantes, el profesor podrá decidir si su alumno, con las indicaciones recibidas durante la clase, es capaz de desarrollar un uso consciente del pedal, aprender los distintos usos y ejecutar las piezas de repertorio utilizando las distintas posibilidades que ofrece este mecanismo. En estos casos no será necesario la utilización de este método. Aquellos alumnos que son incapaces de transferir lo explicado en la clase a su estudio diario y a otras obras del repertorio verán en este método un recurso didáctico que les ayudará a conseguir los objetivos interpretativos de forma más rápida.

Para este caso hemos querido rescatar las palabras de Boladeres (1922) justificando la publicación del *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano*, de Enrique Granados:

Entre los alumnos que acuden a una clase de piano y escuchan las explicaciones del maestro, unos generalizan desde luego, y otros no levantan la vista del caso concreto de que se trate; ello depende, naturalmente, de las aptitudes de cada uno y de su grado de entrenamiento; pues bien: los primeros tienen suficiente con oír las explicaciones del profesor referentes al uso del pedal en un corto número de obras debidamente elegidas, y solo para repasar lo aprendido puede serles útil un método de pedal. Pero los segundos ¡ah! Los segundos justificarían la aparición de una biblioteca de métodos y aún eso no les bastaría.

Sabemos que es tarea prácticamente imposible abordar todos los casos particulares que atañen un uso avanzado del pedal, pues la aplicación de éste a la enorme variedad de combinaciones posibles en el piano es algo muy complejo y depende de muchas variables, como el instrumento, la acústica y del tipo de toque. Por tanto, esta obra recogerá aquellos aspectos generales y frecuentes de uso de pedal que se aplicarán según cada caso en la interpretación musical.

### **9.1.1. ¿Por qué un método?**

Nuestra propuesta está basada en el formato de un método de enseñanza, pero antes que nada debemos comenzar aclarando este término, muy confundido hoy en día en las publicaciones pedagógicas instrumentales.

Nosotros entendemos que un recurso didáctico impreso es un *método* cuando éste incluye, de forma ordenada y secuenciada, unos contenidos teóricos y su respectiva aplicación práctica, con el fin de conseguir unos objetivos concretos en base a una metodología específica. Por tanto, no consideramos un método la colección de estudios y ejercicios sin descripciones técnicas o teóricas, o aquellos textos carentes de ejercicios. Por tanto, nuestra propuesta desarrollará, de forma ordenada y sistematizada, unos contenidos teóricos y su correspondiente aplicación práctica mediante ejercicios.

Este tipo de obras son las más adecuadas para la enseñanza y en el uso del pedal hemos observado que existe muy poca aplicación práctica mediante ejercicios, motivo

por el cual todo profesor debe crear sus propios ejercicios para que el alumno desarrolle la relación entre un uso avanzado del pedal y su efecto sonoro.

En este método hemos recogido aquellos contenidos necesarios para la interpretación pianística en las enseñanzas profesionales, los hemos ordenado y secuenciado en tres niveles de dificultad y proponemos su aplicación práctica mediante ejercicios, cuestionarios y preguntas para la experimentación.

### **9.1.2. Nivel.**

El presente método está destinado a aquellos alumnos que cursan las enseñanzas profesionales de Piano, puesto que los contenidos están adaptados a pianistas estudiantes que ya se han iniciado en el uso del pedal y han superado los objetivos interpretativos de las enseñanzas elementales.

Hemos seleccionado este nivel porque, como hemos podido observar en los resultados obtenidos del análisis de las obras pedagógicas que abordan el uso del pedal, prácticamente todas las obras de formato teórico-práctico han sido destinadas al nivel elemental de piano, más acusado para los niveles de iniciación, y solo unas pocas se adentran en los primeros cursos de las enseñanzas profesionales. Esto implica que los alumnos apenas trabajen ejercicios para desarrollar aquellos contenidos más avanzados, como las graduaciones de pedal, el pedal *vibrato*, etc., y lo intentan aplicar directamente en la ejecución de las obras sin éxito.

### **9.1.3. Temporalización.**

La presente propuesta está dirigida a los alumnos que se encuentran entre los niveles de primer y cuarto curso de las enseñanzas profesionales de Piano, pudiendo flexibilizarse en función del nivel, capacidad y conocimientos del alumno, así como de las necesidades de pedal de las obras de repertorio que vaya a interpretar.

La obra está dividida en cuatro volúmenes con el fin de que el último libro, más teórico, se aplique en tercer y/o cuarto curso, en función de las necesidades de pedal que requieran las obras.

Cada uno de los volúmenes deberá ser trabajado al inicio del curso, antes de que el alumno comience a pedalar sus obras de repertorio, ya que, al igual que cualquier ejercicio técnico o estudio, lo propuesto en esta obra introduce al alumno en las nuevas dificultades y es necesario desarrollarlas y superarlas previamente.

#### **9.1.4. Objetivos.**

Con la presente propuesta se pretende que el alumno adquiriera las siguientes capacidades:

- Adquirir la destreza necesaria en el pise del pedal que evite cualquier brusquedad en el empleo y dominando las distintas graduaciones.
- Ser consciente del recorrido del pedal de resonancia, ajustando el nivel de pisada al efecto sonoro que se desee obtener.
- Desarrollar la capacidad auditiva que le permita distinguir el uso de pedal más adecuado y ajustar el nivel de pisada.
- Adquirir la suficiente autonomía para encontrar la pedalización más adecuada según el registro, la dinámica, la articulación, la textura, el tiempo, el ritmo, la armonía, el diseño melódico y armónico, el carácter y el estilo.
- Conocer las características estilísticas sobre el uso del pedal en la interpretación.

#### **9.1.5. Contenidos.**

Para adecuar los contenidos a las enseñanzas profesionales de Piano no disponemos de documento legislativo alguno del que nos podamos apoyar para establecer unos mínimos en referencia al uso del pedal.

*El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, únicamente nos indica que uno de los objetivos que el alumno debe superar es la capacidad de "aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar por sí mismo los diversos problemas de ejecución que puedan presentarse relativos a la (...)*

pedalización". Mientras, en los contenidos para estas enseñanzas se incluye "la utilización de los pedales y la potenciación que han experimentado sus recursos en la evolución de la escritura pianística".

En lo que se refiere a las enseñanzas elementales de Piano, los documentos legislativos de las comunidades autónomas (resoluciones, órdenes o decretos) que regulan las estas enseñanzas incluyen entre sus objetivos y contenidos la iniciación en el uso del pedal.

Por tanto, para la selección y secuenciación de los contenidos de la presente propuesta hemos recurrido a varias vías:

1. Los resultados obtenidos del análisis de las obras destinadas a los niveles medio, elemental-medio y medio-superior. Por un lado seleccionamos los contenidos desarrollados en las obras teóricas destinadas a los niveles medio y superior, eliminando todo lo posible los casos particulares que reflejaban algunos de estos autores y seleccionando únicamente los usos más generales y más comúnmente desarrollados por éstos. Por otro lado recogimos la secuenciación de contenidos de las obras teórico-prácticas de los autores españoles Marshall (1919) y Fuster (s.f.), las cuales abarcan la enseñanza de los primeros cursos de las enseñanzas profesionales de Piano; estas obras ofrecen una secuenciación de contenidos estudiada y proponen sencillos ejercicios de ejecutar con los dedos, pues la principal dificultad se encuentra en el pedal. Así en la obra de Marshall los capítulos IV (pedal en los puntillos), VII (*pedal rítmico o de acentuación*) y VIII (*pedal incidental*) se enseñan en los dos primeros cursos de las enseñanzas profesionales en la Academia Marshall de Barcelona; en la de Fuster la última parte (la que parece acorde a una enseñanza profesional de Piano) está dedicado al uso combinado de ambos pedales (izquierdo y derecho), tratando además el levantamiento y pise progresivo.
2. Los contenidos desarrollados en las obras publicadas fuera de España, descritas en el capítulo 4, destinadas a los niveles intermedios:
  - *Artistic pedal technique*, de Katherine Faricy.
  - *The Pedals of the Pianoforte*, de Hans Schmitt.

- *Modern technique of the pedal*, de Karl Ulrich Schnabel.
- *A pedal method for the piano*, de Albert F. Venino.
- *Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals*, de Teresa Carreño.
- *Les pédales du piano*, de Falkenberg.
- *L'enseignement musical de la technique du piano*, de Blanche Selva.
- *Material for the study of pianoforte pedals*, de Albino Gorno.
- *Pianoforte study, Modulation o Pedalling in pianoforte music*, de Algernon H. Lindo.

Todas estas obras, a excepción de las de Faricy y Gorno, son teóricas, por lo que hemos tenido especialmente en cuenta la secuenciación de contenidos y ejercicios expuestos por estos dos autores para elaborar unos propios.

3. La obra *Contenidos de la técnica pianística* de Albert Nieto. Esta obra, publicada en 1999 por Boileau, se basa en un Proyecto Curricular de Centro elaborado por el autor, que decidió publicar como obra. En ella expone los contenidos de las enseñanzas de Piano secuenciados de forma detallada por cursos. En lo que respecta al uso del pedal de resonancia la secuenciación que propone -en nuestra opinión poco realista con el nivel habitual de un alumno- es la siguiente:

- Primer ciclo de grado elemental. Desarrollo del hábito de:  
Reconocer la forma de representación; colocación correcta del pie; pise sin brusquedad; recorrido del pedal (completo o a la mitad); interrelación con otros elementos y factores (uso del pedal para acumular sonidos, obtener un *legato*, enriquecer el sonido, fortalecer un acento y colaborar con la dinámica); experimentar y encontrar la pedalización más idónea teniendo en cuenta la armonía, diseño, registro, dinámica, textura, articulación, fraseo, *tempo* y carácter; emplear el pedal *de acentuación* y el pedal *sincopado*.
- Segundo ciclo de grado elemental. Desarrollar los contenidos del ciclo anterior y los siguientes:

Respeto a las indicaciones de pedal de los compositores anteriores al s. XX, interrelación del pedal con el equilibrio dinámico de las voces, empleo del pedal *de simultaneidad, de anticipación y de difuminación*.

- Primer ciclo de grado medio. Desarrollar los contenidos de los ciclos anteriores y los siguientes:

Interrelación con nuevos elementos y factores (ataque, ritmo, estilo y acústica de la sala); utilización de la *pedalización digital*; empleo del pedal *sin copado retrasado, estático* con graduaciones de 1/4, 1/2 y 3/4 de su recorrido, *de cambios parciales y de vibrato*.

- Segundo y tercer ciclo de grado medio. Desarrollar los contenidos de los ciclos anteriores y los siguientes:

Utilización del pedal *de ampliación o de recorrido descendente* (pise progresivo).

4. Las necesidades de pedal de las obras de repertorio exigidas para cada curso de las enseñanzas profesionales de Piano. Para ordenar, secuenciar y seleccionar las dificultades de pedal que puede encontrarse un alumno en cada obra, hemos recurrido a las programaciones didácticas que publican los conservatorios profesionales en sus páginas webs. En ellas hemos analizado las obras orientativas propuestas para cada curso y el uso de pedal necesario. En muchos casos encontramos mucha disparidad de propuestas en el repertorio (a veces una obra es propuesta para un determinado curso y en otro conservatorio se propone para tres cursos inferiores). Por tanto, en estos casos hemos recurrido a un limitado repertorio habitual de obras escritas a partir del siglo XIX y, de acuerdo a nuestra experiencia interpretativa y docente, hemos seleccionado el tipo de pedalización más idónea para obtener un óptimo resultado con la dificultad adecuada al curso del alumno.
5. Los contenidos propuestos en las programaciones didácticas consultadas que se encuentran publicadas en Internet. Muchas de las programaciones consultadas incluían contenidos en referencia al uso del pedal que no solían ser precisos y se centraban únicamente en obtener mayor autonomía, sin indicar qué tipo de pedalización (graduaciones, renovación parcial, pedal

vibrato, etc.). Nosotros hemos seleccionado las programaciones didácticas de los siguientes conservatorios en función de su concreción de los contenidos sobre el pedal, aunque en todos los casos observamos que las propuestas de cada curso son poco realistas (excesivamente más complicadas) en función de las necesidades interpretativas del curso:

- Conservatorio Profesional de Música “Mancomunidad Valle del Nalón”
- Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales
- Conservatorio Profesional de Música de Salamanca

Por tanto, teniendo en cuenta estas cinco vías de estudio elaboramos, secuenciamos y ordenamos los contenidos que hemos llevado a cabo en nuestra propuesta:

*Escuela de pedal 1* (1<sup>er</sup> o 2<sup>o</sup> curso de las enseñanzas profesionales):

- Aplicaciones de pedal: a tiempo, a contratiempo y anticipado.
- Función resonante del pedal (los armónicos).
- Función de prolongación del pedal.
- La pedalización según los registros del piano.
- Acción lenta del pedal (graduaciones): pise lento y levantamiento progresivo.
- Evolución estilística e interpretativa.

*Escuela de pedal 2* (2<sup>o</sup> o 3<sup>er</sup> curso de las enseñanzas profesionales):

- Pedal de salto.
- Pedal parcial (graduación intermedia).
- La renovación del pedal.
- El pedal a contratiempo.
- El pedal corto.
- Evolución estilística e interpretativa.

*Escuela de pedal 3* (3<sup>er</sup> o 4<sup>o</sup> curso de las enseñanzas profesionales):

- Niveles de pisada: sin pedal, un cuarto, medio, tres cuartos y completo.
- Renovación parcial.
- Pedal vibrato.
- Pedal de salto.

- Pedal *legatissimo*.
- Evolución estilística e interpretativa.

*Escuela de pedal. Anexo: evolución del uso del pedal en la interpretación (3<sup>er</sup> o 4<sup>o</sup> curso de las enseñanzas profesionales):*

- Finales del siglo XVIII y principios del XIX: Mozart, Haydn, Clementi, Dussek, Cramer y Field.
- Primera mitad del s. XIX: Beethoven, Hummel, Schubert, Chopin, Mendelssohn y Schumann.
- Segunda mitad del s. XIX: Thalberg, Liszt, Brahms.
- Finales del siglo XIX y principios del XX: Albéniz, Granados, Debussy, Ravel.
- Usos del pedal en el siglo XX: Rachmaninoff, Scriabin, Bartók, Prokofiev, Stravinsky y los compositores norteamericanos.
- Indicaciones de pedal en compositores de la segunda mitad del siglo XX.

Como podemos observar, los contenidos referidos a la evolución estilística del pedal han sido incluidos como introductorios mediante pequeñas reseñas al comienzo de algunas unidades, para que el alumno vaya iniciándose, de forma progresiva, en estos datos históricos sobre el uso del pedal. De esta forma se puede abarcar con más interés toda la información contenida en el último volumen.

### **9.1.6. Metodología.**

Tal y como se estipula en el currículo actual de las enseñanzas profesionales de música, el alumno debe ser protagonista en el proceso educativo, siendo el profesor el que guía su aprendizaje y le orienta, dándole opciones y estimulando su receptividad. Esto implica la necesidad de incorporar metodologías activas en el aprendizaje musical para llevar a cabo los preceptos que marca dicha legislación educativa.

Como hemos visto en la exposición de los resultados, la mayor parte de las obras llevan a cabo una metodología expositiva, sin incluir la participación del alumno en la

elaboración de los contenidos. Solo algunas obras publicadas a partir de la década de 1990 utilizan el aprendizaje por descubrimiento en algunos contenidos.

Nosotros en la presente obra llevamos a cabo una metodología que combina la exposición de los contenidos con una gran dosis de participación activa del alumno. De esta forma el alumno es parte del proceso de enseñanza-aprendizaje, descubriendo y elaborando los contenidos, lo que permite que éstos se afiancen. Generalmente esta metodología la desarrollamos en un apartado que denominamos *Escucha*, donde el alumno, de forma autónoma, reconoce las distintas posibilidades del pedal.

Todos los contenidos expuestos están presentados con significatividad psicológica y de manera cercana y estimulante para el alumno con el fin de conseguir la comprensión de los contenidos teóricos expuestos en los apartados *Aprende* y *¿Sabías que...?*

El principio de actividad está presente en cada una de las lecciones, combinándose los contenidos teóricos con la práctica, a través de ejemplos y ejercicios que ejecutará el alumno.

### **9.1.7. Puesta en práctica.**

La presente propuesta para la enseñanza del pedal en el grado profesional de Piano ha sido elaborada partiendo de nuestra experiencia como intérprete, profesor de piano, didáctica del piano y prácticas de profesorado en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y profesor invitado para impartir clases magistrales a alumnos de las enseñanzas elementales y profesionales.

La obra, tal y como se presenta, se ha puesto en práctica con un reducido número de alumnos de cursos comprendidos entre primero y cuarto de las enseñanzas profesionales (un alumno de primer curso, uno de segundo y uno de cuarto).

Antes de comenzar con la aplicación del método se llevó a cabo una evaluación inicial para comprobar el nivel de partida. Al finalizar se aplicó la evaluación correspondiente, empleando los mismos procedimientos (entrevista al alumno sobre su conocimiento, aplicación del pedal e interpretación de una obra de su repertorio

haciendo uso del mismo e indagación sobre el grado de conciencia del uso del pedal tras la ejecución), para comprobar el grado de adquisición de los contenidos.

En las siguientes tablas (XIX.1, XIX.2 y XIX.3) mostramos los resultados de la aplicación del método, titulado *Escuela de pedal*. Para ello reflejamos en una columna los datos de la evaluación inicial respecto a contenidos teóricos y aplicación práctica, y en otra, los resultados obtenidos tras la aplicación del método en su totalidad.

*Tabla XIX.1.* Resultados comparativos de la evaluación inicial y final sobre la aplicación del método teórico-práctico en un alumno de primer curso de las enseñanzas profesionales.

<b>Evaluación inicial</b>	<b>Evaluación final tras la aplicación del método</b>
El alumno usa el término <i>pedal sincopado</i> .	El alumno usa el término <i>pedal a contratiempo</i> .
El alumno no conoce las diferencias entre el efecto del pedal a tiempo y a contratiempo.	El alumno es capaz de diferenciar el efecto sonoro del pedal a tiempo y a contratiempo, y sabe aplicarlo según la situación.
El alumno conoce la función resonante del pedal pero desconoce por qué se produce.	El alumno entiende la función resonante del piano y se ha iniciado en la conciencia de las cuerdas que vibran.
El alumno usa la misma pedalización en los distintos registros del piano.	El alumno es capaz de regular el uso del pedal según el registro del piano.
El alumno no conoce datos históricos sobre el pedal y su utilización.	El alumno conoce algunos aspectos históricos básicos sobre el pedal y su utilización.
El alumno no pisa ni levanta el pedal con precisión.	El alumno es capaz de usar el pedal con precisión en velocidades y valores medios.
El alumno nunca ha utilizado la <i>acción lenta del pedal</i> .	El alumno se ha iniciado en el pise y levantamiento gradual del pedal y sabe dónde utilizarlo.
El alumno usa el pedal inconscientemente.	El alumno utiliza el pedal de forma consciente.

*Tabla XIX.2.* Resultados comparativos de la evaluación inicial y final sobre la aplicación del método teórico-práctico en un alumno de segundo curso de las enseñanzas profesionales.

<b>Evaluación inicial</b>	<b>Evaluación final tras la aplicación del método</b>
El alumno es incapaz de retener con el pedal un sonido de valor breve.	El alumno sabe utilizar el pedal de salto, reteniendo y prolongando el sonido de valores breves.
El alumno nunca ha usado las graduaciones de pedal.	El alumno domina el pise parcial del pedal y sabe dónde aplicarlo con indicaciones.

El alumno utiliza siempre la misma pedalización para cualquier pasaje de una obra.	El alumno sabe renovar el pedal con cierta autonomía, según el registro y la escritura del pasaje.
El alumno tiene dificultades para usar el pedal a contratiempo.	El alumno ha adquirido mayor independencia entre el pie y las manos al utilizar el pedal a contratiempo.
El alumno no conoce datos históricos sobre el pedal y su utilización.	El alumno conoce algunos aspectos históricos sobre el pedal y su utilización.
El alumno usa el pedal inconscientemente.	El alumno utiliza el pedal de forma consciente.

*Tabla XIX.3.* Resultados comparativos de la evaluación inicial y final sobre la aplicación del método teórico-práctico en un alumno de cuarto curso de las enseñanzas profesionales.

<b>Evaluación inicial</b>	<b>Evaluación final tras la aplicación del método</b>
El alumno solo sabe usar el medio pedal.	El alumno es capaz de dominar con soltura las distintas graduaciones de pedal.
El alumno siempre usa el pedal hasta el fondo.	El alumno ha asimilado los efectos sonoros de las graduaciones de pedal y las aplica en las obras de forma casi autónoma.
El alumno conoce el pedal a tiempo y a contratiempo.	El alumno conoce además el pedal <i>legatissimo</i> y sabe cuándo utilizarlo.
El alumno conoce pocos datos históricos sobre el pedal y su utilización.	El alumno conoce abundantes aspectos históricos sobre el pedal y su utilización, y es capaz de transferirlos a la ejecución.
El alumno usa el pedal por intuición y únicamente tiene conciencia sobre su uso para ocultar carencias en la ejecución (desigualdades, etc.)	El alumno utiliza el pedal de forma consciente según el resultado sonoro que desee obtener.

Como puede comprobarse, los resultados fueron satisfactorios, pues se consiguieron los objetivos propuestos. Sin embargo, el tiempo dedicado para la consecución de éstos fue bastante mayor de lo esperado para los alumnos de segundo y cuarto curso. Esto se debe a que los estudiantes no habían realizado los volúmenes de los cursos anteriores, por lo que su nivel inicial sobre el uso del pedal era más bajo de lo esperado.

A pesar de estos resultados satisfactorios, no podemos considerar esta obra como la definitiva, ya que la enseñanza es un proceso vivo que está en continuo estudio y solo nuestra práctica diaria podrá modificar nuestras enseñanzas.

### **9.1.8. Organización de la obra.**

La presente *Escuela de pedal* está dividida en cuatro volúmenes: tres del método teórico-práctico y un anexo que trata la evolución del pedal.

Los tres volúmenes del método, titulados *Escuela de pedal 1*, *Escuela de pedal 2* y *Escuela de pedal 3*, están divididos en unidades, y éstas, a su vez, están distribuidas en secciones con una denominación y un objetivo específico:

*¿Sabías que...?* Esta breve sección colocada al inicio de cada unidad aporta información teórica anecdótica sobre aspectos concretos del piano y del pedal, Generalmente esta información recoge contenidos históricos.

*Aprende.* Esta sección recoge contenidos teóricos que el alumno aprenderá en cada unidad. La información generalmente se presenta de forma expositiva pero incluye esporádicamente la participación del alumno para la comprobación de lo expuesto.

*Escucha.* Esta sección pretende desarrollar la capacidad auditiva del alumno y su propia autonomía en la pedalización a emplear. Mediante una serie de ejercicios, en los que el alumno deberá ejecutar y escuchar el resultado sonoro, se pretende que, de forma totalmente activa, elabore sus propios contenidos y extraiga conclusiones.

*Practica.* Esta sección está destinada al desarrollo de la técnica de pedal mediante la ejecución de una serie de ejercicios de escasa dificultad para los dedos para centrar toda la atención en el pise del pedal. La mayor parte de los ejercicios son variaciones sobre otros anteriores; de esta forma el alumno puede memorizar la ejecución rápidamente y destinar la concentración al movimiento del pie sobre el pedal.

*Conclusión.* Se trata de unas breves líneas que recogen una serie de *reglas* que el alumno debe comprender, pues son de vital importancia para continuar con los nuevos contenidos.

El volumen titulado *Anexo. Evolución del uso del pedal en la interpretación* trata los contenidos teóricos desarrollados en el capítulo 3 y adaptados a la enseñanza. Algunos de estos contenidos son elaborados por los alumnos a través de actividades de investigación y análisis de composiciones de determinados autores. Cada lección finaliza con un cuestionario (con respuestas de verdadero-falso) a modo de resumen y consolidación de los contenidos teóricos más importantes de cada unidad.

## **9.2. ESCUELA DE PEDAL. MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE EL USO DEL PEDAL. ORIENTADO A LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE PIANO.**

En las siguientes páginas reproducimos el método teórico-práctico creado sobre el uso del pedal. Esta obra se encuentra en proceso de registro en la Propiedad Intelectual para su posterior publicación.

**ÓLIVER CURBELO GONZÁLEZ**



# ESCUELA DE PEDAL

**MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE EL USO  
DEL PEDAL**

Orientado a las Enseñanzas  
Profesionales de Piano

## ORIENTACIONES DIDÁCTICAS

La presente publicación está basada en el formato de un método de enseñanza, recogiendo unos contenidos teóricos ordenados y secuenciados, y su respectiva aplicación práctica, con el fin de conseguir unos objetivos concretos en base a una metodología específica.

Este tipo de obras son las más adecuadas para la enseñanza de cualquier materia pianística, sin embargo en lo que se refiere al uso del pedal apenas existen obras pedagógicas para su aplicación, motivo por el cual muchos profesores han tenido que desarrollar su propio sistema en función del repertorio del alumno, lo que da lugar siempre a una enseñanza desordenada y casi siempre poco efectiva.

La presente propuesta está dirigida a los alumnos que se encuentran entre los niveles de primer y cuarto curso de las enseñanzas profesionales de Piano, pudiendo flexibilizarse en función del nivel, capacidad y conocimientos del alumno, así como de las necesidades de pedal de las obras de repertorio que vaya a interpretar.

La obra está dividida en cuatro volúmenes con el fin de que el último libro, más teórico, se aplique en tercer y/o cuarto curso, en función de las necesidades de pedal que requieran las obras.

Cada uno de los volúmenes deberá ser trabajado al inicio del curso, antes de que el alumno comience a pedalar sus obras de repertorio, ya que, al igual que cualquier ejercicio técnico o estudio, lo propuesto en esta obra introduce al alumno en las nuevas dificultades y es necesario desarrollarlas y superarlas previamente.

Los tres primeros volúmenes del método, titulados *Escuela de pedal 1*, *Escuela de pedal 2* y *Escuela de pedal 3*, están divididos en unidades, y éstas, a su vez, están distribuidas en secciones con una denominación y un objetivo específico:

¿Sabías que...? Esta breve sección colocada al inicio de cada unidad aporta información teórica anecdótica sobre aspectos concretos del piano y del pedal, Generalmente esta información recoge contenidos históricos.

## ORIENTACIONES DIDÁCTICAS

*Aprende.* Esta sección recoge contenidos teóricos que el alumno aprenderá en cada unidad. La información generalmente se presenta de forma expositiva pero incluye esporádicamente la participación del alumno para la comprobación de lo expuesto.

*Escucha.* Esta sección pretende desarrollar la capacidad auditiva del alumno y su propia autonomía en la pedalización a emplear. Mediante una serie de ejercicios, en los que el alumno deberá ejecutar y escuchar el resultado sonoro, se pretende que, de forma totalmente activa, elabore sus propios contenidos y extraiga conclusiones.

*Práctica.* Esta sección está destinada al desarrollo de la técnica de pedal mediante la ejecución de una serie de ejercicios de escasa dificultad para los dedos para centrar toda la atención en el pise del pedal. La mayor parte de los ejercicios son variaciones sobre otros anteriores; de esta forma el alumno puede memorizar la ejecución rápidamente y destinar la concentración al movimiento del pie sobre el pedal.

*Conclusión.* Se trata de unas breves líneas que recogen una serie de reglas que el alumno debe comprender, pues son de vital importancia para continuar con los nuevos contenidos.

El último volumen recoge los contenidos teóricos relacionados con la evolución del uso del pedal en la interpretación. Algunos de estos contenidos son elaborados por los alumnos a través de actividades de investigación y análisis de composiciones de determinados autores. Cada lección finaliza con un cuestionario (con respuestas de verdadero-falso) a modo de resumen y consolidación de los contenidos teóricos más importantes de cada unidad.

## ÍNDICE

### ***Escuela de pedal 1***

- Unidad 1. Momentos de aplicación.
- Unidad 2. Su función resonante.
- Unidad 3. El pedal a contratiempo I.
- Unidad 4. El pedal a contratiempo II.
- Unidad 5. El pedal a tiempo.
- Unidad 6. El pedal para prolongar sonidos.
- Unidad 7. El pedal en registro grave y agudo.
- Unidad 8. Acción lenta del pedal.

### ***Escuela de pedal 2***

- Unidad 1. El pedal de salto.
- Unidad 2. El pedal parcial.
- Unidad 3. El movimiento de renovación.
- Unidad 4. El pedal a contratiempo.
- Unidad 5. El pedal corto.

### ***Escuela de pedal 3***

- Unidad 1. Graduaciones de pedal I.
- Unidad 2. Graduaciones de pedal II.
- Unidad 3. Renovación parcial.
- Unidad 4. Pedal vibrato.
- Unidad 5. El pedal de salto.
- Unidad 6. Pedal legatissimo.

### ***Anexo. Evolución del uso del pedal en la interpretación***

Introducción

- Unidad 1. Finales del s.XVIII y principios del XIX.
- Unidad 2. La primera mitad del XIX.
- Unidad 3. La segunda mitad del XIX.
- Unidad 4. Finales del XIX y principios del XX.
- Unidad 5. Usos del pedal en el siglo XX.

**ÓLIVER CURBELO GONZÁLEZ**



# ESCUELA DE PEDAL 1

**MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE EL USO  
DEL PEDAL**

Orientado a las Enseñanzas  
Profesionales de Piano

## MOMENTOS DE APLICACIÓN

¿Sabías que ...?



El pedal se inventó alrededor de 1770, pero hasta principios del siglo XIX no se generalizó su colocación en los pianos.

Antes de que se inventaran los pedales, los apagadores se levantaban por medio de unos registros manuales (era necesario parar de tocar para activarlo) o de rodillas (colocados en la parte de debajo del teclado).

El piano más antiguo que se conserva con pedales es un Backers de 1772 que se encuentra en Edimburgo.

### APRENDE

En toda interpretación pianística existen tres aplicaciones de pedal según en el momento en que lo pisemos:

Pedal accionado antes de pulsar una tecla. El pedal se pisa antes de tocarse la nota o acorde. Lo denominamos **pedal anticipado**.

Pedal accionado a la misma vez que pulsamos una tecla. Mediante este uso de pedal los movimientos de bajada (el del pie y el de los dedos) se producen simultáneamente. Lo denominamos **pedal a tiempo o simultáneo**.

Pedal accionado después de pulsar una tecla. Es cuando el pise del pedal se produce después de tocar una nota o acorde. Lo denominamos **pedal a contratiempo**.

Es importante que conozcas estas tres aplicaciones de pedal y seas capaz de utilizar la adecuada según el efecto que quieras conseguir.

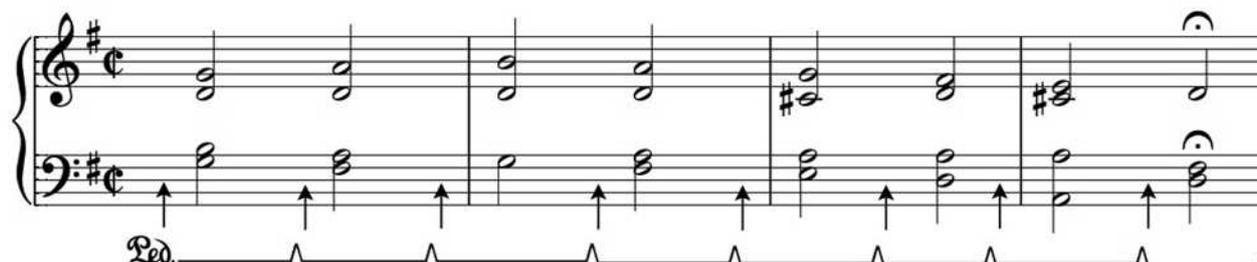
### ESCUCHA

Para que puedas diferenciar cada una de las aplicaciones de pedal, basadas el momento del pise, es necesario que lo pruebes y escuches atentamente la diferencia en el sonido.

Para ello te vamos a proponer que toques los siguientes compases del *Coral* de Schumann con las tres aplicaciones de pedal: anticipado, a tiempo y a contratiempo.

## MOMENTOS DE APLICACIÓN

**1- Aplicación del pedal anticipado.** El pedal se pisa siempre antes de tocar el nuevo acorde.



Observarás que con esta aplicación, si tocas ligado, se mezcla la armonía del acorde nuevo con el del precedente ya al cambiarse antes de que se toque el nuevo acorde, recoge las armonías de ambos. Esto no ocurre, en cambio, en el primer acorde, ya que no hay posibilidad de mezclar el sonido de un acorde anterior.

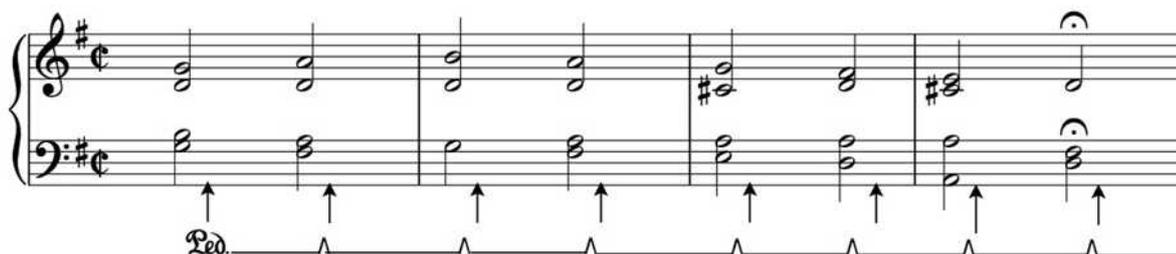
**2- Aplicación del pedal a tiempo.** El pedal se pisa justo cuando tocamos el acorde, como si estuviéramos marcando el tiempo.



En este caso veremos que se nos queda un "hueco sonoro" entre acordes, debido a que el pedal se levanta cuando hemos soltamos las teclas del acorde que hemos tocado. En cambio con esta aplicación no se produce mezcla de pedal.

## MOMENTOS DE APLICACIÓN

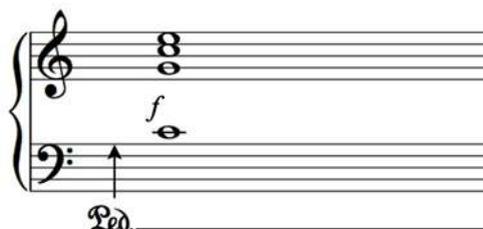
**3- Aplicación del pedal a contratiempo.** El pedal se levanta justo en el momento que tocamos el nuevo acorde y se baja inmediatamente después.



Con esta aplicación de pedal conseguimos un efecto de ligado sin que haya restos sonoros del acorde anterior. Por tanto, para las series de acordes ligados ésta es la aplicación más adecuada.

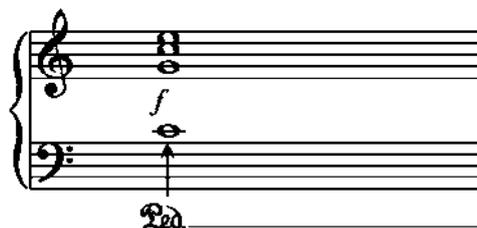
Además de la función que tiene el pedal para prolongar el sonido de las notas y crear sonidos ligados con una aplicación a contratiempo, es aún más importante su función resonante, de tal forma que también, según el momento en que pisemos el pedal se producirá una sonoridad distinta, ¿serías capaz de averiguar las diferencias?

Toca este acorde en matiz fuerte y pon el pedal antes de pulsar las teclas:

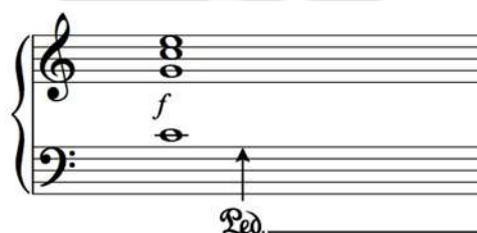


Haz lo mismo coincidiendo el movimiento del pedal con el de los dedos:

## MOMENTOS DE APLICACIÓN



Vuelve a repetirlo, pero ahora pisa el pedal un segundo después de tocar el acorde:



¿Cuál o cuáles de los acordes suenan más sonoros?

¿Qué acorde o acordes permanecen sonando durante más tiempo?

Ahora vuelve a repetir todo el proceso pero tocando el acorde de forma suave.

¿Qué acordes tienen un sonido más resonante?

¿Qué acorde o acordes permanecen sonando durante más tiempo?

Todo esto tiene su explicación y aprenderás por qué ocurre en la siguiente unidad.

### CONCLUSIÓN:

El pedal puede aplicarse antes, en el instante o después de tocar una nota o acorde, produciendo en cada caso un efecto y sonoridad distintos.

## SU FUNCIÓN RESONANTE

¿Sabías que ...?



El sonido del piano actual es mucho más resonante que el del *pianoforte* de la primera mitad del siglo XIX. Anteriormente los pianos no tenían tres cuerdas por nota para los registros medio y agudo y la tensión de las cuerdas era mucho menor, por lo que la potencia sonora era notablemente inferior, lo que producía una menor resonancia. También la caja de resonancia, que tiene la función de amplificar y modular el sonido, poseía un tamaño más pequeño.

Por ello el pedal en los pianos de la primera mitad del XIX tenía un efecto mucho menos resonante que el actual.

### APRENDE

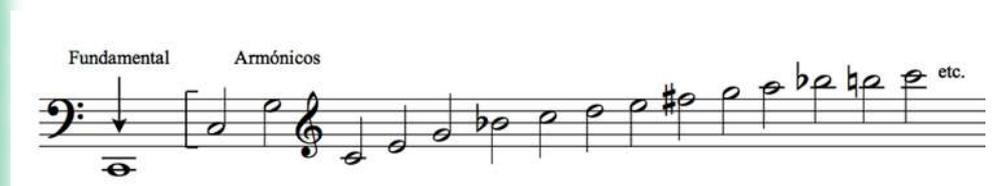
Cuando pisamos el pedal derecho del piano se levantan todos los apagadores, lo que produce dos efectos:

- Se mantiene el sonido de una nota sin que sea necesario seguir pulsando la tecla.
- Permite que vibren las cuerdas pertenecientes a los armónicos naturales de ese sonido.

¿Qué significa que vibran las cuerdas de los armónicos naturales de ese sonido? Quiere decir que no solamente vibra la cuerda de ese sonido, sino también la de sus armónicos.

Cada nota, cuando se ejecuta, va acompañada de una serie de sonidos, sin embargo nuestro oído solo percibe la fundamental, la que tocamos.

Por ejemplo, si nosotros tocamos la nota *do* -que llamamos fundamental-, no solamente sonara ese sonido, sino también el de sus armónicos naturales.



Todos los armónicos de un sonido no suenan con la misma intensidad, sino que cada uno va perdiendo la mitad de capacidad sonora.

## SU FUNCIÓN RESONANTE

### ESCUCHA

A continuación vas a poder comprobar la función resonante del pedal producida por la vibración libre de todas las cuerdas del piano. Para que este experimento tenga mejores resultados es preferible utilizar un piano de cola totalmente abierto y bien afinado, si no será muy difícil oír todos los armónicos.

Con la mano derecha pulsa lentamente el *do* que está situado una octava más abajo del *do* central del piano, evitando que el martillo golpee la cuerda para no producir sonido alguno. Deja mantenida esa tecla y con la mano izquierda pulsa con fuerza el *do* de la octava inferior y suéltalo rápidamente (como si se tocara *ff* y picado). El resultado sonoro debe ser que el *do* que mantuvimos pulsado está sonando débilmente. ¿Lo percibes?



Vamos a hacer lo mismo con el segundo armónico. En este caso pulsamos lentamente el *sol* que está en el cuarto espacio de la clave de fa. A continuación, con la mano izquierda toca el *do* grave fundamental *ff* y picado. El resultado es que el *sol* suena aún más débil que el *do* del ejemplo anterior.

## SU FUNCIÓN RESONANTE



Si haces lo mismo con el siguiente armónico notarás que el sonido es un poco más débil. Cuando llegamos al *mi* éste casi no lo percibimos, y tenemos que acercarnos a la cuerda para escuchar un sonido muy débil. Sin embargo, si hacemos lo mismo con el armónico siguiente *sol* volvemos a escucharlo.

Al llegar al *si bemol* ya no percibimos el armónico, ni siquiera si nos acercamos a la cuerda, sin embargo, si vamos directamente al armónico del *do* del tercer espacio podemos comprobar que volvemos a escucharlo. Ello se debe a que las notas que señalamos a continuación en negrita no se corresponden exactamente con el sistema temperado de afinación y notación, siendo totalmente imperceptible las notas que señalamos con figuración de corchea.



## SU FUNCIÓN RESONANTE

Para comprobar que efectivamente el sonido, mientras más alejado se encuentra de la nota fundamental, pierde más intensidad, vamos a pulsar de forma silenciosa los tres primeros armónicos (do, sol y do) y tocamos *fortissimo* la nota fundamental.



¿qué armónico se queda sonando con más intensidad?

Ahora realiza los mismos ejercicios dos octavas más agudo y comprueba el resultado sonoro. ¿Se escuchan los armónicos con más intensidad en el registro grave o en el agudo?

Por tanto, el efecto resonante, ¿en qué registro actúa con mayor intensidad?

Existe otra forma de comprobar los sonidos armónicos de una nota. Para ello sigue las siguientes instrucciones:

- 1- Pisa el pedal para que se levanten los apagadores.
- 2- Toca una tecla del registro medio-grave (da igual el valor).
- 3- Pasa la yema de los dedos por las cuerdas y comprueba cuántas y cuáles vibran. Ésas son las cuerdas que pertenecen a los sonidos armónicos.

## SU FUNCIÓN RESONANTE

En resumen, si dejamos levantado el apagador que corresponde con cada armónico natural del sonido fundamental, la cuerda perteneciente al armónico vibra por “simpatía”. Por tanto, el pedal, al levantar todos los apagadores del piano, enriquece el sonido, permitiendo que se activen los armónicos naturales pertenecientes a cada tecla que pulsamos, creando una riqueza sonora comparable a la del vibrato de un cantante o de un instrumentista de cuerda.

Ahora comprendemos por qué el momento en que accionamos el pedal influye mucho en el sonido. Si pisamos el pedal antes o justo en el momento de tocar una nota o acorde conseguiremos que se activen desde el comienzo todos los armónicos posibles. Mientras más fuerte sea el sonido inicial mayor será la vibración de las cuerdas pertenecientes a los armónicos. Si, por el contrario, el pedal lo pisamos después de tocar la nota el sonido fundamental habrá perdido volumen sonoro y cuando pisemos el pedal los armónicos vibrarán con menor intensidad.

### CONCLUSIÓN:

El pedal, al levantar todos los apagadores del piano, permite que vibren por simpatía todas las cuerdas pertenecientes a los armónicos naturales inferiores y superiores del primer sonido, produciendo un enriquecimiento sonoro.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO I

¿Sabías que ...?



El pedal a contratiempo no empezó a utilizarse hasta mediados del siglo XIX y fue a comienzos del siglo XX cuando se convirtió en la aplicación habitual para conseguir un efecto ligado sin emborronamiento.

En las partituras de compositores del siglo XIX, por tanto, no es habitual encontrarse con indicaciones de pedal a contratiempo, a no ser de que éstas hayan sido modificadas por un editor.

Por tanto, no sigas al pie de la letra las indicaciones de pedal que aparecen en las composiciones.

### APRENDE

La aplicación del pedal a contratiempo es el uso más habitual en la ejecución pianística.

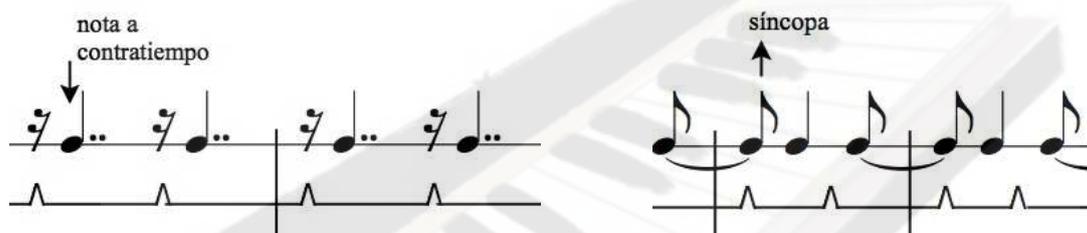
Ello se debe a que nuestro instrumento, por naturaleza, tiene un sonido seco y percutido, y nosotros debemos interpretar casi siempre ligado con los dedos para evitar el defecto del piano. Con el pedal también debemos hacer lo mismo, crear un efecto de ligado sin que se mezclen los sonidos. La única forma de conseguirlo es utilizando el pedal a contratiempo.

Este uso requiere que en las sucesiones de notas o acordes el pedal se levante justo en el momento de tocar una nota para pisarlo inmediatamente después.

A este uso también se le suele denominar "pedal sincopado", sin embargo este término no es el más adecuados para referirnos al movimiento del pie, puesto que no indica el momento de levantar el pedal.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO I

Teniendo en cuenta que los valores de nota representan el pise del pedal y los silencios los momentos en que se levanta. ¿Qué figuración te parece la más correcta para el uso del pedal a contratiempo?



El pedal a contratiempo no es difícil de ejecutar pero en obras de cierta complicación requiere de mucha soltura para que consigas, con naturalidad, un ligado excepcional.

En la gran mayoría de obras escritas antes del siglo XX no nos encontraremos indicaciones de pedal a contratiempo, sino que el símbolo de pisar el pedal (*Ped.*) siempre está al comienzo del compás y el signo asterisco o estrella (\*), para levantar el pedal, al final. Esto se debe a que el uso del pedal a contratiempo empezó a emplearse a partir de mediados del siglo XIX y no fue hasta principios del siglo XX cuando se generalizó en la interpretación.

Tampoco es habitual encontrarnos con indicaciones de pedal a contratiempo en obras del siglo XX, salvo en contadas ocasiones, a pesar de ser el uso más habitual.

Ésto podras comprobarlo visualizando las indicaciones de pedal en la partitura y comparando con la pedalización que vas a aplicar.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO I

### PRACTICA

A continuación te proponemos una serie de ejercicios para el empleo del pedal a contratiempo a velocidad progresivamente mayor, para que lo uses de forma consciente pisándolo y levantándolo en el punto justo.

**Instrucciones:** pisa y levanta el pedal con naturalidad, sin hacer ruido. No presiones el pedal demasiado fuerte ni rápido como si estuvieras marcando el tiempo, hazlo como si estuvieras pisando el pedal con dinámica piano. Prácticalo lentamente y sube gradualmente la velocidad hasta conseguir la velocidad marcada.

#### EJERCICIO 1. Aplicación de pedal a contratiempo a silencio de negra.

⌘ = tiempo que el pedal se mantiene levantado

Ⓢ = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

♩ = 100

The musical score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a series of eight measures. The tempo is marked as ♩ = 100. The key signature has one flat (B-flat). The first system shows a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the sequence. Below each measure, there are two symbols: a '⌘' symbol indicating when the pedal is up and a 'Ⓢ' symbol indicating when the pedal is down. The 'Ⓢ' symbols are placed under the notes in the left hand, and the '⌘' symbols are placed under the chords in the right hand.



## EL PEDAL A CONTRATIEMPO I

**EJERCICIO 3. Pedal a contratiempo con valor de corchea sobre figuras de blanca.**

⏏ = tiempo que el pedal se mantiene levantado

⏏ = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

♩ = 100

7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏

6

7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏

11

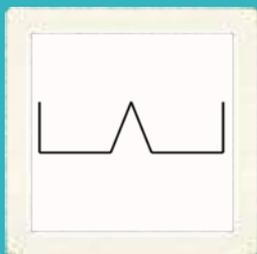
7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏

### CONCLUSIÓN:

En las sucesiones de acordes ligados usaremos el pedal a contratiempo.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO II

¿Sabías que ...?



Los autores que marcan en sus obras el uso del pedal a contratiempo no utilizan el sistema habitual de notación  $\text{Ped.}$  y  $*$ , sino que en su lugar emplean un sistema de líneas.

De esta forma la notación se vuelve mucho más precisa, porque indica con claridad el momento en que debe renovarse el pedal, coincidiendo el momento de levantarlo con la pulsación de la nota y el pise inmediatamente después (a contratiempo).

Mucho menos habitual suele ser encontrar símbolos de silencios y figuras de nota, salvo para ejercicios de pedal.

### APRENDE

En la Unidad anterior vimos la importancia que tenía el uso del pedal para poder ligar una sucesión de acordes. En estos casos la única forma posible era pisando el pedal a contratiempo y levantándolo justo en el momento de tocar el nuevo acorde. De esta forma conseguimos que se escuchara el sonido de forma constante sin que hubiera emborronamiento sonoro.

Pero éste no es el único motivo por el que el pedal a contratiempo es el más usado en la interpretación, sino por otro basado en la pulsación de las notas.

Habitualmente cuando tocamos dos notas seguidas que no contienen indicación de articulación, las ejecutamos de forma ligada para evitar la sequedad inherente del instrumento. Este ligado consiste en no levantar un dedo hasta que el otro haya sido pulsado, de manera que los dos dedos coinciden pulsando la tecla mientras se transmiten el peso. Si observamos lo que ocurre con los apagadores comprobamos que, en el momento que tocamos la segunda tecla, el primer apagador continúa levantado y no ha llegado a su posición habitual. Es por ello que en las sucesiones de notas que se tocan ligadas debemos poner el pedal siempre a contratiempo para evitar recoger el sonido de la tecla anterior.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO II

### ESCUCHA

Si tocamos el siguiente pasaje de *Para Elisa*, de Beethoven,

**Poco moto.**



The image shows a musical score for a piano piece in 3/8 time, marked 'Poco moto.'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.

pisando el pedal al inicio de cada compás y levantándolo al final de éste, obtendríamos el siguiente efecto:

**Poco moto.**



The image shows the same musical score as above, but with a regular pedal effect. The bass line is identical, but the right hand's melody is now connected by a slur across each measure. Below the bass line, there are symbols indicating the pedal: a 'P' (pedal down) at the start of each measure and a 'z' (pedal up) at the end of each measure. This creates a clear, rhythmic pedal effect.

En cambio, si accionamos el pedal a contratiempo, levantándolo en la primera nota del compás y pisándolo un silencio de semicorchea después, obtenemos el siguiente efecto sonoro:

**Poco moto.**



The image shows the same musical score as above, but with an off-beat pedal effect. The bass line is identical, but the right hand's melody is now connected by a slur across each measure. Below the bass line, there are symbols indicating the pedal: a 'z' (pedal up) at the beginning of each measure, followed by a 'P' (pedal down) after a half-measure rest. This creates a more complex, off-beat pedal effect.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO II

Es por ello que en todos los pasajes que tienen que ser ejecutados *legato* con los dedos debemos emplear el pedal a contratiempo para evitar restos sonoros.

Según el tiempo de la obra y el valor de las notas el pedal lo accionaremos a contratiempo de la nota (si el tiempo es lento o los valores largos) o a contratiempo del grupo de notas (si el tiempo es rápido o los valores breves), coincidiendo el pise con la segunda o tercera nota, en función de la velocidad.

7 ♯ 7 ♯ 7 ♯ 7 ♯

7 ♯ 7 ♯

Esto podrás comprobarlo en los siguientes ejercicios, donde tendrás que accionar el pedal a contratiempo de cada nota y a contratiempo del grupo.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO II

### PRACTICA

#### EJERCICIO 1. Pedal a contratiempo de nota.

Como el tiempo no es rápido el pedal puede pulsarse a contratiempo con cada nota.

⏏ = tiempo que el pedal se mantiene levantado

⏏ = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

♩ = 70-80

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ *simile*

6

12

⏏ ⏏

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO II

### EJERCICIO 2. Pedal a contratiempo de grupo a silencio de negra.

Como el tiempo es más rápido el pedal no puede utilizarse a contratiempo con cada nota de la mano derecha, sino a contratiempo por cada grupo de dos notas, levantándolo en la primera y bajándolo en la segunda.

ζ = tiempo que el pedal se mantiene levantado

Ⓟ = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

♩ = 120

ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ simile

6

ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ simile

12

ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ ζ Ⓟ simile

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO II

### CONCLUSIÓN:

El pedal a contratiempo se usará siempre que los dedos ejecuten sucesiones de notas en articulación ligada, para evitar recoger restos del último sonido. Su aplicación a contratiempo dependerá de la velocidad y los valores de las notas, permitiendo que se aplique a contratiempo de nota o de grupo.

## EL PEDAL A TIEMPO

¿Sabías que ...?



El pedal a tiempo era la aplicación habitual en la interpretación de la primera mitad del siglo XIX y parte de la segunda.

Su acción era más sencilla, pues el movimiento del pie era similar al de marcar el pulso.

Hoy en día el pedal a tiempo se utiliza para dar mayor énfasis a las acentuaciones.

### APRENDE

Como ya vimos en la primera unidad, este uso de pedal permite una mayor resonancia que el pedal a contratiempo.

Sin embargo, no podemos aplicarlo en los siguientes casos, como vimos en las dos últimas unidades:

- En las progresiones de acordes que deben sonar ligadas.
- En las sucesiones de notas que los dedos ejecutan con articulación ligada.

Éste último caso es el más habitual en la escritura pianística, por lo que el uso del pedal a contratiempo es el más utilizado en la interpretación.

En cambio existen abundantes casos en los que podemos utilizar el pedal a tiempo como medio para obtener un sonido más resonante:

- En notas individuales de tiempo lento que no estén anteceditas por otra nota ligada. Por ejemplo, después de un silencio o al principio de la obra.

No se permite el pedal a tiempo

Se permite el pedal a tiempo



## EL PEDAL A TIEMPO

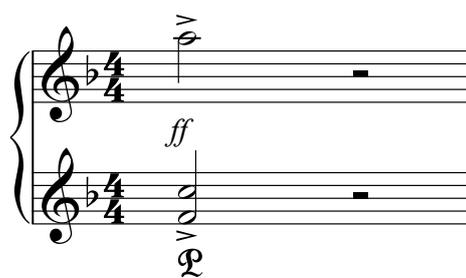
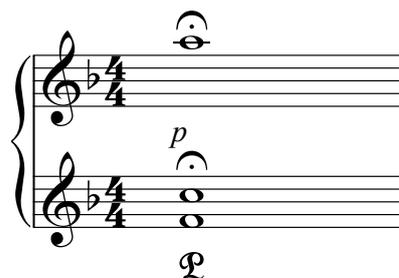
- En notas o grupos de notas de cualquier tiempo, cuya escritura o carácter requiera una mayor acentuación y no contenga pasajes ligados en otra voz.



En ambos casos conseguimos que la nota que pedalizamos a tiempo tenga un sonido más resonante, implicando un mayor volumen sonoro en los pasajes fuerte y una mayor cantabilidad en los pasajes piano.

### ESCUCHA

Toca estos dos ejemplos, primero sin pedal y después con el pedal, y escucha el resultado sonoro de cada uno de ellos. ¿Qué efecto sonoro se produce en cada uno de ellos?



## EL PEDAL A TIEMPO

### PRACTICA

#### EJERCICIO 1. Pedal pisado a tiempo con figura de negra.

z = tiempo que el pedal se mantiene levantado

P = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

$\text{♩} = 100$

11

## EL PEDAL A TIEMPO

EJERCICIO 2. Pedal pisado a tiempo con figura de negra.

$\text{♩} = 80$

5

9

13

## EL PEDAL A TIEMPO

### EJERCICIO 3. Pedal pisado a tiempo con figura de corchea.

En el ejercicio siguiente, el pise del pedal durante toda la repetición de acordes elimina la claridad rítmica del grupo. Por tanto, el pedal solo se pisará en la primera nota con una duración de una corchea, de manera que cuando toquemos la semicorchea siguiente los apagadores se encontrarán en contacto con la cuerda, eliminando toda resonancia.

$\text{♩} = 80$

*f*

5

9

13

## EL PEDAL PARA PROLONGAR SONIDOS

¿Sabías que ...?



Uno de los efectos que explotaron los compositores gracias al pedal fue el de simular una interpretación con “tres manos” gracias a la prolongación de sonidos sin necesidad de mantenerlos con los dedos.

John Field (1782-1837) fue uno de los primeros compositores en utilizar este efecto en sus Nocturnos para piano.

Sigismund Thalberg (1812-1871) explotó al máximo este recurso técnico-expresivo, hasta el punto de ser la base de su interpretación pianística.

### APRENDE

Gran parte de las obras escritas para piano desde principios del siglo XIX han tratado de explotar las posibilidades del pedal para mantener el sonido de una nota, generalmente la más grave, mientras se realiza un pasaje melódico con su respectivo acompañamiento, dando la sensación que se está ejecutando con tres manos.

Así era posible realizar un patrón de acompañamiento a base de arpeggios desplegados con la mano izquierda y una melodía con la derecha, mientras el pedal mantenía durante un tiempo determinado una nota grave de valor largo.

Conforme vayas adentrándote en el repertorio romántico comprenderás que el pedal es indispensable para este tipo de escritura, manteniendo un pise largo de uno o varios compases, para poder sostener el sonido de una nota que no puede ser mantenida con los dedos.

Si observamos el siguiente ejemplo del Vals op.69 n°1 de Chopin podemos comprobar la textura propuesta por Chopin a base de tres voces bien diferenciadas: un bajo que dura un compás y un patrón de acompañamiento para la mano izquierda y una línea melódica en la mano derecha. Tal y como nos indica el mismo autor toda la línea del bajo debe aguantar el compás completo, incluso en los compases 7 y 8, donde la mano no puede sostener el bajo, por ello que Chopin hace la anotación de pedal.

## EL PEDAL PARA PROLONGAR SONIDOS

Lento. ♩ = 138

The musical score consists of two systems of music. The first system is marked 'Lento. ♩ = 138' and 'p con espressione'. It features a 3/4 time signature and includes a triplet in the right hand. The second system starts at measure 6 and includes dynamics 'f' and 'p', as well as a quintuplet and a triplet in the right hand. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the bass line to indicate when to apply the pedal.

Para prolongar el sonido de una nota que no podemos mantener podemos aplicar el pedal de dos formas:

- A tiempo
- A contratiempo

El pedal lo aplicaremos a tiempo cuando no exista peligro de retener sonido de una armonía o nota del compás anterior. Por ejemplo, en el compás 3 del ejemplo de Chopin podemos pisarlo con la nota del bajo porque la última nota de la mano derecha, al ser un final de frase, tiene un valor más corto y no se liga a la siguiente. Sin embargo, en el compás 4 la melodía de ese compás y el precedente tiene que ejecutarse bien ligada porque pertenece a la misma frase, por tanto, para evitar que el pedal retenga el re bemol del compás anterior, el pedal lo aplicaremos a contratiempo.

Así pues, en el ejemplo del Vals de Chopin, el pedal no podemos usarlo de la misma forma, sino unas veces a tiempo y otras a contratiempo según haya peligro de retener con el pedal una nota de una armonía anterior.

## EL PEDAL PARA PROLONGAR SONIDOS

### PRACTICA

EJERCICIO 1. Aplicación del pedal a tiempo para mantener un sonido.

$\text{♩} = 40$

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 40. Each system contains four measures. Pedal markings (pedals) are placed below the bass staff of each measure. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score ends with a double bar line.

## EL PEDAL PARA PROLONGAR SONIDOS

### EJERCICIO 2. Aplicación del pedal a contratiempo para mantener un sonido.

Teniendo en cuenta que algunos intervallos son de mayor extensión que la que abarca la mano y que el uso a contratiempo requiere un movimiento del pie más rápido para poder retener bajo su acción la nota deseada, la velocidad del siguiente ejercicio debe ser rebajada a 100 la corchea.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$  and the instruction *legato*. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass). The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The third system starts at measure 9 and ends at measure 12. The fourth system starts at measure 13 and ends at measure 16. The bass line features a steady eighth-note accompaniment with a pedal point, while the treble line plays a melodic line. Pedal markings (pedals) are placed below the bass staff in each measure to indicate when to press the sustain pedal.

## EL PEDAL PARA PROLONGAR SONIDOS

**EJERCICIO 3.** Aplicación del pedal a tiempo y a contratiempo para mantener un sonido.

$\text{♩} = 100$

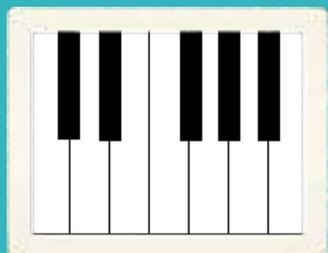
The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 6/8. The score is divided into measures by bar lines. Pedal markings (P) are placed below the bass staff. In the first system, measures 1-4 show a half-note melody in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Pedal markings are: P (measure 1), :P (measure 2), P (measure 3), P (measure 4). The second system (measures 5-8) shows a similar pattern with a key change to two flats (Bb, Eb) in measure 6. Pedal markings are: P (5), P (6), :P (7), :P (8). The third system (measures 9-12) continues the pattern. Pedal markings are: P (9), :P (10), P (11), P (12). The fourth system (measures 13-16) concludes the exercise. Pedal markings are: P (13), :P (14), P (15), P (16).

### CONCLUSIÓN:

Para prolongar el sonido de una nota que no podemos mantener con los dedos podemos aplicar el pedal a tiempo o a contratiempo, dependiendo de que el uso no implique retener un sonido de una nota o armonía anterior.

## EL PEDAL EN REGISTRO GRAVE Y AGUDO

¿Sabías que ...?



Uno de los cambios más relevantes en la evolución del *pianoforte* hasta el piano moderno fue el aumento de la extensión del teclado.

El *pianoforte* de Cristofori más antiguo que se conserva (1720) tenía cuatro octavas.

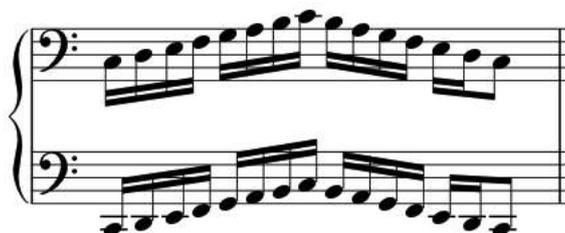
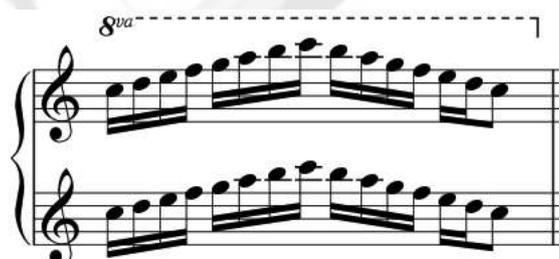
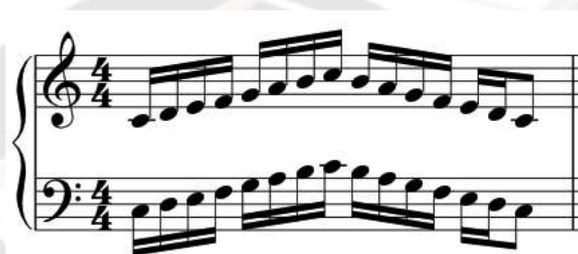
Hasta 1790 el *pianoforte* tenía una extensión máxima de cinco octavas, ampliándose a seis octavas a principios de siglo.

En 1816 Streicher construyó un piano de siete octavas, siendo habitual desde esa fecha que los pianos de cola tuvieran esa extensión, ampliándose tres notas más.

### ESCUCHA

Uno de los aspectos que más tenemos que cuidar en el uso del pedal es el registro del piano. Vas a averiguar por qué:

Toca la siguiente escala sin pedal en los registro que están escritos y presta atención al sonido que se produce..



¿Cuál de los tres registros suena menos claro?

Ahora haz lo mismo pero pulsando el pedal a fondo durante todo el compás y escucha cuál de las tres escalas suena más emborronada y cuál menos.

## EL PEDAL EN REGISTRO GRAVE Y AGUDO

### APRENDE

Esta diferencia de sonido entre los distintos registros del piano ocurre por varios motivos.

Observa las cuerdas del piano y comprueba cómo el grosor y la longitud de las cuerdas graves es mucho mayor. Ahora, pon un dedo sobre una cuerda grave y toca esa tecla en matiz *forte*; repite esa misma acción con una cuerda del registro agudo. Notarás que la vibración de las cuerdas graves también es muy superior respecto a las más agudas.

Fíjate ahora en el tamaño de los apagadores, son mayores en las notas más graves para poder apagar la vibración de estas cuerdas. En cambio las últimas cuerdas del piano no tienen apagadores ya que el sonido no necesita apagarse, ya que es mucho más débil.

Si utilizamos el pedal el emborronamiento sonoro que se produce en el registro grave es mucho mayor que el del registro agudo, ya que el número de armónicos que percibimos en el registro grave es muy superior.

### CONCLUSIÓN:

En el registro grave el pedal produce un sonido emborronado con mucha facilidad, por tanto, debemos renovarlo con frecuencia. En el registro agudo su uso continuado es poco molesto y en muchos casos se hace imprescindible su uso para evitar la sequedad y poca vibración de las cuerdas.

## ACCIÓN LENTA DEL PEDAL

¿Sabías que ...?



Prácticamente ningún compositor te indica en sus obras la velocidad de movimiento de subida y bajada del pedal.

En las únicas obras que podemos encontrar estas indicaciones son en aquellas que han sido revisadas por un editor, añadiendo las marcas de pedal.

Este tipo de indicaciones suele marcarse con una línea ligeramente oblicua en sentido ascendente o descendente, según el movimiento del pie.

### APRENDE

El pedal no es una palanca que solo admite dos opciones (como un interruptor: encendido y apagado), sino que su recorrido permite distintas variantes en función del efecto que se desee conseguir. También nos permite jugar con la velocidad con que pisamos o levantamos el pie de la palanca, produciendo un efecto progresivo en el sonido y no tan brusco entre una nota o pasaje con pedal y otro sin pedal.

Nosotros en esta unidad vamos a referirnos al pise y levantamiento lento del pedal.

Si nosotros pisamos lentamente el pedal podemos comprobar que existen distintas fases sonoras según el grado de contacto de los apagadores con las cuerdas (esto será un aspecto que trataremos en próximas unidades cuando nos estemos refiriendo a las graduaciones de pedal). Lo mismo ocurre cuando soltamos lentamente el pedal, volviendo los apagadores a acercarse a las cuerdas hasta que detienen su vibración por completo.

Hay muchos pasajes en las obras pianísticas que demandan este movimiento lento del pie sobre la palanca y el objetivo del intérprete es saber qué momentos son los más adecuados para este uso, que puede aplicarse para una nota individual o para un grupo de notas.

Nosotros vamos a proponerte una serie de recomendaciones básicas que te servirán como punto de partida. A lo largo del estudio irás descubriendo las grandes posibilidades que ofrece este pise progresivo sobre la palanca en otros pasajes.

## ACCIÓN LENTA DEL PEDAL

El **pise lento** del pedal te lo recomendamos en:

- Pasajes *pianissimo* donde el movimiento rápido del pedal pueda venir acompañado de una acentuación sonora.
- Un grupos de notas con un *crescendo*.

Por su parte, el **levantamiento progresivo** del pedal es muy útil en:

- Los finales de frase.
- En notas largas que se encuentren al final de la obra o antes de un silencio cuyo sonido se debe extinguir progresivamente.
- En aquellos pasajes de cierta extensión donde la presión total del pedal provoque emborromamiento sonoro. Por tanto, el pie se levantaría progresivamente de la palanca hasta llegar al nuevo cambio de armonía y, por tanto, de renovación completa del pedal.
- En pasajes *diminuendo*.

### PRACTICA

Para trabajar este uso de pedal es necesario centrarse en el movimiento del pie, así como de los apagadores del piano, de manera que el recorrido sea progresivo en función del tiempo que dispongamos. Imagínate que es el acelerador de un coche y tienes que estar muy pendiente en función de la velocidad que quieras alcanzar en la carretera.

## ACCIÓN LENTA DEL PEDAL

### Ejercicio 1.

Toca un acorde cualquiera con pedal y levanta las manos. A continuación levanta el pie del pedal poco a poco hasta que el sonido se apague por completo. Notarás que se produce un *diminuendo* progresivo hasta que el sonido desaparece por completo.

En función de la velocidad de subida del pedal podemos crear un *diminuendo* sonoro más o menos largo. Por ello vamos a realizar el siguiente ejercicio contando en voz baja desde el momento que tocamos:

### Ejercicio 2.

Toca el siguiente acorde y después de contar hasta dos empieza a levantar el pedal poco a poco, de manera que cuando llegues a 10 esté levantado por completo.

The musical notation shows a G major chord (G4, B4, D5) in the treble clef and a G2 chord (G2, B1, D2) in the bass clef. A fermata is placed over the bass clef chord, with a 'P' (pedal) symbol below it. Below the bass clef, a diagram shows a horizontal line with a diagonal line rising from the left to the right, indicating the gradual lifting of the pedal. The diagram is labeled with numbers 1 through 10, with '1 2' under the first two notes and '3 4 5 6 7 8 9 10' under the remaining notes.

Repite la misma operación, pero en este caso el pedal debe estar levantado por completo cuando llegues a 9.

Repítelo nuevamente, reduciendo progresivamente la cuenta hasta que llegues a 4 (dos para el acorde y dos para levantar el pedal).

## ACCIÓN LENTA DEL PEDAL



Ahora que sabes levantar el pedal gradualmente y a distintas velocidades tienes que practicarlo para pisarlo.

**Ejercicio 3.** No es necesario que toques en el piano, sólo sube y baja el pedal mientras cuentas. Realiza primero una cuenta más larga para bajar y subir el pedal (8 segundos para cada movimiento) y progresivamente con menos, igual que en el ejercicio anterior.

Una vez que ya controles el pie para un movimiento progresivo de pise y levantamiento del pedal puedes aplicar esta técnica en tus obras, concentrándote tanto en lo que hacen los dedos como lo que hace el pie derecho.

### CONCLUSIÓN:

El pedal no es como un interruptor (encendido-apagado), sino que permite muchos efectos en función de las graduaciones. La acción lenta es muy útil para hacer un *crescendo* y un *diminuendo*.

**ÓLIVER CURBELO GONZÁLEZ**



# ESCUELA DE PEDAL 2

**MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE EL USO  
DEL PEDAL**

Orientado a las Enseñanzas  
Profesionales de Piano

## EL PEDAL DE SALTO

¿Sabías que ...?



El pedal de salto es uno de los más difíciles de usar pues requiere de una importante agilidad en el movimiento del pie y una gran coordinación con el movimiento de la mano.

Lo más complicado de esta aplicación es ser capaz de pisar el pedal justo antes de abandonar las teclas, cuyos sonidos deben prolongarse.

### APRENDE

Ya viste en el curso anterior que una de las funciones del pedal de resonancia es la de prolongar el sonido, de forma que podemos seguir manteniendo una nota sin necesidad de usar los dedos.

Existen numerosos pasajes en los que no podemos dejar pulsadas todas las teclas que indica el compositor en la partitura, para lo cual tendremos que hacer uso del pedal, manteniendo los sonidos que se especifican.

Esta utilización del pedal crea la ilusión sonora de una interpretación a tres manos, textura típica de las composiciones románticas para piano.

Así en este fragmento de la Consolación nº 3 de Liszt debemos usar el pedal para mantener la nota del bajo, ya que la mano se tiene que desplazar para ejecutar la figuración de acompañamiento, mientras la derecha realiza la melodía.



Por ello el uso del pedal viene marcado por el valor de las notas a prolongar, esté o no indicado por el compositor.

## EL PEDAL DE SALTO

En muchos casos el compositor no indica que el sonido tiene que mantenerse, pero se puede deducir claramente de la escritura, como en el siguiente ejemplo de la Danza Española nº 2 de Granados. A partir del segundo compás el do grave debería sonar durante todo el compás, siguiendo el mismo patrón de bajo-acompañamiento del compás anterior, aunque no esté señalado por el autor:

**Lento assai**

El uso del pedal para prolongar una serie de sonidos es un excelente medio para aquellos pianistas que cuentan con una mano pequeña, que les dificulta mantener intervalos armónicos grandes o ligar una serie de notas separadas por una gran extensión.

Para aplicar el pedal a estas notas, que seguidamente tenemos que abandonar para dirigirnos a otras, tenemos dos acciones básicas: su pise a tiempo y su pise a contratiempo.

El uso de una u otra acción dependerá, en primer lugar del carácter de la obra, ya que si la misma es melódica, muy expresiva y con una articulación ligada emplearemos el pedal a contratiempo, mientras que si la obra tiene un carácter más rítmico el pedal lo accionaremos a tiempo.

## EL PEDAL DE SALTO

Ejemplo que requiere el pedal a contratiempo por el tiempo y el carácter:

*Lento e legato*

7P 7P 7P 7P 7P 7P 7P 7P

Ejemplo que requiere el pedal a tiempo por su carácter rítmico en forma de vals:

*Tiempo de vals*

P P P P P P P P

También usaremos uno u otro pise dependiendo del tiempo que dispongamos para renovar el pedal con un movimiento rápido de subida y bajada el pie. Si este movimiento nos permite recoger el sonido de la tecla que seguidamente vamos a soltar podemos emplear el pedal a contratiempo. En cambio, si el tiempo que permanecemos en contacto con la tecla es muy breve tendremos que aplicar el pedal a tiempo, iniciando la subida del pedal antes de atacar la nota.

## EL PEDAL DE SALTO



Ejemplo

Antes de decidir qué aplicación de pedal utilizar en aquellas notas cuyas teclas debemos abandonar es indispensable estudiar el movimiento del pie, de manera que el pedal recoja los sonidos que deseamos mantener con un movimiento ágil y sin brusquedad en el pise.

### PRACTICA

A continuación incorporamos una serie de ejercicios de dificultad progresiva para estudiar el movimiento del pie en los saltos usando el pedal a contratiempo, ya que es el más complicado. Es importante que el estudio de estos ejercicios se haga concentradamente y prestando mucha importancia al movimiento del pie y de los dedos, de forma que coincida con lo propuesto en cada ejercicio.

Todos estos ejercicios se practicarán respetando los valores adjudicados al pedal y asegurándose que se mantiene la nota grave, cuyo sonido debe ser recogido en el momento del pise. Cada ejercicio se repetirá las veces que sea necesario hasta que sea ejecutado sin dificultad antes de pasar al siguiente, ya que la dificultad será progresivamente mayor.

Ejecútalos solo con la mano izquierda y recuerda que el dedo no debe abandonar la tecla antes de que los apagadores se hayan levantado, pues el pedal no recogería el sonido de dicha tecla.

## EL PEDAL DE SALTO

### Ejercicio 1.

60 = ♩.

7 9      7 9      7 9      7 9      7 9

6

7 9      7 9      7 9      7 9      7 9

11

### Ejercicio 2.

60 = ♩.

7 9      7 9      7 9      7 9      7 9      7 9

4

*pedal similar*

## EL PEDAL DE SALTO

### Ejercicio 3.

60 = 



4



### Ejercicio 4.

60 = 

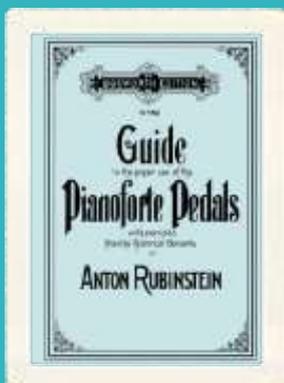


4



## EL PEDAL PARCIAL

¿Sabías que ...?



La primera obra que hizo referencia explícita al uso de las graduaciones de pedal fue *Guía para el uso correcto de los pedales del piano* de Alexander Nikitich Bukhotsev (1850-1897), que fue publicada en 1886.

En la obra Bukhotsev se refiere al medio pedal como uno de los usos habituales junto con el pedal primario (a tiempo) y el secundario (a contratiempo).

Lo simbolizaba de la siguiente manera, en desuso hoy en día:



### APRENDE

Como viste en la última lección del curso anterior, el pedal tiene un recorrido extenso desde su pise máximo hasta el punto de reposo. Esto significa también que podemos utilizar varias graduaciones de pedal, pero de momento solo nos referiremos a una posición intermedia, que denominamos como "pedal parcial". Se trata de aquel pise de pedal que no llega hasta el fondo, sino que se queda aproximadamente a mitad del recorrido y permite que los apagadores estén levantados parcialmente.

El efecto sonoro que conseguimos con este uso de pedal es similar al pedal completo, pero con un menor efecto resonante, ya que las cuerdas no vibrarán con total libertad al estar en contacto ligeramente con los apagadores.

Este uso es muy recomendado en aquellos pasajes en los que debemos utilizar el pedal, pero si lo hacemos en todo su recorrido se emborrona con facilidad, como por ejemplo:

- En el registro grave
- En los pasajes que contienen sucesiones de notas cromáticas o en grados conjuntos (escalas o similares).

Lento. ♩ = 138

## EL PEDAL PARCIAL

- En pasajes donde el uso del pedal debe ser lo más disimulado posible, por ejemplo para ligar dos notas en una obra que no requiere el uso del pedal.
- En pasajes de poca intensidad (*piano* o *pianissimo*), porque su efecto resonante no altera la dinámica producida por los dedos.

Sin embargo, no es recomendado para aquellos pasajes de gran intensidad sonora donde el pedal nos aporta un mayor sonido, amplio y rico.

El pedal parcial lo podemos usar a tiempo o a contratiempo, así como pedal largo continuado, es decir, igual que en el pedal completo, pero sin llegar a pisarlo hasta el fondo.

En el caso del pedal a contratiempo conseguimos el mismo efecto ligado que si lo pisáramos hasta el fondo pero con una resonancia menor y, por tanto, un sonido más claro y con menos armónicos. Resulta especialmente útil si el efecto ligado lo queremos realizar en el registro grave para que la línea melódica tenga una mayor claridad, algo que no ocurriría si pisamos el pedal hasta el fondo.

### ESCUCHA

Toca el siguiente pasaje con la pedalización que te proponemos, primero pisandolo hasta el fondo y después con el pedal parcial. Concéntrate en el sonido que produce el pedal y comprueba cuál de las dos opciones hace sonar más emborronada la mano izquierda.

## EL PEDAL PARCIAL

**Lento.**

Además podrás comprobar que los tres primeros acordes se tocan con el mismo pedal porque pertenecen a la misma armonía. Se trata de un pedal largo continuado.

Vuelve a tocar los dos primeros compases y concéntrate en el sonido que se produce con el pedal largo completo y el parcial. Comprobarás que con el pedal completo el sonido es más resonante y acumula más sonido, en cambio, con el pedal parcial el sonido es más suave y más claro, pues acumula menos armónicos.

Por tanto, en los pasajes con dinámica *piano* o *pianissimo* que requieren un pedal largo es muy recomendado el uso del pedal parcial, porque no se altera la dinámica que producen los dedos.

En el caso del pedal a tiempo su uso parcial produce un efecto similar que en las aplicaciones anteriores: menos resonancia y más claridad. Por tanto es muy recomendado en el registro grave, en pasajes con grados conjuntos y para ser aplicado sobre alguna nota individual para prolongar o ligar su sonido con la siguiente. También se sugiere su uso en pasajes de poca intensidad sonora.

## EL PEDAL PARCIAL

### PRACTICA

Realiza a continuación estos ejercicios con el pedal a contratiempo y a tiempo, siempre usando el pedal sin llegar hasta el fondo.

#### EJERCICIO 1. Aplicación de pedal parcial a contratiempo a silencio de negra.

⏏ = tiempo que el pedal se mantiene levantado

Ⓣ = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

♩ = 100

⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ

9

⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ ⏏ Ⓣ

## EL PEDAL PARCIAL

**EJERCICIO 2. Pedal parcial accionado a contratiempo de valor de negra sobre figura de nota de blanca.**

z = tiempo que el pedal se mantiene levantado

P = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

$\text{♩} = 100$

z P z P z P z P z P z P z P z P

6

z P z P z P z P z P z P z P z P

11

z P z P z P z P z P z P z P z P

## EL PEDAL PARCIAL

**EJERCICIO 3. Pedal parcial a contratiempo con valor de corchea sobre figuras de blanca.**

⏏ = tiempo que el pedal se mantiene levantado

⏏ = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

♩ = 100

7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏

6

7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏

11

7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏ 7 ⏏

## EL PEDAL PARCIAL

### EJERCICIO 4. Pedal parcial accionado a contratiempo sobre grupos de dos notas.

z = tiempo que el pedal se mantiene levantado

P = pise de pedal. Se mantiene prolongado hasta el símbolo de silencio.

$\text{♩} = 120$

z P z P z P z P z P z P *simile*

6

12

## EL PEDAL PARCIAL

### EJERCICIO 5. Pedal pisado a tiempo.

Tocar el ejercicio en dinámica forte y piano.

$\text{♩} = 80$

*f*

*p*

5

9

13

## EL PEDAL PARCIAL

**EJERCICIO 6. Aplicación del pedal a tiempo y a contratiempo para la prolongación de un sonido.**

Concéntrate de que el pedal retiene y mantiene la nota del bajo.

$\text{♩} = 100$   
*legato*

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

## EL PEDAL PARCIAL

### CONCLUSIÓN:

El pedal parcial debe utilizarse con frecuencia porque permite producir una menor confusión sonora que la que puede crear que el pedal completo, manteniendo las dos funciones básicas del pedal. Se recomienda su uso en pasajes en el registro grave, grupos de notas en grado conjunto o cromáticas, en pasajes de sonoridad *piano* o *pianissimo*, y para usarlo de forma disimulada en obras que apenas requieren uso de pedal.

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

¿Sabías que ...?



El primer autor en exponer las diferencias posibles en el movimiento de renovación del pedal fue el español Enrique Granados.

En su *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales*, de 1905, usa los términos “pise rápido” y “pise lento” para diferenciar ambas aplicaciones.

Este movimiento de renovación dependía de la nota que precediera a la que se tuviera que pedalar: si forma disonancia se usa el pise lento, en caso contrario, el pise rápido.

### APRENDE

A lo largo de los cursos anteriores seguro que has aprendido a renovar el pedal, es decir, a levantarlo y volverlo a pisar inmediatamente después. Nosotros en esta unidad vamos a profundizar en ese movimiento que levanta y pisa el pedal.

Si “renovar” significa “hacer como de nuevo algo” o “sustituir una cosa vieja, o que ya ha servido, por otra nueva de la misma clase”, cuando hablamos de renovar el pedal nos referimos a sustituir el pise del pedal por otro nuevo, de tal forma que cambiamos los sonidos anteriores por otros nuevos.

Para renovar el pedal es necesario haberlo pisado primeramente, de manera que el movimiento de renovación del pedal se refiere a la acción producida cuando levantamos el pedal y lo accionamos inmediatamente después, como si se tratara de una sola acción.

Generalmente la renovación del pedal se hace al principio de cada armonía, de manera que el pedal se levanta junto con la primera nota y se baja inmediatamente después.

Este movimiento de renovación del pedal no se hace siempre igual pues depende en gran manera de dos aspectos:

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

1. **Del registro del piano en el que estemos ejecutando.** Ya sabes que en el registro grave la vibración de las cuerdas es más prolongada y el sonido que se produce es bastante resonante, produciéndose con el pedal un sonido emborronado con mucha facilidad; en cambio, en el registro agudo la vibración de las cuerdas, al tener éstas una longitud y grosor mucho menor, es considerablemente menor y en muchos casos se hace imprescindible el uso del pedal para evitar la sequedad del sonido.

Este aspecto influye mucho en el movimiento de renovación del pedal, pues las cuerdas del registro grave necesitan más tiempo que las del registro agudo para detener su vibración. Por tanto, en el registro grave debemos detenernos algo más de tiempo con los apagadores en contacto con las cuerdas, con el fin de dar tiempo suficiente para que éstos eliminen la vibración de las cuerdas. En cambio, en el registro agudo el movimiento de renovación deberá ser muy rápido para evitar la sequedad sonora.

2. **De la escritura de la obra.** El movimiento de renovación del pedal depende también de las características del pasaje que estamos ejecutando. En unos casos la renovación del pedal debe hacerse de forma tan rápida que no debe notarse que cambiamos el pedal, en otros, en cambio, es necesario que la renovación no sea inmediata para que no queden restos de sonido anterior.

Existen muchos casos en los que puede ser aconsejado una mayor o menor velocidad en la renovación del pedal. Generalmente usaremos un movimiento rápido del pie cuando no deba notarse ningún corte sonoro o cuando haya que recoger una serie de notas; en cambio usaremos un movimiento más lento cuando hayamos acumulado con el pedal una serie de sonidos disonantes y deseemos limpiar la nueva nota o acorde con un sonido muy limpio.

**Es importante que cada uno de estos efectos los vayas tú descubriendo en cada una de las obras que interpretes.**

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

### ESCUCHA

A continuación te vamos a proponer una serie de ejemplos para que compruebes el efecto sonoro producido con el movimiento de renovación del pedal, según el registro del piano en que se ejecute y la escritura de la obra.

Estos ejemplos te pueden servir para ayudarte a encontrar pasajes similares en las obras que estás estudiando y aplicar el mismo uso de pedal.

El primer ejemplo es el inicio del Preludio número 4 de Chopin. Si observas la escritura de la mano izquierda las corcheas deben sonar muy ligadas, por tanto, la renovación del pedal debe hacerse lo más rápido posible para que no se interrumpa la continuidad sonora de los acordes mientras cambia la armonía. Nosotros proponemos realizar la acción como mínimo en la duración equivalente a una semicorchea:

**Largo**

espress.

El siguiente pasaje de la Canción Nórdica de *El álbum de la juventud* de Schumann nos muestra varios momentos donde el pedal recoge una serie de sonidos que no pertenecen a la armonía del acorde (debido a la velocidad del pasaje el pedal no puede cambiarse en estas notas de valor corto), por lo que la renovación del pedal en el siguiente acorde debe hacerse más lenta para eliminar cualquier resto sonoro anterior. Esto ocurre después de una nota corta (corchea) o un grupeto:

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

7 8 7 8 7 8      7 8 7 8      7 8 7 8      7 8 7 8 7 8      7 8

Si atendemos al registro del piano es importante que notes la diferencia sonora con un mismo pasaje. Para ello te proponemos que compruebes tú mismo el efecto sonoro que se produce cuando tocas este fragmento del Coral de Schumann en el registro agudo y después en el grave.

♩ = 100

♩ = 100

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

En el primer caso el pedal lo deberías accionar de acuerdo a lo siguiente:

♩ = 100

7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P

5

7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P

En el segundo caso el pedal se renovarí más lentamente para obtener mayor claridad:

♩ = 100

7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P

5

7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P 7 P

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

### PRACTICA

#### EJERCICIO 1. Aplicación de pedal parcial a contratiempo a diferentes valores.

En este ejercicio el pedal es accionado en las series de acordes a contratiempo con valor de corchea, lo que significa una renovación inmediata. Sin embargo, en los momentos en que la línea melódica es adornada con notas de paso, escapadas o grupetos, el pedal se acciona a contratiempo con valor de negra, con el fin de limpiar todo resto sonoro precedente.

$\text{♩} = 60$

The musical score consists of three systems of piano notation. Each system has a treble and bass clef. The first system is in 4/4 time and contains five measures of chords. The second system starts at measure 6 and contains five measures, including a melodic line with eighth notes and a group of sixteenth notes. The third system starts at measure 11 and contains five measures, including a melodic line with eighth notes and a group of sixteenth notes. Pedal markings are placed below the notes: a vertical line with a flag for partial pedal, and a vertical line with a flag and a diagonal slash for full pedal. The markings are placed at the beginning of each measure or at the start of a melodic phrase.

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

### Ejercicio 2. Pedalizar de forma autónoma.

De acuerdo a lo que has aprendido en esta unidad respecto a la aplicación de la renovación lenta o rápida del pedal, señala en la siguiente pieza de Schumann (Canción Nórdica) la pedalización más adecuada de acuerdo a lo indicado en el ejemplo anteriormente expuesto. Escríbelo con valores de silencios para señalar la duración de la renovación y la letra P para indicar el momento exacto en que el pedal ya se encuentra pisado a fondo. Pruébalo en el piano para comprobar el resultado sonoro.

### Canción Nórdica

Álbum de la Juventud

Robert Schumann

Im Volkston (♩ = 88)

5

## EL MOVIMIENTO DE RENOVACIÓN

9

Measures 9-12 of the musical score. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 9 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A watermark of a piano keyboard is visible in the background.

13

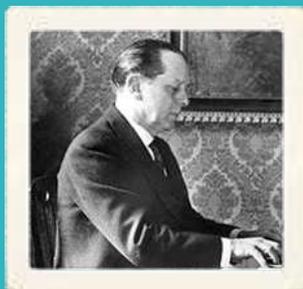
Measures 13-16 of the musical score. The dynamic changes to piano (*p*). The melodic line in the right hand continues with eighth and sixteenth notes, and the left hand accompaniment remains consistent. The watermark of a piano keyboard is still present.

17

Measures 17-20 of the musical score. The dynamic changes to pianissimo (*pp*). The melodic line in the right hand continues, and the left hand accompaniment remains consistent. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 20. The watermark of a piano keyboard is still present.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

¿Sabías que ...?



Los primeros autores españoles que utilizaron el término “pedal a contratiempo” fueron los catalanes Enrique Granados y Frank Marshall (foto).

Este uso del pedal es el que se pisa después de pulsar la nota y también se le suele conocer con el nombre de “pedal sincopado”, término creado en los países anglosajones y traducidos al español.

Lo más correcto es usar el término “a contratiempo” para representar el movimiento de pise y levantamiento del pedal.

### APRENDE

Como ya sabes, el uso del pedal a contratiempo es el más habitual en la ejecución pianística, pues su objetivo es producir un sonido más ligado sin que se mezclen sonidos pertenecientes a distintas armonías.

Su uso requiere que la renovación del pedal -esto es, levantarlo y volverlo a pisar- se produzca justo en el momento que accionamos el nuevo acorde o la nueva armonía, pudiendo coincidir este hecho al principio de un compás o en cualquier otro momento.

También hemos visto que la renovación del pedal puede ser rápida o lenta, en función de la escritura, las características de la obra o del registro del piano en el que estemos ejecutando. Ello implica que el nuevo pise del pedal se produzca inmediatamente después de haberlo levantado o ligeramente más tarde.

Sin embargo, en casos concretos el nuevo pise del pedal puede verse retrasado bastante más tiempo en función de las articulaciones, la escritura, el registro, etc. En otros casos es posible que debamos renovarlo varias veces dentro de un mismo compás.

Es importante desarrollar la independencia del movimiento del pie con respecto al de los dedos para que su pise no influya en la ejecución al teclado (acentos, imprecisiones rítmicas, desigualdades, etc.). De esta forma conseguirás que el movimiento del pie sea totalmente independiente al de los dedos y el pise lo más natural posible.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

### PRACTICA

A continuación te proponemos una serie de ejercicios destinados a desarrollar la independencia entre el pise del pedal y el movimiento de los dedos. Como verás en algunos momentos el pedal no debe pisarse pues su empleo eliminaría picados o silencios.

Estúdialos primero lentamente hasta llegar a la velocidad que está marcada en cada uno de los ejercicios. No olvides prestar la máxima atención al movimiento del pedal y comprueba el resultado sonoro mediante el oído.

#### EJERCICIO 1.

Aplica el pedal tal y como está escrito para respetar el picado de la segunda parte y ligar cada uno de los acordes de la mano izquierda.

*m. izda.*

$\text{♩} = 100$

7 8 3 8 7 8 3 8 7 8 3 8 7 8 3 8

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

7

7 ♩ ♩ ♩ 7 ♩ ♩ ♩ 7 ♩ ♩ ♩ 7 ♩ ♩ ♩ 7 ♩ ♩ ♩ ♩ similar

13

20

27

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

### EJERCICIO 2.

En este ejercicio el pedal debe levantarse en la tercera parte del compás, para respetar el silencio de la mano izquierda y el picado de la nota más aguda.

♩ = 100

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand plays chords on the first and third beats of each measure, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A watermark of a piano keyboard is visible in the background.

7

Musical notation for measures 7-13. The right hand continues with chords, and the left hand accompaniment includes some chromatic movement in measures 10 and 11. A watermark of a piano keyboard is visible in the background.

☞ similar

14

Musical notation for measures 14-20. The right hand continues with chords, and the left hand accompaniment includes some chromatic movement in measures 17 and 18. A watermark of a piano keyboard is visible in the background.

21

Musical notation for measures 21-26. The right hand continues with chords, and the left hand accompaniment includes some chromatic movement in measures 24 and 25. A watermark of a piano keyboard is visible in the background.

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

27



### EJERCICIO 3.

En este ejercicio el pedal lo hemos simbolizado con valores de notas para que te resulte más cómodo su estudio. Recuerda que los silencios equivalen al momento en que el pedal está levantado, mientras que los valores de notas sustituyen a símbolo de accionar el pedal.

$\text{♩} = 80$

Piano



Pedal

7

Pno.



Pedal

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

13

Pno.

Pedal

18

Pno.

Pedal

23

Pno.

Pedal

## EL PEDAL A CONTRATIEMPO

28

Pno.

Pedal

## EL PEDAL CORTO

¿Sabías que ...?



Al pedal derecho del piano se le suele denominar de muchas maneras.

En el siglo XIX era habitual llamarlo “pedal fuerte” o “gran pedal”.

Desde el siglo XX se ha mantenido el término “pedal fuerte” (denominación errónea, pues este pedal no sirve para tocar fuerte) y se han utilizado otros como “pedal de prolongación”, “pedal sonoro”, “pedal de mantenimiento”, etc.

Hoy en día el término “pedal de resonancia” es el más aceptado por los pianistas y pedagogos.

### APRENDE

Ya hemos visto en unidades anteriores que en los pasajes picados no se recomienda el uso del pedal, pues elimina la articulación picada que hacemos con los dedos.

Sin embargo, existe la posibilidad de usar el pedal en los pasajes picados siempre y cuando el pise sea muy rápido (similar al movimiento de los dedos). A esta técnica se le conoce con el nombre de “pedal corto”.

Este uso de pedal es muy conveniente en pasajes de notas picadas o valores breves (no demasiado rápidos) que deben tocarse en *forte* o que requieren un sonido más lleno y orquestal. El pedal ayudaría a conseguir este efecto mediante su función resonante que, a pesar del escaso tiempo que dura el pise, se nota claramente en el efecto sonoro.

Lo más importante de este uso del pedal es asegurarse que éste no prolonga el valor de las notas, así si la nota que estamos ejecutando es una corchea el pedal no puede prolongar el valor de la nota. Por tanto, el pise del pedal debe coincidir, tanto en la subida como en la bajada, con el movimiento de los dedos.

Piano *forte*

Pedal

## EL PEDAL CORTO

### ESCUCHA

Escucha y comprueba el efecto del pedal corto tocando, primero sin pedal, un acorde cualquiera con articulación picada en el registro medio del piano.

A continuación con un toque muy breve de pedal, que no aumente el valor de las notas pulsadas. ¿Notas la diferencia?

### PRACTICA

A continuación te proponemos unos sencillos ejercicios para que desarrolles la velocidad en el pise del pedal pero evitando hacer ruido en el pise.

#### EJERCICIO 1.

Realiza el siguiente ejercicio, primero lentamente, asegurándote de coincidir el movimiento de subida y bajada del pie con el de los dedos y evitando brusquedad en el pise. Sube progresivamente la velocidad hasta ejecutarlo a la que está marcada, concentrándote bien en el pise del pedal y el resultado sonoro.

Toda la obra debe ser tocada en matiz fuerte consiguiendo un sonido lleno y orquestal.

## EL PEDAL CORTO

♩ = 100

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 100 beats per minute. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 1-6) features a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a short pedal effect (pedal symbol with a vertical line) under each measure. The second system (measures 7-11) continues this pattern. The third system (measures 12-16) concludes the piece with a final chord in the right hand and notes in the left hand, also marked with a short pedal effect.

### EJERCICIO 2.

En el siguiente ejercicio se combina pasajes de intensidad *forte* y *piano* y, por tanto, con toques de pedal y sin él, respectivamente. Notarás que los pasajes de dinámica suave el sonido es más seco, mientras los de dinámica fuerte son más llenos y sonoros. Por tanto, el pedal puede servir para exagerar las dinámicas y crear además un mayor contraste sonoro respecto a la calidad del sonido (más seco o más resonante). En los reguladores ascendentes se aumentará progresivamente el pise del pedal hasta llegar al fuerte, donde lo pisaremos brevemente hasta el fondo.

## EL PEDAL CORTO

♩ = 100

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 100 beats per minute. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The first system (measures 1-6) starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-11) features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 12-15) features a piano (*p*) dynamic. Short pedal effects are indicated by a symbol (a circle with a vertical line) and a fermata-like line below the notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15. The score concludes with a double bar line at the end of measure 15.

### CONCLUSIÓN:

En los pasajes picados o de valores cortos el pedal puede ser accionado para producir un sonido más resonante y orquestal. Suele ser muy recomendado para las dinámicas *forte*, siempre y cuando se respete el valor de las notas y el pedal no prolongue el sonido de éstas.

También es ampliamente recomendable para crear contrastes entre sonidos piano-fuerte y seco-resonante, pues el pedal amplifica la dinámica *forte* y añade un sonido más resonante a la ejecución.

**ÓLIVER CURBELO GONZÁLEZ**



# ESCUELA DE PEDAL 3

**MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO SOBRE EL USO  
DEL PEDAL**

Orientado a las Enseñanzas  
Profesionales de Piano

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL I

¿Sabías que ...?



El pedalímetro es un instrumento que permite estudiar las graduaciones de pedal con precisión y de forma muy cómoda.

Consta de dos partes: la lira del piano de cola, con sus pedales; y el mecanismo que controla el movimiento de subida y bajada del pedal, con la tabla de lectura.

Funciona de manera muy similar al pedal de resonancia del piano, con la diferencia de que en el pedalímetro el recorrido es mayor para poder facilitar su uso de manera precisa.

### APRENDE

En esta primera unidad te vas a iniciar en las cinco graduaciones básicas de pedal como un recurso para emplear este mecanismo con más frecuencia y sin el inconveniente de crear un sonido emborronado.

Estas cinco graduaciones son: el pedal completo, pedal tres cuartos (pedal 3/4), medio pedal, pedal un cuarto (pedal 1/4) y sin pedal.

Antes de explicar los efectos sonoros que produce cada uno de ellos es necesario que habitúes el pise del pie a cada una de estas graduaciones y para ello hemos creado el “**pedalímetro**”, un instrumento muy beneficioso para estudiar con precisión las distintas graduaciones de pedal y automatizar el recorrido de cada una de ellas.

Por ello, en esta unidad nos centraremos en la práctica de las distintas graduaciones con el pedalímetro.

### PRACTICA

Antes que nada debes colocarte el pedalímetro. Para ello siéntate en la banqueta del piano y coloca el pedalímetro muy cerca del pie derecho (a una distancia similar a la que están colocados los pedales del piano). Si el pedalímetro no está enganchado a la pared tu profesor sostendrá el pedalímetro para que no se mueva.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL I

### EJERCICIO INTRODUCTORIO.

Pisa progresivamente y muy despacio el pedal hasta llegar a la marca del cuarto pedal ( $1/4$ ). Sigue pisándolo hasta llegar al medio pedal ( $1/2$ ). Continúa su recorrido hasta el pedal tres cuartos ( $3/4$ ). Finalmente písallo hasta el fondo.

Seguidamente realiza el mismo movimiento progresivo a la inversa (pedal completo,  $3/4$ ,  $1/2$ ,  $1/4$  y sin pedal).

Repite esta operación al menos diez veces, primero lentamente y conforme se automatice la graduación se puede realizar un poco más rápido.

A continuación realiza los siguientes ejercicios para que automatices el pise del pedal según las cinco graduaciones siguientes:

Pedal 0 = sin pedal

Pedal  $1/4$  = pedal un cuarto

Pedal  $1/2$  = medio pedal

Pedal  $3/4$  = pedal tres cuartos

Pedal 1 = pedal completo

Para la realización de los ejercicios necesitas únicamente el pedalímetro, pisando el pedal con la graduación requerida, y un atril, colocado a una altura y posición muy cercana a las unidades métricas del pedalímetro. Ejecútalos primero lentamente y cuando se dominen los movimientos utiliza el metrónomo para cambiar el pedal en cada graduación.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL I

### EJERCICIO 1. Graduaciones sin renovación.

El siguiente ejercicio se basa en pisar el pedal con la graduación indicada.

Te hemos propuesto una extensión progresiva del mismo, con el fin de que puedas automatizar y memorizar los movimientos poco a poco. Por tanto, realiza primero la primera línea y cuando estén memorizadas las distintas graduaciones pasa a la siguiente, que contiene el mismo ejercicio pero con una extensión mayor. Lo mismo ocurre con la línea tercera y así sucesivamente, con el fin de que puedas memorizar los patrones de graduación de pedal del ejercicio completo (última línea) y te centres en la graduación exacta del medio, cuarto y tres cuartos de pedal.

0	1/2	1	0
---	-----	---	---

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	0
---	-----	---	-----	-----	-----	-----	---

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	1	1/4	1/2	1/4	1/2	0
---	-----	---	-----	-----	-----	-----	---	-----	-----	-----	-----	---

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	1	1/4	1/2	1/4	1/2	3/4	1/2
---	-----	---	-----	-----	-----	-----	---	-----	-----	-----	-----	-----	-----

1	3/4	1/4	0
---	-----	-----	---

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	1	1/4	1/2	1/4	1/2	3/4	1/2
---	-----	---	-----	-----	-----	-----	---	-----	-----	-----	-----	-----	-----

1	3/4	1/4	3/4	1/2	1	3/4	1/4	0
---	-----	-----	-----	-----	---	-----	-----	---

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL I

### EJERCICIO 2. Graduaciones con renovación lenta.

Este ejercicio va a consistir en la renovación del pedal usando distintas graduaciones. Es decir, que cada vez que se pise el pedal éste se tendrá que levantar para volver a pisarse con la nueva graduación.

Para ello sólo necesitarás el pedalímetro e ir ejecutando el siguiente ejercicio pisando el pedal requerido con cada golpe de metrónomo (muy lento).

Las renovaciones de pedal te las indicamos con el número 0 y durará el mismo tiempo que cada pise.

El ejercicio sigue el mismo patrón que el número uno ejecutado anteriormente, pero intercalando “sin pedal” en cada una de las graduaciones. Por tanto, podrás memorizarlo muy rápidamente.

0	1/2	0	1	0
---	-----	---	---	---

0	1/2	0	1	0	1/2	0	1/4	0	3/4	0	1/2	0
---	-----	---	---	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---

0	1/2	0	1	0	1/2	0	1/4	0	3/4	0	1/2	0	1
---	-----	---	---	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	---

0	1/4	0	1/2	0	1/4	0	1/2	0
---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---

0	1/2	0	1	0	1/2	0	1/4	0	3/4	0	1/2	0	1	0
---	-----	---	---	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	---	---

1/4	0	1/2	0	1/4	0	1/2	0	3/4	0	1/2	0	1	0	3/4	0	1/4	0
-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	---	---	-----	---	-----	---

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL I

0	1/2	0	1	0	1/2	0	1/4	0	3/4	0	1/2	0	1	0		
1/4	0	1/2	0	1/4	0	1/2	0	3/4	0	1/2	0	1	0	3/4	0	1/4
0	3/4	0	1/2	0	1	0	3/4	0	1/4	0						

### EJERCICIO 3. Graduaciones con renovación rápida.

Este ejercicio, al igual que el anterior, va a consistir en la renovación del pedal usando distintas graduaciones. Es decir, que cada vez que se pise el pedal éste se tendrá que levantar para volver a pisarse con la nueva graduación.

La diferencia con respecto al ejercicio 2 es que en este caso la renovación no durará el mismo tiempo que el pise, sino que será una acción mucho más rápida, de tal forma que con cada golpe de metrónomo el pedal se levantará y pisará con la graduación requerida.

Esta renovación se realizará siempre con el golpe de metrónomo, de tal forma que el pise se ejecute a contratiempo.

Este ejercicio es bastante más complicado que el anterior, pues los movimientos son el doble de rápidos, por tanto requiere ejecutarse más despacio y empezando el estudio muy lentamente para agilizar el movimiento de renovación a la vez que bajamos el pedal con la graduación exigida.

0	1/2	1	0
---	-----	---	---

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	0
---	-----	---	-----	-----	-----	-----	---

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL I

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	1	1/4	1/2	1/4	1/2	0
---	-----	---	-----	-----	-----	-----	---	-----	-----	-----	-----	---

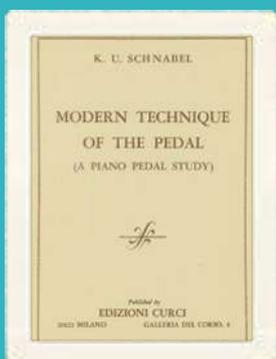
0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	1	1/4	1/2	1/4	1/2	3/4	1/2
				1	3/4	1/4	0						

0	1/2	1	1/2	1/4	3/4	1/2	1	1/4	1/2	1/4	1/2	3/4	1/2	
				1	3/4	1/4	3/4	1/2	1	3/4	1/4	0		

Ahora que tienes controladas e interiorizadas las graduaciones te proponemos que realices el último patrón de cada ejercicio con los ojos cerrados. Tu profesor comprobará que bajas el pedal hasta su punto exacto. Si no tienes aún memorizado el ejercicio tu profesor te indicará cada una de las posiciones.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

¿Sabías que ...?



El primer autor que dejó escrito de forma clara las distintas graduaciones de pedal (bajo el término *intermediate positions*) y su efecto sonoro fue Karl Ulrich Schnabel (1909-2001), hijo del pianista Artur Schnabel.

En su libro titulado *Modern technique of the pedal*, publicado en 1950, utiliza el término alemán *Nacklang* para hacer referencia a aquel resto sonoro que obtenemos cuando apenas bajamos el pedal.

### ESCUCHA

Un vez controlados los movimientos de las graduaciones de pedal de la unidad 1 mediante el uso del pedalímetro ya puedes experimentar los resultados sonoros en el piano.

La primera tarea que debes realizar es comprobar el estado de las graduaciones de pedal en cada piano (el de la clase, el de tu casa, etc.).

En el caso de los pianos de cola la tarea es más sencilla pues basta con comprobar el movimiento de los apagadores y su resultado sonoro. Sin embargo, en los pianos verticales la vista no puede ayudar a diferenciar las distintas graduaciones, pues los apagadores se encuentran ocultos en el interior; por tanto, debes guiarte por el pise del pie y el resultado sonoro según el nivel de bajada.

Por tanto la primera tarea implica una gran atención auditiva a la vez que controlas el pise del pie sobre el pedal. Para ello te proponemos los siguientes ejercicios auditivos:

- Sin poner el pedal toca una escala a una extensión de una octava con movimiento ascendente y descendente en el registro medio del piano.
- Pisa el pedal poco a poco hasta que veas que los apagadores se mueven lo más mínimo pero siguen en contacto con las cuerdas. Con esa graduación toca la misma escala.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

- Pisa un poco más el pedal hasta que veas que los apagadores se separan un poco más de las cuerdas. Con esa graduación toca la misma escala.
- Sigue bajando hasta una distancia que no esté presionado del todo y toca la misma escala.
- A continuación, con el pedal a fondo, vuelve a tocar la escala.

¿Has notado diferencias sonoras entre cada una de las escalas? ¿Cuáles? En el caso de que no las hayas percibido vuelve a hacer la misma acción y concéntrate en el sonido.

Ahora vamos a hacer lo mismo pero tocando las escalas en el registro grave con cada una de las graduaciones. ¿Notas más las diferencias sonoras?

Prueba ahora a tocar una serie de notas picadas con cada una de las graduaciones: primero sin pedal, después con pedal un cuarto, medio pedal, pedal tres cuartos y pedal completo. ¿En cuáles de ellas se elimina el efecto del picado y la nota se sigue manteniendo?

Ahora repite la misma acción tocando los picados en los distintos registros del piano (grave, medio y agudo). ¿Equivale lo mismo el medio pedal en el registro agudo que en el grave? Relaciona las equivalencias de la graduación de pedal y su efecto sonoro según el registro del piano.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

### APRENDE

Como habrás podido comprobar, cada una de las graduaciones de pedal o posiciones intermedias producen un efecto sonoro distinto:

El **pedal 1/4** es producido cuando apenas bajamos el pedal y los apagadores se levantan ligeramente pero siguen en contacto con las cuerdas. Esto produce una cierta reverberación, pues se detectan restos sonoros de forma muy ligera que se diferencia a si se tocara sin pedal. Para certificar la posición del pedal 1/4 basta con tocar una escala y comprobar que no existe mezcla sonora hasta la última nota sino cierta reverberación. Este uso de pedal es muy útil en pasajes donde, en principio, no se permitiría el empleo de este mecanismo.

El **medio pedal** se produce cuando pisamos el pedal hasta, aproximadamente, la mitad de su recorrido, pues su posición depende muchas veces del instrumento. Desde el punto de vista mecánico conseguimos que se levanten algo más los apagadores, perdiendo más contacto con las cuerdas. Para certificar la posición se tocan acordes o notas *staccato* y se comprueba que éstas siguen sonando con esa articulación pero el sonido no se apaga de inmediato. También se puede certificar tocando una escala a la vez que se comprueba que suena con cierto enturbamiento. Su uso es indicado en todos aquellos pasajes donde se desee transparencia y claridad con una mayor resonancia que el pedal 1/4.

El **pedal 3/4** se produce cuando pisamos el pedal sin llegar al fondo y los apagadores son levantados aún más. Su posición se comprueba tocando un acorde y levantando las teclas, notando que el sonido se mantiene pero con una diferencia sonora entre el pedal completo y éste. Su uso produce un efecto brillante combinando simultáneamente sonidos transparentes y muy resonantes.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

El uso de estas posiciones intermedias está relacionado, además de con la claridad sonora, con las dinámicas. Así en pasajes de dinámica *piano* el pedal pisado a fondo amplificaría el sonido, convirtiendo el *p* en *mf*. En cambio si utilizamos el medio pedal o el cuarto pedal conseguimos un ligado similar y cierta resonancia, manteniendo la dinámica deseada.

Estas graduaciones de pedal te permiten además emplear pedales más largos, manteniendo la claridad sonora, y evitar hacer continuas renovaciones de pedal con el consiguiente efecto de sonido “cortado”.

Así en el siguiente ejemplo del Momento Musical número de Schubert puedes emplear cualquiera de las dos pedalizaciones propuestas, permitiendo un efecto resonante con una gran transparencia y limpieza sonora.

**Andantino**

The musical score is for Schubert's Moment Musical No. 1, marked 'Andantino'. It consists of two staves, treble and bass clef, in 9/8 time with a key signature of three flats. The music features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. A dynamic marking 'p' is present at the beginning. A fermata is placed over the final chord in the right hand.

Pedal completo \_\_\_\_\_

Medio pedal \_\_\_\_\_

En otros casos el uso de las graduaciones de pedal provocan un efecto resonante a la vez que permite ligar una serie de sonidos sin condicionar la claridad sonora. Esto es muy útil en pasajes melódicos que se encuentran en el registro grave del piano, generalmente en dinámica suave, como en el siguiente pasaje del Preludio nº 15 de Chopin, donde la melodía, ejecutada con la mano izquierda, debe sonar con cierta claridad a la vez que se mantiene un sonido suave, resonante y ligado en ambas manos.

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

### Poco più animato

*sotto voce*

*una corda*

En otros casos el uso de las graduaciones de pedal es muy útil en pasajes que contienen notas extrañas a la armonía (bordaduras o escapadas, por ejemplo) en los que el pedal debe mantenerse durante todo el tiempo. Esto ocurre, por ejemplo, en el Preludio nº 13 de Chopin, donde el pedal pisado hasta la mitad de su recorrido aportaría mayor claridad sonora a la mano izquierda.

### Lento e con grand espressione

*Lento e con grand espressione*

## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

### PRACTICA

Nosotros a continuación te mostramos un fragmento de *Sevilla* de Isaac Albéniz, para que la estudies y decidas la graduación de pedal que crees necesaria en cada caso. Nosotros hemos indicado los momentos en los que el pedal tiene que ser accionado (a tiempo) pero, sin embargo, no hemos indicado la graduación necesaria para que tú lo hagas. Para ello tienes que prestar atención a una serie de factores que influyen en la obra:

- El carácter es alegre y rítmico (sevillanas).
- Las dinámicas de cada sección.
- Las notas que deben quedar mantenidas de acuerdo a los valores marcados por el autor.
- Las articulaciones.
- Las notas extrañas a la armonía existentes (bordaduras en grados conjuntos en registro agudo o grave) y el registro del piano en que se encuentran.

Practícalo en el piano y anota en cada caso qué graduación de pedal se debería usar: 1/4, 1/2, 3/4 o completo. Justifica tu opinión.

Recuerda que tu decisión puede cambiar entre un piano y otro, así que es preferible que realices esta actividad en la clase.



## LAS GRADUACIONES DE PEDAL II

Ahora te proponemos que realices este mismo estudio en las obras de repertorio que estás estudiando y apliques la graduación de pedal que consideres más acertada. Presta mucha atención al resultado sonoro para que no haya enturbamiento sonoro y anota en la partitura la posición intermedia del pedal hasta que la tengas memorizada.

Recuerda que el resultado sonoro depende de la acústica de la sala donde esté el piano y del instrumento en sí. Así que presta atención al resultado sonoro para que puedas adaptarte a cada situación.

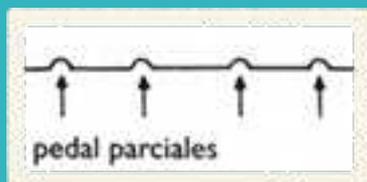
### CONCLUSIÓN:

Las graduaciones de pedal permiten ejecutar pasajes con pedal, creando un efecto ligado y cierta resonancia, sin que perjudique la claridad de los sonidos o las dinámicas señaladas.

Si pisamos el pedal hasta  $1/4$  parte de su recorrido obtenemos un efecto parecido a la ejecución sin pedal pero con una mayor resonancia. En cambio si lo pisamos hasta las  $3/4$  partes el efecto no es tan intenso como si lo pisáramos hasta el fondo.

## RENOVACIÓN PARCIAL

¿Sabías que ...?



En los países anglosajones este efecto se conoce como *half-damping*, que no debe confundirse con el de *half-pedalling* (medio pedal).

Cada autor ha utilizado su propia simbología a base de líneas para simbolizar el levantamiento parcial del pedal. Sin embargo, estos no han sido generalizados ni parece que haya acuerdo sobre un sistema común.

### APRENDE

La técnica de la renovación parcial del pedal es aquella que se basa en no levantar completamente el pedal con la renovación, sino que lo movemos parcialmente de su recorrido, sin que los apagadores lleguen a eliminar la vibración de las cuerdas completamente.

Para comprender su utilidad es necesario recordar las diferencias entre la vibración de la cuerda en los registros graves y agudos. Como ya has visto en los volúmenes anteriores es importante diferenciar los distintos registros del piano, pues la claridad sonora no es la misma. Así debemos tener mucho cuidado en el registro grave, pues las cuerdas vibran con mayor intensidad y los apagadores necesitan más tiempo de contacto con la cuerda para parar completamente dichas vibraciones. En cambio, en el registro agudo el sonido se corta con mayor facilidad, es por ello que las cuerdas más agudas del piano no tienen apagadores, pues no los necesitan.

Por tanto, teniendo en cuenta que la vibración de las cuerdas es mayor en el registro grave y los apagadores necesitan estar en completo contacto con las cuerdas para interrumpir el sonido, esta renovación parcial tendrá mejor resultado sonoro en el registro grave del piano, pues el sonido puede mantenerse por un tiempo determinado sin llegar a enturbiar.

## RENOVACIÓN PARCIAL

La escritura pianística desde mediados del siglo XIX a la actualidad ha potenciado las posibilidades del pedal de mantener un sonido sin necesidad de que el dedo siga pulsando la tecla. Esto produjo una técnica interpretativa basada en las “tres manos”, de manera que mientras el pedal mantenía un bajo prolongado, la mano izquierda ejecutaba un patrón de acompañamiento y la mano derecha una melodía.

Muy a menudo nos podemos encontrar con que prolongar esa nota grave con el pedal pisado hasta el fondo puede enturbiar el resultado sonoro del acompañamiento o de la melodía, muchas veces adornadas con notas de paso o bordaduras. Por tanto, existen muchos casos en los que, si renovamos el pedal parcialmente continuamos manteniendo el sonido grave a la vez que “limpiamos” las disonancias que puedan encontrarse en el registro medio y agudo.

En este tipo de escritura la pedalización a veces puede ser modificada por el uso del medio pedal, sin embargo, existen casos en los que se hace necesario una renovación parcial, de tal forma que el sonido se “limpie” de forma más notable.

En la Consolación nº 3 de Liszt encontramos pasajes en los que la nota grave debe ser mantenida mientras hay un cambio de armonía. Esto con uso del medio pedal produciría confusión sonora con la mezcla de armonías, sin embargo, con la renovación parcial el siguiente compás quedaría con un sonido más limpio. Además, si observamos las indicaciones de pedal de Franz Liszt vemos que hay marcas de levantar el pedal cuando la nota más grave debe ser mantenida. Ello nos quiere decir que el mismo autor deseaba en este caso que el pedal no se levantara completamente, sino lo suficiente para que el *re* grave se mantenga y se limpie parte de la armonía anterior.

## RENOVACIÓN PARCIAL

4

Ped.

\* Ped.

\*

Esta renovación parcial del pedal es muy útil en la música de Debussy, donde debemos mantener un bajo prolongado durante varios compases mientras se superponen sucesiones armónicas que nos obligan a realizar constantes cambios parciales de pedal.

En muchos casos problemáticos en los que es necesario mantener notas largas sin perjudicar articulaciones picadas o entramados polifónicos complejos es preferible utilizar el pedal tonal, pues facilita aún más la claridad. Estos casos los podrás descubrir en alguna de las obras que interpretes, actualmente o en el futuro, de compositores del siglo XX o XXI.

### PRACTICA

Tienes que tener en cuenta que renovar de forma parcial el pedal para mantener una nota prolongada es sumamente peligroso, pues puedes correr el riesgo de levantar el pedal demasiado y perder el sonido. Por tanto, tienes que practicar el movimiento con mucha atención y escuchar el sonido resultante.

## RENOVACIÓN PARCIAL

Además, como ya sabes, tienes que adaptar tus movimientos a cada piano en el que toques, pues el recorrido del pedal difiere mucho entre los pianos, en especial entre los de cola y los verticales. Igualmente en los grandes pianos de concierto las cuerdas vibran mucho más, por lo que el pedal debe levantarse un poco más.

Para comenzar a practicar esta renovación parcial de pedal vamos a comenzar utilizando el **pedalímetro**, para que te centres únicamente en el movimiento y controles con rapidez el nivel exacto.

### EJERCICIO 1. Renovación parcial con el pedalímetro

Antes que nada siéntate en la banqueta del piano, con el pedalímetro muy cerca del pie derecho (a una distancia similar a la que están colocados los pedales del piano).

A continuación lentamente pisa el pedal hasta el fondo, súbelo hasta la posición  $1/2$  y vuelve a pisarlo. Repite esta operación varias veces acelerando el movimiento de renovación y asegurándote que la renovación se produce con el nivel exacto.



Una vez que tengas controlado este nivel de renovación del pedal repite el ejercicio, comenzando lentamente, elevando el cambio de pedal hasta la posición  $1/4$ . Repítelo las veces que sea necesario hasta que adquieras la suficiente destreza en el movimiento.

## RENOVACIÓN PARCIAL

Una vez que tengas dominados los dos niveles de renovación de pedal ( $1/4$  y  $1/2$ ) alterna ambos movimientos asegurándote que el movimiento de subida se realiza justo hasta la posición deseada.



Repítelo las veces que sea necesario hasta que adquieras el suficiente control en el movimiento. Asegúrate siempre que llegas a la posición deseada.

Seguidamente tápate los ojos y realiza el mismo ejercicio. Tu profesor comprobará que haces la renovación en el punto exacto.

### **EJERCICIO 2. Renovación de pedal en el piano.**

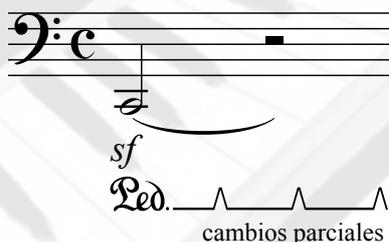
El siguiente ejercicio está destinado al trabajo de la renovación parcial del pedal en el piano. Para ello debes seguir una serie de pasos de dificultad gradual para obtener un óptimo resultado con mayor rapidez.

El primer paso consiste en detectar el nivel máximo que podemos levantar el pedal sin que afecte a la prolongación del sonido. Para ello es necesario escuchar atentamente y concentrarse en el movimiento del pie.

## RENOVACIÓN PARCIAL

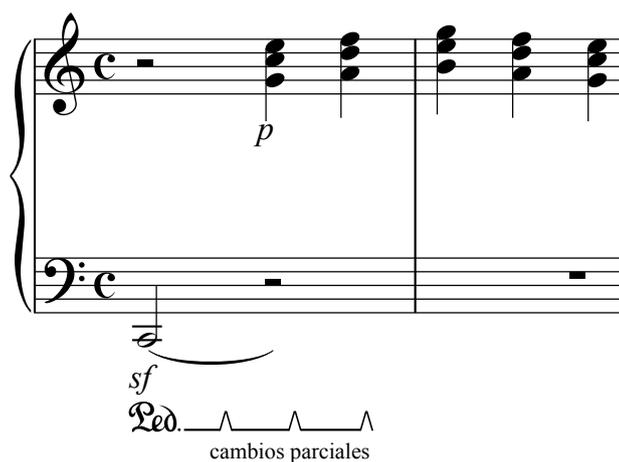
Toca en matiz *forte* el *do*2 (el que está debajo del pentagrama de clave de fa) y mantén dicho sonido con el pedal. A continuación vete levantando el pedal progresivamente hasta que detectes el nivel máximo que puedes levantarlo sin que se pierda el sonido.

Una vez que tengas localizado el recorrido que debe hacer el pedal para la renovación parcial vuelve a tocar la misma nota, dejando prolongar el sonido y realizando cambios parciales de pedal, de manera que el sonido se prolonga lo máximo posible.



Si ves que el sonido se pierde muy rápidamente toca la nota fundamental con mayor intensidad o disminuye el recorrido del pedal. Prueba este ejercicio en matiz suave y fuerte.

Una vez superada esta parte ya puedes incorporar la mano derecha con sucesiones de acordes. Éstos debes ejecutarlos en matiz *piano* para evitar que haya demasiada confusión armónica. A medida que vayas controlando el sonido puedes ir aumentando la intensidad.



## RENOVACIÓN PARCIAL

Realiza este ejercicio tocando diferentes notas graves, individuales o en octavas, y cambiando los acordes de la mano derecho al registro medio y el agudo.

Si escuchas atentamente el resultado sonoro puedes comprobar que siempre quedan restos del acorde anterior, sin embargo, no llega a ver emborronamiento por dos motivos:

- Estás disminuyendo las vibraciones de las cuerdas mediante el acercamiento de los apagadores.
- El mantenimiento de un sonido grave aminora la confusión sonora en las voces superiores.

### **EJERCICIO 3. Renovación del pedal en la Consolación nº 3 de F. Liszt**

Una vez que domines la renovación parcial del pedal puedes estar en condiciones de enfrentarte a su uso en las obras del repertorio.

Nosotros te proponemos que toques los primeros compases de la Consolación nº 3 de Franz Liszt, de mayor dificultad que el ejercicio anterior porque existen dos voces superpuestas, una de ellas en el registro medio.

Para obtener un óptimo resultado es importante que gradúes el equilibrio sonoro de cada una de las voces, destacando el bajo y la melodía y haciendo el acompañamiento lo más piano posible. Procura no acentuar ninguna de las notas de acompañamiento porque será muy difícil eliminar ese sonido con la renovación parcial.

Las renovaciones debes hacerlas donde están indicadas con el signo y pisarlo a fondo inmediatamente después. Si escuchas demasiada acumulación de sonido pise el pedal hasta sus 3/4 partes.

## RENOVACIÓN PARCIAL

Lento placido

Cantando

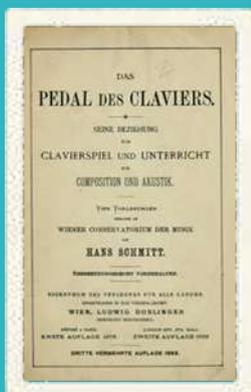
The musical score is written for piano in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and common time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with the instruction *ppp sempre legatissimo*. The bass line features a continuous eighth-note pattern. Pedal markings are shown as 'Ped.' with a brace under the bass line, and asterisks (\*) indicate the end of a pedal stroke. The second system begins at measure 4 and continues the eighth-note pattern. The third system begins at measure 6 and continues the pattern. The right hand has a melodic line with some rests and slurs. The tempo is marked 'Lento placido' and the performance style is 'Cantando'.

### CONCLUSIÓN:

La renovación parcial del pedal permite mantener un sonido grave durante varios compases aminorando las disonancias que se creen en las otras voces o la superposición armónica.

## PEDAL VIBRATO

### ¿Sabías que ...?



El primer autor en hacer referencia al pedal vibrato fue Hans Schmitt, en 1875.

En su obra *Das Pedal des Claviers* (Los pedales del piano) hace referencia a este uso como un “trino de pedal”, que simboliza igual que este adorno.

Este trino de pedal lo recomendaba para obtener un *descrecendo* paulatino.

Diez años más tarde Bukhotsev se refería a este uso como “trémolo de medio pedal”.

Hoy en día se le conoce con el nombre de “pedal vibrato”.

### APRENDE

El *pedal vibrato* es el que resulta de mover el pedal de manera regular con un movimiento rápido y dentro de un margen de graduación corto sin llegar a pisarlo hasta el fondo ni levantarlo completamente.

Este movimiento continuo y rápido del pedal permite a los apagadores rozar las cuerdas muy ligeramente, de manera que las cuerdas disminuyen su vibración de forma constante, pero sin producirse una interrupción del sonido. Para ello el movimiento de vibración del pie debe ser muy reducido, en un tramo de una cuarta parte de su recorrido (por ejemplo, que la vibración se produzca entre el medio pedal y el tres cuartos).

La diferencia entre este uso de pedal y las graduaciones o la renovación parcial es que, el vibrato de pedal permite simultáneamente una mayor resonancia y claridad sonora, ya que se juegan con dos graduaciones a la misma vez. Por tanto, su uso es más indicado en pasajes de velocidad donde cualquier otro uso del pedal no produciría los efectos deseados de claridad.

El vibrato de pedal se suele utilizar en pasajes de gran velocidad para obtener dos efectos:

- Obtener una mayor claridad en los grupos de notas.
- Reducir el sonido de los grupos de notas.

## PEDAL VIBRATO

El empleo habitual del pedal vibrato es para obtener una mayor claridad en grupos de notas de velocidad rápida. En estos casos, si renovamos el pedal cada cierto número de notas notaríamos un “vacío” de resonancia. En cambio un vibrato de pedal rápido nos aporta la necesaria resonancia sin dar lugar a desagradables emborronamientos sonoros.

Esta técnica de pedal es especialmente efectiva en el registro medio y grave del piano, que es donde mayor enturbamiento se produce. Así, en el Preludio nº 3 de Chopin es muy recomendable utilizar el pedal vibrato para conseguir una resonancia constante sin llegar al emborronamiento.

**Vivace**

*p leggiermente*

P

También es común el empleo del pedal vibrato para reducir progresivamente la sonoridad de un pasaje con grupos de notas de velocidad rápida, así como trinos y trémolos. Es útil en escalas, arpeggios, trinos, trémolos, etc. que contienen un *diminuendo* breve pero bastante notable.

Con este vibrato de pedal conseguimos una reducción sonora parecida a la del levantamiento progresivo, con la diferencia que en este caso la resonancia es mayor, puesto que se combinan distintas graduaciones de pedal de una forma rápida y uniforme. Así, en un trino conseguimos que el sonido siga siendo resonante pero controlando el nivel de vibración de las cuerdas.

## PEDAL VIBRATO

En el siguiente ejemplo de la “Danza Ritual del Fuego” de *El amor brujo* de Manuel de Falla podemos encontrar un pasaje donde el uso del pedal vibrato causaría un magnífico efecto, pues el trino no perdería la resonancia que necesita, pero la misma no se va acumulando con el pedal largo, sino que se va controlando hasta llegar al *pianissimo* que ejecutarían los dedos.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a trill (tr) on a single note, starting with a forte (f) dynamic and ending with a pianissimo (pp) dynamic. The left hand (bass clef) plays a sustained bass line with a wavy line indicating vibrato. The score is marked with 'Ped.' and a wavy line indicating vibrato.

### PRACTICA

El uso del pedal vibrato necesita cierta práctica puesto que suele ser habitual que ocurra lo siguiente:

- Que la vibración del pie no sea controlada y provoque brusquedad en el movimiento, un ruido innecesario y hasta un temblor en el instrumento.
- Que el movimiento de vibración del pie desestabilice la ejecución de los dedos, causando desigualdades o acentos.

Por ello el pedal vibrato debe estudiarse y no dejar el movimiento al azar.

## PEDAL VIBRATO

Lo primero que debes hacer es automatizar el movimiento del pie sobre el pedal del piano.

### EJERCICIO 1. Práctica del movimiento de vibrato con el pedal.

Lo primero, pisa el pedal hasta la mitad de su recorrido y comienza a subirlo y bajarlo, sin llegar al fondo ni al tope superior (entre los niveles de pedal tres cuartos y un cuarto). Hazlo lentamente, evitando cualquier brusquedad, ruido y movimiento del piano.

Una vez que tengas controlado el recorrido comienza acelerando el movimiento de vibración de forma progresiva y sin prisas. Si consigues hacer tres movimientos de subida y bajada por segundo con total naturalidad, sin brusquedad, ruido ni movimiento del piano estás en condiciones de simultanear este movimiento con el de los dedos.

### EJERCICIO 2. Práctica del vibrato de pedal con la interpretación.

Para este ejercicio te proponemos que realices una escala cromática, con las dos manos, desde el registro grave al agudo, utilizando siempre el pedal vibrato.

The image shows musical notation for Exercise 2. It consists of two staves, a bass clef on the left and a treble clef on the right. Both staves contain a chromatic scale starting from a low register and moving upwards. The notes are connected by slurs. Below the staves, there is a wavy line representing the pedal vibrato, labeled 'Ped.' on the left. The notation ends with 'etc.' on the right.

Intenta que el movimiento del pie sea regular y sin brusquedad, a la vez que mantienes la igualdad entre las dos manos.

Repítelo las veces que sea necesario hasta que tengas total control del movimiento de vibración del pedal.

## PEDAL VIBRATO

### EJERCICIO 3. Vibrato de pedal en el Preludio nº3 de F. Chopin

A continuación te proponemos que ejecutes un fragmento de este prelude de Chopin. En este caso el uso del pedal vibrato es extremadamente complicado puesto que toda la mano izquierda debe sonar muy suave, sin brusquedad, mientras el pedal hacia un movimiento rápido y constante que favorezca la claridad de las semicorcheas.

Una vez que cambia la armonía el pedal debe renovarse completamente (a contratiempo) y volver a hacer la vibración del pedal.

**Vivace**

*p leggiermente*

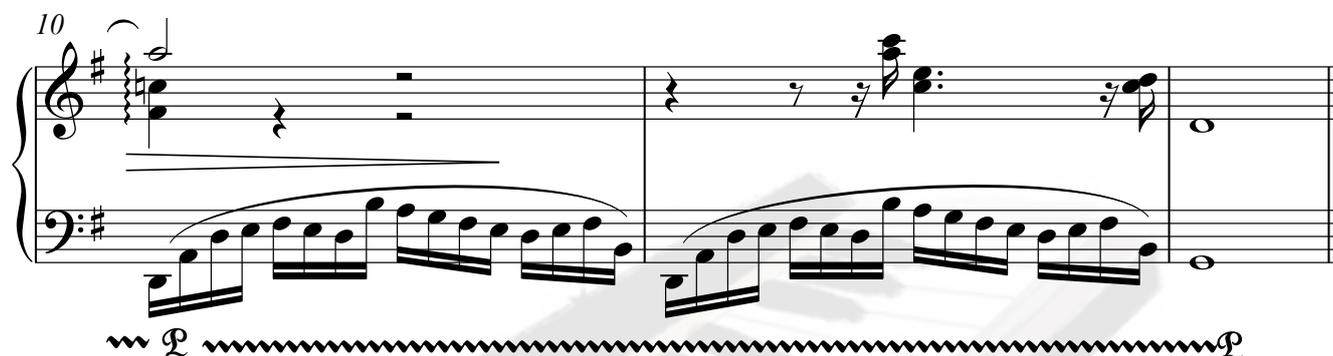
*simile*

4

7

*P*

## PEDAL VIBRATO



### CONCLUSIÓN:

El pedal vibrato permite obtener una mayor claridad y reducir el sonido en los grupos de notas.

Su uso permite conservar una mayor resonancia, controlada de tal forma que no produce enturbamiento sonoro, gracias al uso continuado de diferentes graduaciones.

## EL PEDAL DE SALTO

### ¿Sabías que ...?



Los pianos de la primera mitad del siglo XIX solían tener entre cinco y ocho pedales para obtener numerosos efectos.

Además del pedal que levantaba los apagadores y el de *una corda*, existían otros como: el pedal fagot, el pedal sordina, el pedal jenízaro, el pedal que levantaba y bajaba la tapa del piano, y el pedal que obtenía un sonido similar al del clave.

### APRENDE

Ya viste en el volumen anterior de la *Escuela de pedal* la importancia y dificultad del pedal de salto en la ejecución.

Su uso permite explotar la función del pedal de resonancia de prolongar determinados sonidos, creando la ilusión sonora de una interpretación a tres manos, textura típica de las composiciones románticas para piano.

Conforme las obras van aumentando su dificultad el uso del pedal requiere también de cierto virtuosismo. Así, el espacio de tiempo que puedes disponer para la renovación del pedal es casi inexistente en algunos casos y el dominio que debes tener sobre la palanca es altísimo.

En el siguiente ejemplo, en el que *do* grave de la mano izquierda debe mantenerse tenido, con valor de blanca con puntillo, en los compases 2 y 3 (siguiendo el mismo patrón que en compás 1), el pedal apenas tiene tiempo de renovarse, ya que simultáneamente se debe coger el bajo y mantener el ligado de la voz superior.



Esto implica un uso del pedal a contratiempo, pisándolo antes de que soltemos el *do* grave. Por tanto, la renovación debe durar la mitad del valor, una fusa.

## EL PEDAL SALTO

El pedal no lo podríamos usar a tiempo porque perderíamos el ligado y se escucharía el vacío sonoro del acompañamiento de la mano izquierda.

Es en estos casos cuando los alumnos suelen cometer el error de cambiar el pedal sin tener en cuenta que el bajo debe quedarse tenido. Estos errores suelen ser habituales en los acordes arpegiados, en los que el pedal debe recoger el sonido de la nota más grave, que es el que no podemos mantener con los dedos por el desplazamiento de la mano.

A medida que vayas pasando de curso podrás encontrarte con este tipo de escritura con más frecuencia, sobre todo en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales y durante el grado superior. Por ello es importante practicar este tipo de escritura con pedal.

### PRACTICA

Para practicar el pedal de salto con desplazamiento de la mano mientras mantenemos todos los sonidos, hemos creado un sencillo ejercicio, fácil de memorizar y de buen resultado.

Este ejercicio es para realizar únicamente con la mano izquierda y utilizando el pedal a contratiempo para mantener el sonido ligado del acompañamiento.

Comienza estudiándolo lentamente y asegurándote de que se mantienen las notas graves, a la vez que se renueva el pedal en cada armonía.

A medida que vayas subiendo la velocidad, hasta llegar a 60 la negra, el movimiento del pie debe ser más rápido pero sin brusquedad: casi imperceptible.

## EL PEDAL SALTO

**EJERCICIO. Práctica del pedal de salto a contratiempo y con movimiento muy rápido.**

Prácticalo también en diferentes tonalidades para utilizar también las teclas negras.

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two staves in bass clef, 2/4 time. The tempo is marked as 60 = ♩. The first staff contains six measures of music. The first four measures each have a fermata over the first note and a 'P' symbol below it. The fifth measure has a 'P simile' symbol below it. The second staff contains eight measures of music, starting with a measure number '4' at the beginning. The music features a series of chords with a melodic line on top and a bass line on the bottom, demonstrating the 'pedal salt' technique.

### CONCLUSIÓN:

En aquellas obras donde haya que prolongar el sonido de una nota que no puedes mantener con los dedos y que debe ser tocada con valor muy breve, a la vez que debes mantener el ligado, debes utilizar el pedal a contratiempo con renovación muy rápida.

En los casos en que no sea necesario ligar los sonidos de otras voces puedes utilizarlo a contratiempo.

Recuerda que las notas graves son muy importantes y debes mantener el sonido tal y como indica el compositor.

## PEDAL LEGATISSIMO

¿Sabías que ...?



Al pedal izquierdo del piano de cola se le suele conocer con varios nombres: *una corda*, sordina o celeste.

Muchas de estas denominaciones son errores terminológicos utilizados desde finales del siglo XIX.

El pedal izquierdo del piano de cola es el pedal *una corda*, ya que el pedal sordina o celeste era el que interponía un tela de fieltro entre las cuerdas y los martillos, produciendo un sonido mucho más piano (similar a la sordina de los pianos verticales).

### APRENDE

El pedal *legatissimo* es aquel que consiste en renovarlo un poco más tarde de la entrada del nuevo sonido, superponiéndose por un momento ambos sonidos.

Se trata del mismo efecto que se produce con los dedos cuando nos encontramos con la indicación *legatissimo*, en cuyo caso dos sonidos se llegan a solapar, puesto que cuando se acciona la segunda tecla, la primera aún se encuentra pisada, obteniéndose un sonido muy ligado y poco articulado.

Su uso es especialmente indicado cuando hay un cambio de registro (del grave al agudo o viceversa) o cuando deseemos un sonido *legatissimo* en sucesiones de acordes.

- Uso del pedal *legatissimo* para obtener una mayor conexión sonora entre dos registros consecutivos.

Ejemplo, Arabesca nº1 de Debussy

Tempo rubato (meno mosso)

The musical score shows a transition from piano (p) to fortissimo (sf) with a 'Ped.' marking at the bottom. The score is in G major and 3/4 time. The first measure features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The second measure continues the triplet in the right hand and has a half note in the left hand. The third measure shows a change in the right hand melody and a half note in the left hand. The fourth measure features a fortissimo (sf) dynamic and a half note in the left hand. The fifth measure shows a change in the right hand melody and a half note in the left hand. The sixth measure features a fortissimo (sf) dynamic and a half note in the left hand. The 'Ped.' marking is located at the bottom of the score, indicating the use of the damper pedal.

## PEDAL LEGATISSIMO

Uso del pedal *legatissimo* para obtener un sonido muy ligado usando el solapamiento armónico en las series de acordes. En estos casos suele tener un buen efecto en pasajes *pianissimo* donde deseemos obtener un sonido difuminado. Ejemplo, Sonata nº 1 de Scriabin.

**Funebre, quasi niente**

pppp

Ped.

### PRACTICA

La práctica de este pedal es muy sencilla, pero lo hemos dejado para el final porque su uso no es frecuente y no es conveniente abusar de él, puesto que la interpretación carecería de claridad y limpieza.

De hecho su uso se debe hacer de acuerdo al resultado sonoro que se produzca, por lo que influirá las condiciones acústicas de la sala, el instrumento, la dinámica, el toque, el registro, etc.

A continuación estudiarás el siguiente ejercicio diseñado para el uso del pedal *legatissimo* en las series de acordes, cuyo uso es similar para conectar los diferentes registros: retrasando la renovación.

## PEDAL LEGATISSIMO

EJERCICIO. Práctica del pedal *legatissimo* en las sucesiones de acordes.

♩ = 60

6

11

*pp*

*P* similar

### CONCLUSIÓN:

El pedal *legatissimo* es de extraordinario efecto cuando interpretamos un pasaje *pianissimo*, ligado y con un sonido velado en sucesiones de acordes o en los cambios de registro (del grave al agudo o viceversa).

**ÓLIVER CURBELO GONZÁLEZ**



# ESCUELA DE PEDAL

**ANEXO**

**Evolución del uso del pedal en la interpretación**

Orientado a las Enseñanzas  
Profesionales de Piano

## PREFACIO

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

Debemos tener en cuenta que el mecanismo de pedal para levantar los apagadores no se incorporó de forma generalizada en todos los pianos. Durante muchos años los apagadores eran levantados mediante un sistema que se accionaba con las manos, lo que implicaba parar de tocar cada vez que se quisiera hacer uso de este mecanismo o depender de otra persona que lo accionara. Progresivamente algunos constructores comienzan a incorporar un nuevo sistema de acción justo debajo del teclado y cerca de las rodillas para que sean operadas por éstas. En el último cuarto del siglo XVIII empiezan a aparecer los primeros pianos con pedales, pero este mecanismo tardó en ser generalizado pues no sería hasta principios del siglo XIX cuando los pianos fabricados en Viena empiezan a sustituir el mecanismo accionado por las rodillas por los pedales.

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

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

## PREFACIO

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

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

En el presente volumen nos adentraremos en las diferentes corrientes interpretativas, con especial énfasis en los autores más representativos y que mayormente suelen estar presentes en los repertorios de las enseñanzas profesionales de Piano.

### LAS ESCUELAS PIANÍSTICAS

En las últimas décadas del siglo XVIII las características mecánicas de los instrumentos fabricados en Viena e Inglaterra habían producido dos escuelas muy distintas.

Por un lado, los pianos vieneses permitían que los pianistas de esa ciudad fueran distinguidos por una interpretación precisa, clara y rápida, ya que el teclado era muy liviano y poseía poco calado (fig. 1). Mozart fue el precursor de esta escuela, siguiendo el resto de compositores de esta ciudad su estilo interpretativo. En el otro extremo, los pianos ingleses poseían un teclado más pesado y de mayor calado, y permitían un estilo era más reposado y cantado. Clementi fue el creador de esta escuela y tuvo como primeros continuadores a Cramer y Dussek.



Figura 1. Teclado de un piano vienés de 1820, conservado en el Museo de la Música de Barcelona

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

## FINALES DEL S.XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

### LA ESCUELA VIENESA

En lo que se refiere al uso del pedal esta ciudad se encontraba bastante atrasada, comparado con lo que se estaba desarrollando en París y Londres. La primera indicación sobre el uso del mecanismo para levantar los apagadores en una partitura de un compositor vienés data de 1798, en las sonatas op. 6 de Wölfl, indicándose como una acción de las rodillas.

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) no dejó en sus obras anotación alguna sobre el uso de palancas o pedales. Gran parte de sus obras tempranas fueron escritas para clave, sin embargo en 1777 Mozart probó un piano Stein en su visita a Munich y en una carta a su padre comenta su impresión sobre este mecanismo que se accionaba con la rodilla tras interpretar en él su sonata en re mayor K284:

El dispositivo que se acciona con la rodilla es mejor que el que se emplea en otros instrumentos. No hay más que tocarlo y funciona. Y en cuanto mueves la rodilla ligeramente, no se oye ni el menor resto de sonido.

Por tanto, es evidente que aunque Mozart no realizó indicaciones de pedal en sus obras, se mostraba entusiasmado con sus efecto y lo utilizó, al menos en esa sonata.

El caso de **Joseph Haydn** (1732-1809) es parecido al de Mozart, pero como su carrera pudo extenderse hasta principios del siglo XIX, nos encontramos con alguna indicación de pedal. Las dos únicas marcas que aparecen en sus obras se concentran en una obra compuesta entre 1794 y 1795, cuando se encontraba en Londres. Sin embargo, teniendo en cuenta que Haydn vivió hasta la primera década del siglo XIX, cuando ya los pianos vieneses habían incorporado los pedales, resulta sorprendente que no empleara más indicaciones en sus obras.

## FINALES DEL S.XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

Por tanto, a pesar de que las obras de Mozart y Haydn carecen de indicaciones de pedal podemos hacer uso de este mecanismo siempre y cuando no alteremos las características estilísticas de la escuela vienesa: claridad y precisión.

Así pues debemos evitar el uso del pedal en los pasajes de grados conjuntos (escalas, bordaduras, apoyaturas, notas de paso y similares). En cambio, podemos usar el pedal, preferiblemente hasta la mitad de su recorrido, en aquellos casos donde queramos obtener una mayor vibración del sonido (pasajes *cantabile* y expresivos) o una mayor potencia sonora (pasajes de dinámica fuerte en grados disjuntos).

### ACTIVIDAD

Utilizando una edición URTEXT de las sonatas para piano de Haydn Hob. XVI, revisa cada una de las anotaciones que hace Haydn en ellas y localiza la sonata en las que aparecen dos indicaciones de pedal.

¿Cuál es la sonata? Hob. XVI/\_\_\_ . Tonalidad: \_\_\_\_\_

¿En qué compases debe hacerse uso?

¿Cómo está indicado el uso del pedal?

¿En qué dinámica lo emplea?

¿Lo simultanea con otro pedal?

¿Hay grados conjuntos o cromatismos?

¿Qué efecto desea obtener?

¿Es un efecto típico de la interpretación vienesa o no? (recuerda que se escribió en Londres)

## FINALES DEL S.XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

### LA ESCUELA INGLESA

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

Esta escuela, que fue iniciada por Clementi, alcanzó su estilo propio con Dussek, Field y Cramer.

A partir de los últimos años del siglo XVIII encontramos las primeras referencias al uso del pedal en las obras de Clementi y Dussek. Sin embargo, sería a partir de los primeros años del siglo XIX cuando su uso se hace cada vez más recomendado hasta llegar a ser imprescindibles en las obras de Dussek y sobre todo en los nocturnos de John Field, en los cuales crea el efecto de una interpretación con "tres manos", que luego explotarían otros compositores. También se comienza a explotar las posibilidades de levantar los apagadores para obtener determinadas atmósferas sonoras mediante la mezcla de sonidos en dinámica *piano*.

**Muzio Clementi (1752-1832)**



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



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



**John Field (1782-1837)**



Gráfico cronológico de los compositores de la escuela inglesa

## FINALES DEL S.XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

Así pues, podemos distinguir a dos corrientes interpretativas dentro de la escuela inglesa. Por un lado Clementi y Cramer, que hacían un uso bastante limitado del pedal y solo lo empleaban en casos concretos para resaltar las dinámicas *forte*. Por otro lado tenemos a Dussek y Field, en cuyas obras se requiere un mayor uso del pedal, hasta el punto de ser imprescindible en la ejecución.

Esta tradición interpretativa surgida en Londres fue tomada como modelo en Francia casi simultáneamente a la que se estaba formando en Inglaterra. Sin embargo, en lo que se refiere al uso del pedal podemos comprobar que es en Francia donde surge el verdadero interés por este mecanismo, creándose la denominada “moda parisina del pedal”, impulsada por Steibelt, Adam y Milchmeyer en los últimos años del XVIII y primeros del XIX. Esta corriente interpretativa se trasladaría a Inglaterra y posteriormente a otros puntos de Europa rápidamente.

## FINALES DEL S.XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

### CUESTIONARIO

Las escuelas pianísticas vienesa e inglesa surgieron en el s. XIX

El estilo de la escuela vienesa se caracteriza por una interpretación precisa, clara y con escaso uso del pedal.

El estilo de la escuela inglesa es más reposado y cantado

Los compositores más destacados de la escuela inglesa fueron Haydn, Clementi, Dussek y Cramer

El estilo pianístico adoptado en Francia fue el inglés

Los dos compositores ingleses que más utilizaron el pedal a principios del XIX fueron Dussek y Field

Mozart fue el único compositor de la escuela vienesa que dejó indicaciones de pedal

El desarrollo del uso del pedal en la ejecución proviene de Francia

VERDADERO	FALSO

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

Como ya vimos en la unidad anterior, desde la primera década del siglo XIX se advierte un mayor uso del mecanismo que levanta los apagadores por parte de los intérpretes y también de los compositores. Esto se debe a que el nuevo mecanismo pasa, ya de forma generalizada, a ser accionada con el pie, lo que facilitaba su empleo.

Durante toda la primera mitad del siglo XIX se producen los mayores avances en el mecanismo del piano, permitiendo mayores posibilidades sonoras del instrumento que favorecieron un mayor interés por el pedal. El piano deja de convertirse en un instrumento de sonido seco y pobre y el pedal posibilita una mayor expresividad.

En los distintos países europeos desaparece progresivamente esa división tan clara de escuelas pianísticas ya que el estilo interpretativo surgido en Londres va dejando su huella por numerosos países y el uso del pedal originado en Francia es rápidamente introducido por toda Europa gracias a los textos pedagógicos y a las largas estancias de los pianistas en distintos países.

### VIENA: BEETHOVEN, HUMMEL Y SCHUBERT

En la capital austriaca el siglo XIX presenta unos cambios muy significativos en lo que se refiere al empleo del pedal en el estilo pianístico de la escuela vienesa. Por un lado distinguimos a aquellos pianistas más conservadores que eran reacios al uso del pedal de apagadores y, por otro, aquéllos que descubren y aplican en sus interpretaciones sus efectos sonoros y expresivos.

Dentro de aquellos que conservaban el estilo interpretativo de la escuela vienesa encontramos a **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837). Alumno de Mozart y Clementi, solía ser reacio al empleo del pedal en la interpretación puesto que dificultaba la precisión, claridad y velocidad en la ejecución. De hecho afirmaba que que el verdadero intérprete no lo necesitaba para interpretar en público. Sin embargo, sí lo considera útil, empleándolo con el

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

pedal celeste (aquel que interponía una tela de fieltro entre las cuerdas y los martillos para crear un sonido más apagado), para obtener efectos variados, principalmente en movimientos lentos y en pasajes donde los acordes no cambiaban con frecuencia.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827), que llegó a Viena en 1792 y fijó aquí su residencia habitual hasta su muerte, rompió con toda la tradición interpretativa vienesa. Su primera indicación para el empleo del mecanismo que levanta los apagadores data de 1790-92 (antes de su llegada a Viena), donde anota en uno de sus apuntes del manuscrito Kafka la indicación *mit dem Knie* (con la rodilla).

A su llegada a Viena, Beethoven se sentía estilísticamente distinto a los pianistas de aquella ciudad. Beethoven improvisaba y experimentaba en el teclado con preocupación de que los pianistas vieneses copiaran su estilo. En 1799, la llegada a la ciudad de Johann Baptist Cramer le proporcionaría nuevos estímulos, ya que suponía la introducción de la tradición interpretativa inglesa a la capital austriaca. Para Beethoven esto significaba conocer de primera mano el modo de ejecutar en Londres, lo que fue vital para su posterior uso del pedal, más cercano a los que se realizaba en París y Londres que en Viena.

Beethoven fue uno de los primeros compositores de la ciudad austriaca en incluir en sus obras impresas marcas de pedal, como ocurrió en sus dos primeros conciertos para piano, su sonata op. 28 y su sonata para violín y piano op.24, publicados en 1801. A esto se suma otras obras publicadas en 1802 que contienen indicaciones de pedal para efectos algo más estudiados; se trata de las sonatas op. 26 y op. 27 nº1 y 2.

En estas primeras obras la indicación que usa Beethoven para señalar el uso del pedal que levanta los apagadores es *senza sordino*, y *con sordino* para cesar su uso. Se trata de una terminología errónea puesto que debería haber indicado *senza sordini* (sin apagadores) o *con sordini* (con apagadores).

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

En el primer movimiento de la sonata op. 27 n° 2 ("Claro de Luna"), se indica, por duplicado, *senza sordino*. Esto significa que el mismo Beethoven deseaba que se tocara todo el primer movimiento de esa sonata sin los apagadores, es decir, con el pedal accionado y sin renovarlo durante los 7 minutos aproximados que dura.



Fragmento de la sonata op. 27 n° 2. Primera edición, 1802.

Esto suponía un cambio bastante importante en la concepción estilística del momento y que se refleja en las palabras de Streicher tras escuchar esta experimentación llevada a cabo por Beethoven:

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

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

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

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

Beethoven prestó mucha importancia al uso del pedal en sus interpretaciones hasta el punto que llegó a valorar más estas indicaciones que otras de ligado o dinámica, como ocurre en la pieza *Für Elise* WoO 59, con indicaciones de pedal a cada compás y la ausencia de ligaduras.



Fragmento de *Für Elise* WoO 59. Primera edición, Ludwig Nohl (editor), 1867

Sin embargo, no debemos seguir estrictamente estas indicaciones pues la sonoridad de aquellos pianos de principios del siglo XIX era mucho menor que los pianos actuales, lo que equivaldría a un uso de medio pedal en el caso de los pedales largos; además el uso del pedal en aquella época se basaba en el pise a tiempo, en lugar de a contratiempo, desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo.

En lo que respecta a **Franz Schubert** (1797-1828), su estilo sigue ciertos ideales típicos de la escuela vienesa, como la claridad, pero muestra un mayor interés por la expresión, los contrastes y el colorido sonoro. Dentro de este estilo que desarrolla Schubert es evidente que el pedal juega un papel importantísimo, pero sin caer en las exageraciones que proponía Beethoven.

Gran parte de sus obras cuentan con grandes contrastes sonoros, texturas especiales y pasajes de gran lirismo que requieren de cierta reverberación y riqueza sonora que sin la ayuda del pedal de los apagadores sería imposible de realizar. Sin embargo, el compositor vienés apenas hace referencia a este mecanismo en sus obras y sólo en algunas de ellas indica, mediante la terminología *col pedal*, que debe hacerse uso de este mecanismo.

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

La mayoría de las veces, la escritura que propone Schubert no hace imprescindible el pedal como medio para prolongar sonidos que no pueden ser mantenidos con la mano. Sin embargo, la textura que propone en muchos de los fragmentos de sus obras hace intuir fácilmente la necesidad de mantener los sonidos de los bajos, a pesar de no ser indicado por el compositor como se demuestra en el siguiente ejemplo de la Fantasía *Wanderer*, donde el pedal debe recoger las notas graves.



Fragmento de la Fantasía *Wanderer* D.760. Julius Epstein (editor), Breitkopf & Härtel, 1888

En otros casos donde el pedal sí es necesario para mantener determinados sonidos, éste no es indicado por Schubert. Por tanto, es necesario disponer de ciertos conocimientos estilísticos antes de aventurarse a poner el pedal sin criterio.

### ACTIVIDAD 1

Escoge una obra de Beethoven, Hummel o Schubert que estés estudiando este curso (o que ya hayas tocado anteriormente). Compara la pedalización que usas con la que está indicada.

¿Pones más o menos pedal que el que aparece? Justifica en cada caso para qué utilizas el pedal de resonancia (prolongar sonidos del bajo, dar más sonoridad, difuminar ligeramente el pasaje, etc.)

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

## CHOPIN, MENDELSSOHN Y SCHUMANN

**Frédéric Chopin** (1810-1849). El pianista y compositor polaco destacó por sus múltiples viajes por Europa, lo que influyó en su estilo musical. Además es importante destacar que desde la década de 1830 su residencia habitual estaba en Francia, país donde se desarrolló un gusto especial por el uso del pedal.

Cuando hablamos de Frédéric Chopin no podemos dejar de relacionarlo con el uso de este mecanismo, puesto que es indispensable en la interpretación de sus obras. Chopin, en sus composiciones, suele emplear una cuidadosa, precisa y delicada notación, señalando a cada compás los signos pertinentes. Sin embargo, esto no significa que en sus obras podamos encontrar algunos errores en la colocación de los símbolos o la ausencia de éstos durante un pasaje extenso o en obras en las que es evidente su uso desde el punto de vista interpretativo.

Chopin, en sus interpretaciones, sentía una gran predilección por este mecanismo, considerando su uso consciente como un estudio de toda la vida para ir descubriendo al máximo sus posibilidades sonoras.

En todas sus obras las indicaciones del pedal siguen el patrón de los años anteriores (pedal a tiempo) y no se muestra indicio alguno de pedal a contratiempo. Las indicaciones marcadas por Chopin son, generalmente, para mantener las notas de los bajos que forman la misma armonía, para obtener un sonido menos seco en pasajes *cantabile* o de gran velocidad, para obtener mayor brillantez en escalas de gran intensidad sonora, para diferenciar pasajes de carácter contrastante, y, en algunos casos, para conseguir una mayor reverberación mediante pedales largos. Además en buena parte de sus obras Chopin señala que el pedal debe permanecer pisado en los silencios.

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

Hoy en día las marcas de pedal señaladas por Chopin no deben ser tomadas de forma estricta, puesto que en ellas no se reflejan las graduaciones ni el uso a contratiempo y el piano bajo el que se probó esa pedalización era menos seco y menos resonante. Por tanto, estas indicaciones deberían ser recogidas como pasajes que requieren uso del pedal, empleándolo a voluntad del intérprete.

**Felix Mendelssohn** (1809-1847) pasó gran parte de su vida en diversas ciudades alemanas pero realizó viajes a Gran Bretaña e Italia que le hicieron entrar en contacto con el ambiente musical, en especial, de Londres. Durante sus años de juventud como intérprete se sintió atraído por la música de Hummel pero pronto comenzó a abandonar el interés por este estilo virtuoso y admira el pianismo de Chopin y Liszt.

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

Por tanto, observamos en la música de Mendelssohn una ligera preferencia por la claridad en los pasajes rápidos, donde no suele indicar el uso del pedal. Esto no significa que no debamos emplearlo sino que preferiblemente usaremos graduaciones pequeñas o toques muy breves, salvo que se indique lo contrario o el pasaje lo requiera.

En cambio, en las obras de estilo cantado Mendelssohn trata de imitar el sonido de la voz en el piano, algo que explotó en los *Lieder ohne Worte* (Romanzas sin palabras). Por tanto, el pedal se hace indispensable para dar una mayor expresividad a la línea melódica.

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

El estilo de **Robert Schumann** (1810-1856), al igual que el de su compatriota alemán, Felix Mendelssohn, representa el típico Romanticismo musical, con obras cargadas de expresividad e importante lirismo. Esto implica un abundante empleo del pedal para dotar de mayor efecto expresivo las obras y evitar el sonido seco y percutido del instrumento.

Schumann apenas deja datos concretos sobre el uso del pedal, ya que en muchas de sus obras, señala *Ped.* o *sempre Ped.* al comienzo de la misma y sin otra indicación a lo largo de ella. Esto ha sido criticado por muchos pedagogos puesto que estudiantes pueden pensar que el pedal debe ponerse sin renovación durante toda la obra. Sin embargo, lo que indica el compositor en sus obras debe ser entendido como que tiene que ser ejecutada con pedal a discreción del intérprete para obtener una mayor expresividad melódica, respetando siempre los cambios de armonía, las articulaciones y la claridad melódica.

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

## EL PEDAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

Todas las obras escritas durante la primera mitad del siglo XIX requieren un mayor uso del pedal respecto a las del siglo anterior, sobre todos aquellas compuestas a partir de 1820. Sin embargo, este empleo debe respetar al máximo la claridad de la línea melódica y de las voces, lo que implica un uso muy cuidadoso y de máxima atención auditiva.

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

Durante esta primera mitad del siglo no hay indicios del uso del pedal a contratiempo, sino que esta práctica surge a partir de la segunda mitad. En cambio hoy en día el uso del pedal accionado a contratiempo se hace indispensable para obtener un sonido más ligado y limpio; el pedal accionado a tiempo y antes del tiempo se emplearía para casos concretos, siguiendo las características expuestas en el volumen uno del método.

Teniendo en cuenta esta premisa básica de pedalización es importante saber aplicar un uso adecuado que no afecte a la ejecución. Para ello es importante que repases todo lo indicado al respecto a lo largo de los tres volúmenes de nuestro método.

### ACTIVIDAD 2

Tras haber repasado las reglas de uso de pedal de los volúmenes uno a tres explica y justifica el uso del pedal según cada uno de los casos:

- Por qué el pedal a contratiempo es el más indicado para obtener un sonido más ligado y limpio.
- Diferencias entre una línea melódica en el registro agudo y grave.
- Pasajes indicados para el uso del pedal a tiempo.
- El pedal en los pasajes picados.

## LA PRIMERA MITAD DEL XIX

### CUESTIONARIO

Beethoven indica el término *senza sordino* para que no se utilice el pedal izquierdo.

Las obras de Beethoven requieren más pedal que las de Hummel.

El estilo de Schubert sigue ciertos ideales típicos de la escuela vienesa, como la claridad, pero muestra un mayor interés por la expresión, los contrastes y el colorido sonoro.

Schubert dejó abundantes marcas de pedal en sus obras.

En las obras de Chopin aparece por primera vez el pedal a contratiempo

En algunas obras Mendelssohn trata de imitar el sonido de la voz en el piano

A partir de 1820 se puede advertir un mayor uso del uso en las obras.

Schumann escribió una serie de obras para el estudio del pedal, denominadas *pedalflügel*.

VERDADERO	FALSO

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

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

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

Con este nuevo uso se produce un movimiento del pie que muchos han denominado como *sin copado*, aunque parece más preciso llamarlo *a contratiempo*, ya que el pedal se levanta justo en la parte fuerte, como si fuera un silencio.

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

Esta nueva corriente interpretativa de pedal tardó en ser aceptada varias décadas, ya que el pedal no adquiría la suficiente importancia en muchos pedagogos y no transmitían las nuevas concepciones a los futuros pianistas. Por tanto, tendríamos que esperar casi medio siglo para que el pedal a contratiempo estuviera totalmente generalizado en la interpretación.

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

### THALBERG, LISZT y BRAHMS

Toda la obra de **Sigismund Thalberg** (1812-1871) requiere un uso obligado del pedal. Del análisis textural de sus obras pianísticas se desprende una estrecha relación con el uso del pedal de resonancia, gracias al cual producía el efecto conocido como el truco de las "tres manos", iniciado por John Field. Gracias a la función de prolongación del pedal permitía mantener el sonido de una tecla creando la ilusión sonora de que se interpreta una obra con tres manos.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The top staff has a melodic line with notes and rests, marked with 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'p' (piano). The middle staff has chords and arpeggios, marked with 'm.d.', 'm.s.' (mezzo-sostenuto), and 'p'. The bottom staff has a bass line with notes and rests, marked with 'm.d.' and 'p'. Below the bottom staff, there are six pedal markings: 'Ped.', '\* Ped.', '\* Ped.', 'Ped.', '\* Ped.', and '\* Ped.'. The asterisks indicate specific pedal changes or releases.

Fragmento de *L'Art du Chant appliqué au Piano* op.70 (transcripción de *Lacrimosa*, del Réquiem de Mozart).  
Schott, ca.1853

Además de la función de prolongación del sonido del pedal Thalberg consideraba indispensable su uso para *cantar* con el piano. Precisamente en su obra *L'art du chant appliqué au piano* incluyó un prefacio con doce "reglas generales del arte de cantar bien, a los jóvenes pianistas" que nos muestra claramente sus intenciones respecto al uso del pedal

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

derecho y el pedal *una corda*, y las primeras referencias al pedal a contratiempo:

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

A pesar de esta pequeña referencia respecto al uso del pedal después del ataque de las notas largas en la partitura no se muestra una sola anotación de pedal que requiera el uso a contratiempo. Esto nos hace pensar que las marcas de pedal no son del todo precisas, ya que, según afirman pianistas que lo vieron interpretar, Thalberg nunca accionaba el pedal en el tiempo, sino que lo hacía ligeramente antes o después, usando con frecuencia movimientos rápidos de medio pedal.

**Franz Liszt** (1811-1886) fue uno de los compositores que tuvo una concepción del uso del pedal adelantado a su época. De hecho fue uno de los pianistas que adoptó de forma temprana el uso del pedal a contratiempo. Una de sus alumnas, cuando escuchó a Liszt tocar en 1873, percibió las grandes posibilidades sonoras que conseguía gracias al efecto producido con el pedal, similar al de la aplicación a contratiempo en los acordes. Además, en una carta que escribió a Louis Köhler en 1875, escribía lo siguiente:

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

Se puede afirmar que Liszt interpretaba casi siempre con pedal y solo en escasos momentos prescindía de él. Por tanto, las indicaciones de pedal que señala Liszt en sus obras es únicamente para casos especiales a los que el intérprete no estaba acostumbrado, como son los pedales largos para crear masas sonoras. Incluso a veces se sirve de palabras de contenido expresivo, como *armonioso*, para señalar un uso desinhibido del pedal, creando cierta confusión sonora.

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

Dentro de estos efectos excepcionales que Liszt pretende conseguir mediante el uso de los pedales destaca:

- El empleo de pedales largos en pequeñas cadencias para crear una masa sonora difuminada.
- El efecto de las tres manos mediante la prolongación de sonidos.
- La imitación de otros instrumentos musicales y de la voz, utilizando el pedal para modificar el sonido seco del piano y darle mayor riqueza armónica.
- El aumento de la capacidad sonora del piano mediante pedales largos en pasajes *fortissimo*, imitando la potencia de una orquesta.
- La obtención de efectos sonoros más típicos de los compositores impresionistas posteriores.
- La imitación de imágenes extramusicales, como el viento, remolinos de nieve, olas tormentosas, campanas, etc.

Por tanto, en la música de Liszt el pedal es explotado para modificar el sonido del piano y obtener unos efectos más propios de imágenes extramusicales. Su uso se suele basar en una aplicación casi constante, sin demasiadas renovaciones, sino con pedales largos.

En lo que se refiere al uso del pedal central para prolongar determinados sonidos Liszt, que llegó a probarlo escribió lo siguiente al respecto:

El pedal al que me refiero no debería, en mi opinión, usarse con demasiada frecuencia, pero tendrá un efecto excelente, especialmente en pasajes suaves y tranquilos.

Liszt se refería con estas palabras a la *Danse del Sylphes* y su tercera consolación. Para estas piezas envió un fragmento de la transcripción de los primeros compases para ser interpretado con el pedal tonal.

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

### Consolation n°3

**Lento placido**

5

Transcripción del extracto del manuscrito de la Consolación n°3 que Liszt envió a la firma Steinway en 1883.

El compositor alemán **Johannes Brahms** (1833-1897) vivió casi toda la segunda mitad del siglo XIX y sus composiciones datan de esa fecha. Sus Rapsodias op.79 fueron escritas en 1879; sus Fantasías op.116 e Intermezzi op.117, en 1893; y sus piezas op.118 y 119, en 1893. Por tanto, esto nos puede indicar que el estilo propio de Brahms es más propio de la ejecución actual, puesto que en esa fecha la mecánica del instrumento era la de un *piano moderno*. Sin embargo, el piano en el que Brahms compuso y ejecutó sus piezas difiere mucho del piano actual, pues estaba a medio camino entre el *fortepiano* y el *piano moderno*.

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

En 1873 la casa Streicher (dirigida por descendientes de fabricantes de los pianos vieneses Stein) entregó a Brahms un piano construido en 1868, que éste utilizó hasta su muerte. Este piano, de extensión de 8 octavas (*La0-La7*), utilizaba la ligera mecánica vienesa, tenía los martillos recubiertos de cuero y no de fieltro, un encordado recto (no cruzado). El timbre de este instrumento era más duro, pero también *cantabile* y más apagado y los sonidos graves no poseían la profundidad de los pianos actuales. Por tanto, teniendo en cuenta las complejas texturas de las obras para piano de Brahms, es evidente que en aquel piano la sonoridad era más clara y menos brillante.

En lo que se refiere al uso del pedal debemos emplear las graduaciones de pedal para conseguir un efecto ligado pero sin que enturbie la claridad de las voces, sobre todo de los graves. Por tanto, es imprescindible manejarse sobre el medio o tres cuartos de pedal, en función del pasaje y la acústica.

### ACTIVIDAD

Interpreta los siete primeros compases de la Consolación nº3 de Liszt usando estas dos pedalizaciones:

- El pedal tonal tal y como lo señaló Liszt en la carta que envió a la firma Steinway en 1883 (ver ilustración en la página anterior).
- La renovación parcial del pedal de resonancia sin que se pierda el sonido del bajo.

¿Qué diferencias sonoras observas? ¿En cuál de los dos casos hay que tocar más suave para evitar emborronamiento en la melodía? ¿Qué pedalización te resulta más cómoda?

## LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

### CUESTIONARIO

A partir de la segunda mitad del s.XIX comienzan los primeros indicios del pedal a contratiempo.

El pedal a contratiempo quedó generalizado en la década de 1870.

Thalberg en sus obras emula la interpretación con tres manos gracias al uso del pedal.

Thalberg utilizaba el pedal para emular el canto en el piano .

Liszt llegó a conocer el pedal a contratiempo pero no lo aconsejaba ni lo utilizaba en sus interpretaciones.

Liszt utilizaba el pedal para obtener unos efectos más propios de imágenes extramusicales.

Las obras de Brahms requieren un uso indispensable de pedal pero haciendo uso de las distintas graduaciones .

Brahms compuso la mayor parte de sus obras en un *piano moderno*.

VERDADERO	FALSO

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

## ESPAÑA Y FRANCIA

Mientras en casi toda Europa y Rusia los compositores que escriben a finales del siglo XIX y principios del XX siguen estilos similares a los que se habían desarrollado años atrás, con un especial énfasis en la composición de piezas de cierto índole nacionalista, algunos compositores españoles y franceses desarrollan un estilo pianístico que presta especial interés al sonido.

Hay que recordar que desde finales del siglo XVIII los pianistas franceses se caracterizaron por descubrir las posibilidades sonoras del pedal, que desarrollaron desde principios del siglo XIX. Durante las últimas décadas de ese siglo crean un estilo más refinado, obsesionándose con obtener del piano unos sonidos más blandos, mullidos y que parecen *evaporarse*.

Justo en esa época muchos pianistas españoles se trasladaron a París para perfeccionar su formación pianística en el conservatorio de esta ciudad y allí desarrollaron la preocupación por el sonido y, en especial, por el uso de los pedales. Este estilo lo trajeron a España, fundiéndolo con obras de claro tinte nacionalista.

Es por ello que la música creada en España y Francia a finales del siglo XIX y principios del XX se caracterizó por utilizar similares principios de uso del pedal para obtener efectos apenas explotados con anterioridad.

Sin embargo, en ambos países tardaron en adoptar la nueva concepción del pedal basada en el uso a contratiempo. En Francia no empezó a ser utilizada hasta la última década del siglo, gracias a los textos de Lavignac (1889) y Falkenberg (1891); en España llegaría incluso más tarde, adentrados en el siglo XX, con las teorías de Enrique Granados (1905).

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

A continuación nos centraremos en el estilo pianístico de las obras de Albéniz y Granados, en España, y de Debussy y Ravel, en Francia.

### ESPAÑA

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

Si tenemos que señalar una ciudad como la pionera en el nuevo uso del pedal en España, esa es Barcelona, donde se formó la *Escuela Catalana de Piano*, que desarrolló la nueva concepción del pedal. La escuela catalana del piano estuvo formada en sus primeros años por aquellos pianistas que fueron discípulos de Juan Bautista Pujol. Nos referimos a Enrique Granados, Carles Vidiella, Ricardo Viñes y Joaquín Malats, por citar los más destacados. Se destacaron como unos grandes virtuosos del piano y todos guardaban en común una especial preocupación por el uso del pedal, fruto de sus estudios en París.

Sin embargo, no sólo los pianistas de la *Escuela Catalana de Piano* se perfeccionaron en dicha ciudad, sino que muchos que estudiaron en Madrid se desplazaron a la capital francesa, trayendo consigo su estilo pianístico que dejó cierta huella en su escritura.

**Isaac Albéniz** (1860-1909), a pesar de nacer en Cataluña, estudió en Madrid y Bruselas. Sus estancias posteriores en París le formaron estrechos lazos con la comunidad musical francesa y dejaron una fuerte influencia en su estilo.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Algunas de sus obras más interpretadas, como su *Primera suite española* op.47 o los *Cantos de España*, fueron escritas entre la década de 1880 y 1890, antes de su estancia en París. En ellas se muestra un estilo de claros tintes nacionalistas, caracterizado por la profusión de ritmos de danzas populares españolas y de elementos del cante jondo. Estas piezas precisan de un cuidado uso del pedal que no alteren el carácter rítmico ni mezclen sonidos melódicos que imitan a los producidos por un cantaor. Su empleo estará destinado a resaltar el ritmo a través de toques de pedal que acentúen el impulso rítmico de determinadas partes.

En el siguiente ejemplo de *Sevilla (sevillanas)* de la *Primera suite española* el pedal debe usarse con pequeños toques para dar una mayor acentuación en la primera y quinta corchea de los dos primeros compases, a pesar de que en la primera edición de la obra el pedal esté indicado para la negra con puntillo de la mano izquierda. A partir del tercer compás el pedal es aconsejado para dar mayor expresividad al canto de la voz superior de la mano derecha y para prolongar las notas graves que no pueden ser mantenidas con los dedos, pero debido a la célula rítmica de sevillanas de la mano izquierda el pedal solo puede usarse con una graduación de 1/4.

**Allegro moderato**

Pedalización publicada

Pedalización recomendada

Pedalización de los cc.1 a 4 de *Sevilla (sevillanas)* de la *Primera suite española*, op.47

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

En la parte intermedia (*meno mosso*) el piano debe imitar el sonido de un cantautor. Por tanto, el pedal es necesario para obtener un sonido seco. Por tanto, al toque ligado debemos añadir un pedal de graduación 1/4 con cierta vibración (no demasiada) para evitar emborronamiento sonoro en las semicorcheas; únicamente en los valores largos podemos permanecer con el pedal pisado a fondo, como se indica en la edición.

**Meno mosso**

Pedalización publicada

Pedalización recomendada

*P* (levantamiento progresivo) \* *P* \* *P* (1/4 pedal)

Pedalización de los cc.76 a 78 de *Sevilla (sevillanas)* de la *Primera suite española*, op.47

Una vez que Albéniz se establece en París su estilo cambia y deja de preocuparse por los elementos folclóricos españoles para interesarse por plasmar la *atmósfera* de Andalucía en la *Iberia*. Su complejidad polifónica requiere un cuidado especial en el sonido y un dominio de la pedalización.

Albéniz fue muy cuidadoso a la hora de señalar el uso del pedal en esta obra. No indica si el uso es a tiempo o a contratiempo (algo que debe decidir el intérprete en función del efecto que desee obtener y la escritura) pero indica de forma clara todos los momentos en que debe usarse.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Si examinamos con detalle las indicaciones realizadas por Albéniz podemos ver que las articulaciones señaladas suelen ser para los dedos y no para el pedal; por ejemplo, es frecuente encontrarnos con pasajes de articulación picada en la que exige que se levanten los apagadores para obtener un sonido especial, más ligero y de mayor claridad.

*avec grâce et bien rythmé*

*sans pédale* *Ped.*

Fragmento de *Triana*, de *Iberia*

Si seguimos examinando la escritura de la obra podemos ver que en muchas ocasiones aparecen notas tenidas en los bajos durante varios compases, lo que exige el uso de pedales largos, que a su vez dificulta enormemente la claridad de las voces; es por ello que uno de los retos más complicados de la obra (además de la lectura) es no emborronar con el pedal. Esto no resulta imposible pues Albéniz sabía muy bien lo que hacía al pretender mantener una nota grave durante varios compases mientras en las voces superiores de suceden giros melódicos en grados conjuntos, puesto que el resultado sonoro es mucho más claro que si pretendiéramos mantener el pedal el mismo tiempo pero sin una nota grave mantenida.

En algunos casos el mismo Albéniz escribe una nota mantenida durante varios compases pero con signos de renovación de pedal, lo que cortaría el sonido de la nota grave, como en el siguiente ejemplo.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked 'pp' (pianissimo) and 'espressivo'. The score consists of eight measures. The bass line features a series of notes with a 'Ped.' (pedal) marking below each. A large slur covers the entire piece, and smaller slurs are placed over the upper staff. The first measure has a '2 Ped.' marking.

Fragmento de *El Puerto*, de *Iberia*

En este caso es posible tres recomendaciones:

1. Que la renovación del pedal sea controlada de manera que no se corte el bajo (no levantar el pedal completamente).
2. Que se accione el pedal tonal inmediatamente después de tocar el bajo e ir renovando el pedal de resonancia a cada negra con puntillo. Esto implica presionar con el pie izquierdo el pedal tonal y el *una corda* y con el derecho el de resonancia.
3. Hacer bajar la tecla *fa#3* (una octava más alta que la del bajo), sin que se produzca sonido, para conservar el primer armónico de esa nota y que no se pierda completamente el sonido del bajo. Esta opción era llevada a cabo por Alicia de Larrocha y lo recomendaba a sus alumnos.

En muchas de las piezas de la *Iberia* se requieren usos específicos de pedal que sería imposible mencionarlos aquí por su extensión. Es importante estudiarlos y no olvidar mantener las notas del bajo cuando es indicado por el autor con el signo de pedal.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

La obra pianística de **Enrique Granados** (1867-1916) sigue un estilo bien diferenciado del de Albéniz, pues está más cerca de la música romántica, en concreto de la de Schumann y no se sirve de un sonido excesivamente sonoro y brillante, sino más claro y expresivo.

Granados fue el que sentó las bases de la utilización del pedal a contratiempo en España y sus textos desarrollaron en profundidad todo el contenido sobre el que versa la nueva concepción del pedal recién llegada a España. En 1905 escribió su *Método teórico-práctico para el uso de los pedales*, obra crucial para entender la teoría sobre el uso del pedal a contratiempo en España y que completó en su "obra definitiva" -fecha en 1913 y que no se publicó hasta el año 2001- *Reglas para el uso de los Pedales del Piano*. Nosotros recomendamos la lectura de esta última obra, pues la exposición es más clara, antes de abordar cualquier obra de Granados.

La preocupación del compositor leridano por el uso del pedal a contratiempo también quedó de manifiesto en las composiciones escritas para piano. Aún así podemos afirmar que la atención que presta Granados por señalar el uso del pedal en sus obras es variable: en algunas composiciones demuestra un gran interés por indicar, de la forma más precisa posible, el momento exacto donde debe accionarse el pedal; en otras no señala su uso o lo realiza de forma muy vaga, dejando el cometido al intérprete. Esta divergencia no sigue un patrón cronológico que podamos diferenciar con claridad, sin embargo, podemos afirmar que las obras compuestas entre 1903 y 1909 suelen tener abundantes indicaciones de pedal, mientras que en la mayor parte de las obras compuestas fuera de ese rango la notación es relativamente escasa.

En dos de sus obras, las *Escenas Románticas* y *Allegro de Concierto*, Granados escribe, además de los usuales signos de pedal unos *valores imaginarios* sobre los que coloca las indicaciones para precisar el momento exacto de la acción del pedal, a los que suele seguir una línea horizontal para indicar que éste debe permanecer accionado durante toda la trayectoria de la línea. Estos símbolos de notas, que aparecen sólo en estas dos obras, compuestas entre 1903 y 1905, se colocan muy próximos a la nota sobre la que debe recaer

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

la acción del pedal, tanto sea en el pentagrama inferior, superior o entre ambos.



Fragmento de *Escenas románticas*. Casa Dotesio, ca.1906

Si examinamos las indicaciones de pedal de las Danzas Españolas observamos que el intérprete debe asumir de forma autónoma su uso, pues apenas hay indicaciones. Sin embargo, es importante resaltar las indicaciones realizadas con posterioridad en la danza nº10, en la que escribí, sobre la edición impresa, los signos de pedal adecuados para su ejecución.



Fragmento de la Danza española nº10. Edición de Casa Dotesio (s.f.) con indicaciones manuscritas de pedal de E. Granados

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

En obras de mayor complejidad interpretativa es evidente que las teorías propuestas en su método no son adecuadas. Para ello es de aplicación las explicaciones que dio posteriormente sobre cuándo renovar el pedal en texturas polifónicas complejas. Para ello compara los elementos que intervienen en la arquitectura con los de la música:

(...) 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.

Ésta será la base de pedalización para cualquier obra de Granados y de cualquier otro compositor posterior a la segunda mitad del siglo XIX.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

## FRANCIA

Como dijimos anteriormente ya desde el último cuarto del siglo XIX distintos intérpretes franceses estaban desarrollando un estilo pianístico mucho más refinado que el que se estaba siguiendo en Centroeuropa gracias a la utilización del pedal. Su principal interés era modificar al máximo el sonido percutido del piano y se esforzaron en buscar un sonido más etéreo. Así, con la ayuda del pedal *una corda* y del de resonancia crearon efectos de armonías que se prolongan y parecen perderse en un *horizonte vaporoso* (así lo definían ellos) y sonidos más blandos y mullidos. También se dedicaron a experimentar con el timbre del instrumento, consiguiendo efectos nunca vistos antes en la música. A este estilo se le denominó Impresionismo Musical.

En estilo la música se basa en superposiciones armónicas y en líneas melódicas difusas, por tanto, el pedal no debe seguir las mismas reglas que se aplicaban en el estilo romántico.

**Claude Debussy** (1862-1918) es, en gran parte, el creador y autor por excelencia del impresionismo. Su obra pianística requiere un sonido transparente, no percusivo, con grandes cambios de color y de timbre, un equilibrio sonoro muy cuidadoso y un especial uso del pedal. Todas estas características, típicas del estilo impresionista, no aparecen anotadas en las obras, por lo que el pianista debe asumir de forma autónoma la interpretación de acuerdo a estas exigencias sonoras.

En lo que se refiere al uso del pedal es prácticamente imposible encontrar indicaciones sobre su uso en la música de Debussy. Sin embargo, la escritura y otras indicaciones nos dan las suficientes pistas para saber cuándo usarlo.

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

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

tenidos aquellos sonidos que deben ser prolongados.

A musical score for a piano piece in 6/4 time, featuring a complex texture with multiple voices. The score includes dynamic markings such as *p*, *marqué*, and *pp*. A *Ped.* (pedal) line is shown below the staff, with a long horizontal line indicating a sustained pedal effect. The word *marqué* is written under a specific section of the music.

Pedalización  
sugerida

Pedalización de un fragmento del preludio *La Cathédrale engloutie*.

Igualmente es usual que el pedal sea marcado con ligaduras que se extienden por el compás sin que una a otra nota. En estos casos el autor desea que el sonido sea prolongado hasta que deje de escucharse.

A musical score for a piano piece in 3/4 time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *più pp* and *8va*. A *Ped.* (pedal) line is shown below the staff, with a long horizontal line indicating a sustained pedal effect.

Pedalización  
sugerida

Pedalización de un fragmento del preludio *Les fées sont d'exquises danseuses*.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

La mayor parte de las veces el signo de pedal es la nota del bajo. Así el pedal debe permanecer pisado mientras dura la armonía del bajo, sea un compás, varios compases o incluso páginas enteras. Uno de los casos más llamativos es en el Preludio nº2 del segundo volumen (*Voiles*), en el que el pedal casi podría permanecer pisado durante toda la obra (excepto en los tres últimos compases donde habría que renovarlo); en este caso los posibles cambios que realicemos deben ser poco notables para evitar una confusión sonora.

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

Todo ello implica un uso generoso del pedal, cuidando especialmente de usar un toque más delicado y obtener un sonido bastante más débil para evitar una confusión sonora. Igualmente se debe cuidar de hacer sobresalir los sonidos melódicos y tocar más suavemente el resto.

La obra de **Maurice Ravel** (1875-1937), aunque frecuentemente vinculada al impresionismo, muestra además un audaz estilo neoclásico y, a veces, rasgos del expresionismo. Igualmente se sintió influenciado de estilos muy diversos como la música española, el jazz, etc.

Generalmente la música de Ravel se distingue de la de Debussy en exigir una sonoridad algo más clara y menos difuminada. Esto no significa que el uso del pedal sea menor, sino que la escritura es menos compleja y se aborda con más frecuencia el registro agudo.

Si tomamos como ejemplo la *Sonatine*, obra de claro estilo neoclásico, la sonoridad que debemos conservar en toda la obra es de mucha claridad. En el primer movimiento todo el acompañamiento en fusas debe sonar claro, lo que implica el uso de graduaciones pequeñas de pedal; el segundo movimiento, un minué, la sonoridad debe ser igualmente clara y el pedal debe ser renovado con mucha frecuencia para que la línea melódica no se enturbie.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

En *Jeux d'eau* el pedal debe usarse generosamente para simular el movimiento del agua y para prolongar los bajos. En cambio, en *Alborada del gracioso* el pedal no puede eliminar el componente rítmico de la obra, sino ayudar a resaltarlo mediante el uso frecuente de toques a tiempo.

En resumen, el uso del pedal en la música de Ravel depende del estilo de su obra y las exigencias sonoras que requiera. Pero lo que no debemos olvidar es que está íntimamente relacionado con el toque, que debe ser igualmente muy ligero incluso en dinámicas *forte*.

### ACTIVIDAD

Elige una obra española o impresionista que estés estudiando este curso o lo hayas hecho el curso pasado. Interpretala al piano y analiza las siguientes cuestiones:

- ¿Qué indicaciones de pedal hay en la partitura? ¿se corresponde con tu pedalización?
- ¿Usas toques de pedal o pedales largos?
- ¿Para qué usas el pedal en cada caso?

Ahora escucha a un compañero tuyo y, con la partitura en la mano, analiza si la pedalización que usa es la más idónea.

## FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

### CUESTIONARIO

La nueva praxis interpretativa del pedal en España se desarrolló en el siglo XX.

En la música de Albéniz el uso del pedal debe ser mínimo.

Enrique Granados escribió unos métodos de pedal.

Las obras de Granados compuestas antes de 1900 suelen tener abundantes indicaciones de pedal .

En el estilo pianístico surgido en Francia desde finales del siglo XIX el pedal debe seguir las mismas reglas que el estilo romántico.

En la música de Debussy la mayor parte de las veces el signo de pedal es la nota del bajo.

En la música de Ravel el pedal debe ser usado más generosamente que en la de Debussy.

VERDADERO	FALSO

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

Durante el siglo XX distintos estilos interpretativos se caracterizan por un mayor o menor uso del pedal que en casos extremos se convierte en una utilización excesiva o una ausencia total.

Así, mientras en la música de Debussy y los impresionistas el pedal asumía la mayor importancia, determinados estilos surgidos desde el final de la 1ª Guerra Mundial (1918) han minimizado el uso del pedal hasta "su justa medida"; el piano empieza a ser tratado como instrumento rítmico de percusión, reflejado en la música de jazz y el *ragtime*.

Otros compositores de la primera mitad del siglo XX siguen un estilo similar al que se estaba desarrollando a finales del siglo XIX en Centroeuropa o tienden a desarrollar características sonoras similares a la de los impresionistas.

Durante este siglo se empiezan a explotar todas las capacidades sonoras del instrumento, desde efectos que puede producir el pedal gracias a las vibraciones de las cuerdas hasta la posibilidad de ejecutar con las cuerdas del piano gracias a la ausencia de apagadores o utilizando mecanismos que bloquean aún más la vibración de las cuerdas.

Resulta muy extenso y sobrepasaría las extensiones de este libro agrupar toda la variedad de estilos encontrados en el siglo XX. Por tanto en las siguientes páginas abarcaremos aquellos compositores y corrientes más interpretadas por los alumnos de las enseñanzas profesionales con el fin de que el alumno sea capaz de transferir estos contenidos y adaptarlos en el caso de que fuera necesario.

En los siguientes apartados expondremos el uso del pedal en la música de Rachmaninoff, Scriabin, Prokofiev, Bartók, Stravinsky y los compositores norteamericanos.

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

### RACHMANINOFF Y SCRIABIN

Ambos pianistas y compositores rusos vivieron la transición entre el siglo XIX y el XX. Heredaron el estilo propio de la segunda mitad del siglo XIX en Europa y Rusia, y ello queda manifestado en el estilo de sus primeras obras. Con el paso de los años cada uno desarrolló su propio estilo interpretativo que, aunque es muy distinto, desde el punto de vista del uso del pedal, es bastante más cercano.

En general la música de **Sergei Rachmaninoff** (1873-1943) parece mirar atrás, hacia compositores centroeuropeos de la segunda mitad del XIX, por ello que se le tildaba de conservador y superficial, comparándolo con las innovaciones que realizaban otros autores rusos de esos años. Es por ello que el estilo de Rachmaninoff está encuadrado dentro de lo que se ha llamado el Posromanticismo. Sin embargo, en su música notamos ciertas diferencias con el estilo propio del XIX, ya que, por ejemplo, no entendía los acordes de séptima como tensiones armónicas, sino como *colores sonoros*.

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

Por otra parte, el amplio volumen sonoro propio de su estilo requiere un uso más largo y continuado de pedal que en los compositores románticos. En ocasiones estos pedales largos guardan estrecha relación con la armonía y las notas que haya que prolongar, como en el Preludio op.3 n°2.

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX



Fragmento del preludio op.3 n°2. Primera edición, Gutheil, 1895.

En este preludio, en líneas generales, el uso del pedal viene marcado por las notas que hay que prolongar; en aquellos momentos donde no haya que prolongar notas del bajo el pedal se debe renovar sin que implique dejar de usarlo, puesto que cambiaría bruscamente el sonido.

Como norma general el pedal se mantiene pisado durante toda la armonía y se renueva cuando ésta cambie. En el siguiente ejemplo del *Etude-Tableaux* op. 39 n°5 el pedal debe permanecer pisado durante todo el compás y renovarse en el siguiente, en lugar de cambiarlo según la línea melódica.



Fragmento del *Etude-Tableaux* op.39 n°5. Muzgiz, ca.1895.

En los casos en los que se pierda la claridad melódica o haya demasiado enturbamiento sonoro se permiten las renovaciones parciales o el uso del pedal vibrato con movimientos rápidos entre el medio pedal y el pise completo.

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

Respecto al estilo de **Alexander Scriabin** (1872-1915), sus primeras obras seguían el estilo musical de Liszt y Chopin pero muy pronto (en especial a partir de 1903) se alejó de la corriente romántica. Jugaba mucho con los planos sonoros y el timbre del instrumento para obtener unas atmósferas personales, impregnadas de cierto misticismo. Nikolsky (1957) afirmó que "cuando Scriabin tocaba, no creías que las teclas tuviesen algo que ver. Bajo sus dedos, los sonidos surgían y se desvanecían misteriosamente".

En efecto, el estilo de Scriabin es como si las notas *flotaran en el aire*, evocando muchas veces las imágenes sonoras propias de los impresionistas franceses. En ello el pedal juega un papel fundamental con un uso continuado y de gran extensión, todo ello en función de las armonías, del ambiente sonoro que deseamos obtener y de las notas que debemos prolongar, puesto que la escritura de Scriabin es de gran extensión y exige el uso del pedal para mantener la mayor parte de las notas.

### ACTIVIDAD

Analiza visualmente la escritura del preludio op.74 nº1 de Scriabin. Como puedes ver la indicación "doloroso, angustioso" nos indica la necesidad de uso del pedal. En la obra la duración del pise está íntimamente relacionado con las notas que deben mantenerse y que necesitan ser ligadas.

Indica los momentos en los que el pedal debe renovarse y la duración de cada pise. Márcalo usando el sistema de líneas y evita las indicaciones de pises cortos.

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

### EL ESTILO PERCUSIVO DE BARTOK, PROKOFIEV, STRAVINSKY Y LOS COMPOSITORES NORTEAMERICANOS

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

Por un lado la escritura del compositor húngaro **Bela Bartók** (1881-1945) apunta a un timbre seco, preciso, rítmico y con especial importancia en el ataque y la forma de golpear la tecla; pero también en sus obras podemos descubrir un estilo inspirado en las danzas y las melodías vocales. Su música se basa, pues, en el contraste, en el que el pedal es un medio auxiliar para obtener un sonido preciso en un determinado momento: acentuación o contraste sonoro, sin interferir en las articulaciones. Por ello en las obras pianísticas de Bartok es más común el uso del pedal a tiempo, en lugar del que se acciona a contratiempo. Así, en el *Allegro barbaro* es evidente que el pedal ayudaría a enfatizar las acentuaciones del primer acorde y de las negras posteriores. Siguiendo la pedalización que realiza el propio compositor en la grabación de la obra la pedalización de los primeros compases se transcribiría de la siguiente forma.

Tempo giusto ♩ = 84 - 96

The musical score is for the piano introduction of 'Allegro barbaro'. It is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 84-96 beats per minute. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a fortissimo (sff) chord, followed by a mezzo-forte (mf) section, and then a fortissimo (ff) section. The bass staff features a series of chords and eighth notes. A pedal line is shown below the bass staff, starting with a fermata and followed by three quarter notes, each marked with a 'P' and a tilde (~), indicating the pedal is held for the duration of these notes.

Pedalización de un fragmento de *Allegro barbaro*

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

El estilo compositivo de **Sergei Prokofiev** (1891-1953) tiene puntos similares a Bartók, como son el ritmo y el énfasis en las acentuaciones, pero con más colorido. Por tanto, su música requiere un determinado uso del pedal que también sigue los mismos principios que la del compositor húngaro: para acentuar y para obtener un destacado contraste sonoro sin interferir en las articulaciones.

Otro heredero de la música percusiva es **Igor Stravinsky** (1882-1971). Sin embargo la sonoridad que pretende obtener del piano es orquestal, simulando en muchos casos el sonido de los instrumentos de viento. Es por ello que su *staccato* no es seco como el de Bartók, sino más sonoro y que permite un uso especial de pedales que disimulen al máximo su empleo pero que añada una sonoridad de gran colorido y resonancia.

Precisamente este estilo más percusivo verá un especial auge en la música estadounidenses, donde el *ragtime* rompe con toda tradición romántica y el piano es usado más como un instrumento de percusión. El ritmo es parte esencial dentro de este estilo con un especial énfasis en la síncopa. Todo este tipo de música requiere, a su vez, romper con el uso del pedal que se había desarrollado muy rápidamente en Estados Unidos desde finales del siglo anterior. Por tanto, la mayor parte de las piezas de **Scott Joplin** (1868-1917) o incluso **George Gershwin** (1898-1937) deben ser ejecutadas con una pedalización basada en pise a tiempo y con pises cortos.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a ragtime dance. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The music features a strong rhythmic pattern with frequent syncopation. Below the notes, there are several pairs of markings: a 'P' (pedal) and a 'γ' (accent), indicating the specific pedaling and accentuation techniques used in the piece.

Pedalización de un fragmento de *Ragtime Dance*, de Scott Joplin

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

### INDICACIONES DE PEDAL EN COMPOSITORES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

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

**John Cage** (1912-1992), cuya música se basa en la utilización de un piano previamente preparado con materiales que se colocan entre las cuerdas, especifica el uso del pedal derecho y el de *una corda* con una línea continua y una discontinua, respectivamente. Así, por ejemplo, en su *Second interlude* (1948) nos encontramos con las siguientes indicaciones de pedal, que demuestra no admitir cualquier añadido u omisión por parte del intérprete:



Fragmento del inicio de *Second Interlude*. Peters, 1960.

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

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

- P.I. = right (damper) pedal
- P.II. = middle (sostenuto) pedal
- P.III. = left (una corda) pedal

Notas interpretativas de *Five pieces for Piano*. Peters, 1973

### Five Pieces for Piano

#### I

Quasi improvvisando [♩ = 52] GEORGE CRUMB

P.I. (hold down throughout) P.III.

Inicio de *Five pieces for Piano*. Peters, 1973

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

Si nos fijamos son muy escasas las partituras que nos indican el uso del medio pedal y es anecdótico que nos encontremos con algunas de estas indicaciones.

## USOS DEL PEDAL EN EL SIGLO XX

### CUESTIONARIO

En la música de Rachmaninoff es usual el empleo de pedales largos.

En el estilo de Scriabin el pedal ayuda a que los sonidos se desvanezcan misteriosamente.

Las obras de Bartók no admiten uso del pedal.

En gran parte de las composiciones de Prokofiev el pedal se usa para dar énfasis en las acentuaciones.

Stravinsky no recomendaba el uso del pedal en sus obras.

El *ragtime* requiere el uso del pedal a tiempo.

John Cage empleó sus propias indicaciones de pedal para señalar su uso pero éstas son imprecisas.

George Crumb deja claro que sus indicaciones de pedal "son precisas y deben ser seguidas estrictamente".

VERDADERO	FALSO



## CONCLUSIONES

---

Partiendo de los objetivos que nos planteamos en el presente trabajo puede concluirse que:

1. El pedal de resonancia es un elemento relativamente reciente en la interpretación pianística.

Nuestro estudio histórico sobre el mecanismo del piano nos ha demostrado que los pedales no fueron introducidos de forma general hasta el siglo XIX. Así, la mitad del repertorio que hoy en día interpreta un estudiante de piano fue compuesto en un instrumento que carecía de este dispositivo.

2. La aplicación del pedal que emplean los pianistas contemporáneos cuando interpretan repertorio de los siglos XVIII y XIX no tiene nada que ver con el uso que se hacía aquella época, careciendo sus interpretaciones de valor historicista.

La técnica del pedal que se emplea hoy en día, basada en el pise a contratiempo, surgió durante la segunda mitad del siglo XIX y fue generalizada en el XX. Por tanto, solo las obras compuestas a partir de finales del siglo XIX fueron pensadas para ser interpretadas en un piano moderno y con una aplicación de pedal más cercana a la que se ejecuta hoy en día. Las obras anteriores a este periodo fueron ideadas para ser interpretadas en un piano más primitivo y con otro uso de pedal.

3. La enseñanza del pedal de resonancia ha estado siempre íntimamente relacionada con su aplicación en la interpretación.

Fuera de España, en las últimas décadas del siglo XVIII, con un empleo casi inexistente en la ejecución (muy pocos pianos tenían pedales), no encontramos referencias sobre su aplicación en métodos de piano; a lo largo de toda la primera mitad del siglo XIX, periodo en que el pedal adquiere una importancia progresivamente mayor hasta convertirse en elemento indispensable en la interpretación, los autores suelen dedicar varias líneas para explicar su uso y sus posibilidades sonoras; en la segunda mitad del XIX el pedal adquiere tal relevancia en la interpretación que comienzan a escribirse obras dedicadas

exclusivamente a este mecanismo, exponiendo detalladamente su mecanismo, sus posibilidades sonoras y su nueva aplicación basada en el pise a contratiempo; a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad el uso del pedal a cambiado poco (salvo para buscar efectos específicos), por lo que las obras publicadas en este periodo no suelen aportar nada nuevo.

En España, su propio estilo interpretativo también influyó en la enseñanza del pedal. Durante la segunda mitad del siglo XIX se interpreta con un uso limitado del pedal, basado siempre en el pise a tiempo; esto desemboca en publicaciones con escasas referencias al pedal, mientras que los autores que dedican unas líneas a explicar sus posibilidades nos trasladan al estilo centroeuropeo de treinta años atrás. Entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, algunos pianistas traen de Francia la nueva concepción del pedal, basado en el pise a contratiempo, que no se consolidaría en nuestro país hasta bien entrado el siglo XX gracias a la labor pedagógica de la Escuela Pianística Catalana.

4. A lo largo del presente trabajo hemos descubierto todas aquellas obras publicadas, cuyos contenidos están dedicados parcial o completamente al uso de los pedales del piano. La mayor parte de ellas están descatalogadas y fueron publicadas en Estados Unidos (las de aplicación práctica) y en Centroeuropa, siendo especialmente complicado adquirir obras en lengua española.
5. En las últimas décadas se ha multiplicado el número de obras publicadas que hacen referencia a los pedales pero sin llegar a profundizar en las distintas formas de utilización y posibilidades sonoras del pedal.
6. La obra teórica más completa dedicada a los pedales y traducida al español es *El pedal pianístico*, de Joseph Banowetz (1999), la cual está descatalogada desde hace varios años. Por tanto, la más destacada en la actualidad es la de Albert Nieto, titulada *El pedal de resonancia: el alma del piano*, que no añade contenidos sobre la historia del mecanismo del pedal (elemento indispensable para comprender la evolución estilística en la interpretación).
7. Hay muy pocas obras que incluyen ejercicios variados y secuenciados para el uso del pedal.

La obra más amplia que aún se puede adquirir es el *Estudio práctico sobre los pedales del piano* de Frank Marshall. Sin embargo, ésta está destinada a ser impartida hasta los primeros cursos de la enseñanza profesional y no recoge ejercicios más avanzados, como las graduaciones de pedal y otras posibilidades avanzadas relacionadas con el recorrido.

8. La aplicación de los criterios de análisis diseñados ha permitido clasificar y ordenar las obras escritas en lengua española, dedicadas a la enseñanza del pedal, agrupando estos recursos didácticos impresos según su nivel instructivo y su desarrollo práctico.
  - Las obras de mayor contenido teórico son, por este orden: *El pedal pianístico*, de J. Banowetz (descatalogada); *El pedal de resonancia: el alma del piano*, de A. Nieto; y *Notas desde la banqueta del pianista*, de B. Berman. Todas ellas están adaptadas para un alumno que se encuentra finalizando las enseñanzas profesionales o cursando las superiores.
  - De todos los métodos de piano existentes (obras que recogen todos los contenidos pianísticos) solo podemos considerar *Con-tacto*, de J. J. Linares, como el más adecuado para estudiar el pedal en la enseñanza elemental. Sin embargo, en lo que se refiere a este mecanismo no incluye suficientes ejercicios. Para ello recomendamos, como material complementario, el *Estudio práctico sobre los pedales del piano*, de Marshall, y *La técnica de los pedales*, de F. Fuster (obra descatalogada), que sí incluyen variados ejercicios pero únicamente para la ejercitación del pise a contratiempo.
9. En España no existen obras que abarquen conjuntamente contenidos teóricos y aplicación práctica para los niveles más avanzados de la enseñanza (toda la enseñanza profesional). Éste es el motivo por el cual muchos alumnos, cuando acceden al grado superior, no están adiestrados en el control de las graduaciones y recorrido del pedal.
10. El análisis de las obras escritas en lengua española nos ha aportado información útil sobre los contenidos referidos a la enseñanza del pedal y su aplicación práctica a lo largo de la historia:
  - En los últimos años se ha ido afianzando el término *pedal de resonancia* para referirse al pedal derecho del piano. En cambio, todavía no podemos

considerar que haya un acuerdo terminológico entre los autores. El término de *pedal fuerte* (o *pedal forte*), tan criticado por los pianistas y pedagogos desde el siglo XIX, continua siendo utilizado en obras publicadas muy recientemente.

- La iniciación en el uso del pedal suele aplicarse entre el primer y segundo curso, es decir, cuando los alumnos cuentan con 8 y 9 años de edad. En cambio, durante el siglo XIX y una parte del XX la iniciación en este mecanismo solía comenzar cuando el alumno tenía más conocimientos, abordándose la iniciación hasta en edades casi adolescentes.
- La explicación del mecanismo del pedal es un elemento que los autores suelen considerar importante y lo indican tanto en las obras destinadas al nivel elemental como el medio y el superior. En cambio la explicación de la acción de los armónicos –característica que le da el nombre de *pedal de resonancia*- suele ser reservada a las enseñanzas más avanzadas, algo que nos parece incomprensible teniendo en cuenta que se pueden crear actividades muy interesantes para que el alumno descubra, de forma muy motivadora, la vibración de los armónicos a través de un aprendizaje activo.
- Los contenidos referidos a las graduaciones de pedal suelen dirigirse a los alumnos de nivel medio o superior, abordándose cinco niveles de pisada (sin pedal, cuarto pedal, medio pedal, tres cuartos de pedal y pedal completo) y otros recorridos no fijos (levantamiento progresivo, pise progresivo, renovación parcial y pedal *vibrato*). Estos contenidos han sido poco desarrollados en las obras publicadas en España, ya que se inicia en Vallribera (1977) y solo continuado por pedagogos españoles como Nieto y Linares (el resto son autores extranjeros cuyas obras fueron traducidas a nuestra lengua).
- Los métodos de piano no suelen incluir referencia al uso del pedal según el estilo de la obra. Estos contenidos se reservan para los textos teóricos, adaptados para alumnos de los últimos cursos de las enseñanzas profesionales o de grado superior. Esto conlleva una gran deficiencia en la comprensión de aspectos tan básicos como que las obras de Mozart y Haydn (ejecutadas con mucha frecuencia por los alumnos de nivel medio) deben ser interpretadas con muy poco pedal.

11. Tras el estudio de los recursos didácticos impresos publicados en lengua extranjera y su comparación con las obras escritas en lengua española hemos detectado una serie de carencias en las publicaciones de nuestro país:

- Escasez de obras dedicadas enteramente a los pedales del piano que desarrollen de forma extensa sus contenidos: mecanismo, funciones, posibilidades sonoras, su historia y su evolución estilística e interpretativa.
- No existen obras teórico-prácticas destinadas a las enseñanzas profesionales de música que abarquen en profundidad los contenidos de estos niveles con su correspondiente aplicación práctica.
- Las obras analizadas apenas llevan a cabo una metodología activa donde los alumnos participen en el proceso de aprendizaje, descubriendo los nuevos contenidos y asimilándolos.
- Respecto a los contenidos observamos carencias en: la explicación de la función resonante del pedal a través de vibración de las cuerdas que corresponden con los armónicos; indicaciones precisas sobre cómo y dónde aplicar el pedal y dónde evitarlo, para que el alumno pueda actuar con autonomía; contenidos referidos a la evolución estilística e interpretativa del pedal; explicaciones más precisas sobre las posibilidades y utilidades de las distintas graduaciones de pedal.
- Ningún autor propone ejercicios para desarrollar los distintos niveles de pisada del pedal y ser consciente de su recorrido. Solo unos pocos incluyen algún ejercicio aislado para el iniciación en el medio pedal o el levantamiento progresivo.
- Apenas se proponen actividades para ajustar el uso del pedal al efecto sonoro que desee obtener y adquirir la suficiente autonomía para encontrar la pedalización más adecuada.

12. La trabajo de búsqueda bibliográfica e investigación nos ha llevado a descubrir una serie de datos e incluso obras de gran importancia para la pedagogía e interpretación pianística.

- En el año 2011 descubrimos una nueva obra pedagógica de Enrique Granados dirigida a la enseñanza del pedal de resonancia, que había escrita en 1911. Las páginas que conformaban esta obra se encontraban dispersas en

varias cajas del fondo Enrique Granados del Museu de la Música de Barcelona (véase anexo V).

- Durante el año 2012 descubrimos parte de una obra pedagógica del pianista y compositor Teobaldo Power (autor de los *Cantos canarios*), cuyos contenidos impregnó en su memoria de oposición a la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1882. Toda su obra pedagógica, así como sus artículos, fue publicada en diciembre de 2012 en un libro titulado *Teobaldo Power, un pedagogo del piano*, donde además se desgrana sus facetas como concertista de piano, compositor y, sobre todo, su faceta pedagógica (véase anexo V).
- Durante el año 2011 descubrimos la primera publicación de la obra *La sonoridad del piano*. Hasta ahora se pensaba que la primera edición fue llevada a cabo por Boileau hacia 1940, en cambio nuestras investigaciones nos hicieron sospechar de dichos datos. Finalmente logramos adquirir el único ejemplar que se conserva de la primera edición de la obra, publicada por Unión Musical Española entre 1925 y 1928.
- Investigamos sobre el paradero del último volumen del *Método completo de piano* de Eduardo Compta. Descubrimos que éste nunca se publicó y por tanto su obra, registrada bajo el título *Método completo de piano* en 1882 está incompleta, dato que nunca había sido investigado hasta ahora.
- Fechamos la publicación de las obras *Método de piano*, de L. Adam, y *Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos*, de F. Kalkbrenner, gracias a la revisión de los anuncios publicados en la prensa española de las primeras décadas del siglo XIX.
- Descubrimos que la primera referencia teórica sobre el pedal a contratiempo (erróneamente conocido como *pedal sincopado*) ocurrió en 1853 en *L'art du chant appliqué au piano* de S. Thalberg. Hasta ahora los investigadores señalaban a Louis Köhler como el primer autor en hacer mención al pedal que se acciona después de presionar una tecla, en una obra de 1856.
- Descubrimos que la obra *Reglas para el uso de los pedales del piano* de E. Granados, tal y como fue publicada por Boileau en 2001 (nunca fue publicado en vida del autor), está incompleta, pues no se han añadido los ejercicios que el autor dejó anotados en el manuscrito. Además también

descubrimos en un manuscrito anterior otros ejercicios propuestos por Granados para la práctica del pedal a contratiempo.

13. La propuesta metodológica que proponemos en el presente trabajo, titulada *Escuela de pedal*, es un método teórico-práctico para la enseñanza del pedal, orientado a las enseñanzas profesionales de Piano. Con este trabajo se cubren las carencias referidas a la enseñanza del pedal -tanto en lo referido a contenidos como a aplicación práctica- que afectaban a los profesores de piano que impartían en las enseñanzas profesionales. Esta propuesta se ha puesto en práctica con un grupo de alumnos con óptimos resultados (véase 9.1.7).
14. Nuestra propuesta metodológica refuerza sobre todo el estudio de las distintas graduaciones de pisada del pedal, para lo cual hemos creado un mecanismo, que hemos denominado *pedalímetro*, para trabajar de forma precisa el movimiento del pie en las distintas graduaciones de pedal. Su puesta en práctica y nuestra experiencia docente nos ha demostrado que es la forma más eficaz y completa de trabajar los distintos niveles de pisada del pedal.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Academia Granados (1905, 1 de octubre). *Plan de estudios [de la Academia Granados]*. Barcelona: s.n.

Academia Granados (1919). *Reglamento*, 1 de octubre. Barcelona: s.n.

Academia Marshall (ca. 1924). *Plan de estudios, piano [de la Academia Marshall]*. Barcelona: s.n.

Academia Marshall (ca. 1928). *Plan de estudios, piano [de la Academia Marshall]*. Barcelona: s.n.

Academia Marshall (1932). *Plan de estudios, piano, curso 1932-1933 [de la Academia Marshall]*. Barcelona: s.n.

Academia Marshall (1933). *Plan de estudios, piano, curso 1933-1934 [de la Academia Marshall]*. Barcelona: s.n.

Academia Marshall (1935). *Reglamento*, 1 de enero. Barcelona: s.n.

Academia Marshall (1947). *Plan de estudios, [piano] curso 1947-1948 [de la Academia Marshall]*. S.l.: s.n.

Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo (1893). *Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música*. Oviedo: Imprenta de Vallina y Compañía.

Adam, L. (ca. 1804). *Méthode de Piano du Conservatoire Royal de Musique*. París: E. Troupenas. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000122j>.

Adam, L. (ca. 1830) *Método de piano*. Barcelona: Almacén de Música e Instrumentos del Sr. Gambaro.

Albéniz, P. (1840). *Método completo de piano del Conservatorio de Música*. Madrid: Almacén de Carrafa.

*Albert Nieto, pianista* [página web]. Recuperado el 3 de marzo de 2013 de <http://www.albertnieto.com>.

*Alberto Gómez piano* [página web]. Recuperado el 3 de marzo de 2013 de <http://albertogomezpiano.wordpress.com>.

Alemany Ferrer, V. (2007). La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, N° 62. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/28/27>.

Alfonso, J. (s.f.). *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. Edición facsímil. Madrid: Unión Musical Ediciones.

Anuncios (1830, 13 de abril). *Gaceta de Madrid* n° 44, (p. 186). Recuperado el 3 de enero de 2013 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1830/044/A00186-00186.pdf>.

Anuncios (1838, 10 de diciembre). *Gaceta de Madrid*, n° 1486, (p. 4). Recuperado el 3 de enero de 2013 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1838/1486/A00004-00004.pdf>.

Aranguren, J. (1855). *Método completo de piano*. Madrid: Antonio Romero.

Arteaga y Pereira, F. (1886). *Celebridades musicales*. Barcelona: Centro editorial Artístico de I.T.M. Seguí.

Aviñoa, X. (1986). *Cent Anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: C. F. Henning. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/VersuchberDieWahreArtDasKlavierZuSpielen1753>.

Banowetz, J. (1999). *El pedal pianístico, técnicas y uso*. Madrid: Pirámide.

Banowetz, J., Mann, B. R., Rubinstein, A., Bukhovtsev, A. N., y Carreño, T. (2003). *The art of piano pedaling: Two classic guides*. Mineola, Nueva York: Dover Publications.

Basso, A. (1988). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

- Bastien, J. (1991). *Piano básico de Bastien*. California: Neil A. Kjos Music Company.
- Beriot, C. W. de (ca. 1889). *Mécanisme et style, le vademecum du pianiste*. Paris: Hamelle.
- Berman, B. (2010). *Notas desde la banqueta del pianista*. Barcelona: Boileau.
- Bernstein, S. (1984). *Earth Music Series: The Pedals*, libro 4. Nueva York: Schroeder & Gunther.
- Bibliografía [anuncio] (1915, 17 de junio). *A.B.C.*, (p. 16). Recuperado el 6 de enero de 2013 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1915/06/17/016.html>.
- Biography. En *Boris Berman* [página web]. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://pantheon.yale.edu/~bb25/bio.html>.
- Bordás, C. (1988). Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández. *Revista de musicología*, Vol. 11, Nº 3, pp. 807-854. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Brée, M. (1902). *The groundwork of the Leschetizky method*. Nueva York: G. Schirmer. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/groundworkoflesc00b186>.
- Bukhovtsev, A. N. (2009). *Guide to the Proper Use of the Pianoforte Pedals* [facsímil de la edición de 1897]. Londres: Travis and Emery Music Bookshop.
- Burrows, T. (2004). *Método completo de piano*. Barcelona: Parramón.
- Carra, M. (1993-1996). *Nuevo método de piano*. Madrid: Sociedad Didáctico Musical.
- Casares, E. (Ed.). (2001-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Casella, A. (1983). *El piano*. Buenos Aires: Melos (Ricordi Americana).
- Chavarria, X. (2008). Frank Marshall, pianista i pedagog. *Serra d'Or*, nº 582. Barcelona: Casa de Montserrat.

- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortedur.
- Chopin F. (1996). *Complete works*, I. Paderewsky (ed.). Madrid: Real Musical.
- Clementi, M. (1985). *Gradus ad Parnassum*. N. Temperley (ed.). Nueva York, Londres: Garland.
- Clementi, M. (1801). *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/imslp-to-the-art-of-playing-the-pianoforte-op42-clementi-muzio>.
- Compta, E. (1873). *Método completo de piano*. Madrid: Andrés Vidal, hijo.
- Consejería de Educación (1983, 29 de diciembre). Decreto 464/1983, de 15 de diciembre, por el que se eleva al Grado Superior al Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria. *Boletín Oficial de Canarias*, nº 37. Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/1983/037/boc-1983-037.pdf>.
- Conservatori Liceu (2007). *Programació de Piano de grau elemental*, curso 2007-2008. S.l.: s.n.
- Coraggio, P. (1997). *Pedaling – “The soul of the piano”*. San Diego, California: Neil A. Kjos.
- Coronas Valle, P. (2008, febrero). Eduardo Ocón (1833-1901) en el 175 aniversario de su nacimiento. *Opus Música*, nº22. Recuperado el 27 de marzo de 2012 de <http://www.opusmusica.com/022/ocon.html>.
- Cramer, J. B. (ca. 1812). *Anweisung das Pianoforte zu spielen*. Maguncia: Schott. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497315-4>.
- Curbelo González, O. (2010, diciembre). El pedal de resonancia: su enseñanza en los conservatorios y centros autorizados de música de Canarias. *Revista electrónica de*

LEEME, nº 26. Recuperado el 22 de enero de 2013 de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/curbelo10.pdf>.

Curbelo González, O. (2011). Indicaciones de Enrique Granados sobre el uso del pedal. *Música y educación*, nº 88, pp. 60-68. Madrid: Música y Educación.

Curbelo González, O. (2012a). Teresa Carreño y Enrique Granados, dos maestros en el uso del pedal. En *Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*. Recuperado el 25 de diciembre de 2012 de <http://www.duocurbelo.com/olivercurbelo/ActaOliverCurbelo.pdf>.

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

Czerny, C. (ca.1839). *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*. Recuperado el 27 de noviembre de 2012 de <http://daten.digital-sammlungen.de/0004/bsb00040544/images/index.html>

Czerny, C. (1839). *Complete theoretical and practical piano forte school*. London: R. Cocks. Viena: Diabelli. Recuperado el 27 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/completetheoreti01czer>, <http://www.archive.org/details/completetheoreti02czer> y <http://www.archive.org/details/completetheoreti03czer>.

Delgado, J. M.; Gutiérrez, J. (coord.) (2007). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis.

Departamento de Enseñanza (1983, 27 de julio). Decreto 307/1983, de 7 de julio, por el que se desdobra el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. *Diario Oficial de la Generalitat de Catalunya*, nº 348. Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/AppJava/PdfProviderServlet?versionId=592479&type=01>.

Deschaussées, M. (1982). *El pianista. Técnica y metafísica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

*Diario de Madrid*. (1808, 21 de abril). nº 112. Recuperado el 9 de enero de 2012 de [http://www.memoriademadrid.es/fondos/HEM/DiarioNoticioso/HEM\\_DMAD\\_180804\\_21.pdf](http://www.memoriademadrid.es/fondos/HEM/DiarioNoticioso/HEM_DMAD_180804_21.pdf).

Díaz, M. (coord.) (2006). *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa.

Diller, A. y Quaille, E. (1942). *First Pedal-studies for the piano*. Nueva York: G. Schirmer.

Domínguez Mota, M. (2012, octubre). Análisis comparativo del *Método de piano* de Pedro Albéniz con métodos posteriores. *Revista digital www.docenotas.com*. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de [http://www.docenotas.com/files/2012/10/Metodo\\_Pedro\\_Albeniz\\_y\\_otros.pdf](http://www.docenotas.com/files/2012/10/Metodo_Pedro_Albeniz_y_otros.pdf).

Domínguez Mota, M. (2012, septiembre). Los métodos de piano en España en el siglo XIX. *Revista digital www.docenotas.com*. Recuperado el 2 de enero de 2013 de [http://www.docenotas.com/files/2012/09/metodosdepiano\\_margaritaDominguezmMota.pdf](http://www.docenotas.com/files/2012/09/metodosdepiano_margaritaDominguezmMota.pdf).

Dordal, M. (1858). *Cartilla para piano*. Barcelona: Juan Budó.

Dussek, J. L. (ca.1796). *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*. Londres: Corri, Dussek & Co. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/ref/collection/pleyel/id/8618>.

Eigeldinger, J. J. (1988). *Chopin: Pianist and Teacher*. Cambridge: Cambridge University Press.

Escuela Nacional de Música y Declamación (1876). *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la exposición internacional de Filadelfia*. Madrid: J. Antonio García. Recuperado el 14 de septiembre de 2012 de [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2140810&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2140810&custom_att_2=simple_viewer).

Escuela Nacional de Música y Declamación (1892). *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Madrid: José M. Ducazcal.

Espin, J. (1842, 1 de junio). Artistas célebres españoles: don José Miró. *Gaceta de Madrid*, nº 2791, (pp. 1-2). Recuperado el 3 de enero de 2012 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1842/2791/A00001-00002.pdf>.

Evans, R. (1982). *Cómo tocar el piano*. Santiago de Chile: Evans.

Falkenberg, G. (ca. 1891). *Les pédales du piano*. París: Heugel.

Faricy, K. (2004). *Artistic Pedal Technique*. Canadá: Frederick Harris Music.

Faricy, K. (2009). *Pedaling, Colors in Sound*. Minnetonka: MaryMark Music.

Fay, A. (1883). *Music-study in Germany*, 5ª ed. Chicago : Jansen, McClurg & Company. Recuperado el 28 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/musicstudyingerml1883faya>.

Fetis, F. J., y Moscheles, J. (1973). *Méthode des méthodes*. Ginebra: Minkoff.

Fontestad Piles, A. (2007). *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primer etapa (1879-1910)*. Tesis doctoral. Universitat de València. Departament d'Història de l'Art. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de <http://www.tdx.cat/handle/10803/9970>.

Foote, A. (1885). *Two pianoforte pedal studies*. Boston: Arthur P. Schmidt. Recuperado el 1 de diciembre de 2012 de <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/87415>.

Foote, A. (1909). *Some practical things in piano playing*. Boston: Arthur P. Schmidt Co. Recuperado el 28 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/somepracticalthi01foot>.

Fuster, F. (ca.1920). *La técnica de los pedales*. Madrid: Faustino Fuentes.

*Gaceta de Madrid*. (1786, 16 de mayo). nº 39, (pp. 325-326). Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1786/039/A00325-00326.pdf>.

García Chornet, P. (2005-2010). *Ejercicios, estudios y obras para piano*. Valencia: Piles.

- Gaynor, J. L. (1906). *First Pedal Studies for the Piano*. Pensilvania: Theodor Presser Company.
- Gaynor Blake, D. (1925). *First steps in the use of the pedal*. Cincinnati, Ohio: Willis Music.
- Gebhard, H. (1963). *The Art of Pedaling*. Nueva York: F. Colombo. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/artofpedaling00gebh>.
- Gétreau, F. (2004). *Écoles et traditions régionales (2e partie)*. París: CNRS Editions.
- Gómez, A. (1987). *Iniciación a la técnica del piano*. Madrid: Música Mundana.
- Gómez Amat, C. (2004). *Historia de la música española: 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gordon, S. (2003). *Técnicas maestras de piano*. Barcelona: ediciones Robinbook.
- Gorno, A. (1900). *Material for the study of pianoforte pedals*. Cincinnati: John Church Co.
- Gosálvez Lara, C. J. (1995). *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- Granados, E. (1911). *El Pedal*. Manuscrito no publicado.
- Granados, E., Larrocha, A., Riva, D., y Aviñoa, X. (2001). *Integral para piano*. Barcelona: Boileau.
- Grove, G. y Fuller-Maitland, J. A. (eds.) (1907). *Grove's dictionary of music and musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan.
- Gustafson, A. E. (2007). *Tone Production on the Piano: The research of Otto Rudolph Ortmann*. Tesis doctoral. The University of Texas at Austin.
- Herranz, M. A., Monreal, M. y Aroca, M. J. (1992). *Piano*. Valencia: Rivera.
- Herz, H. (ca. 1830). *Méthode Complète de Piano*. Maguncia y Amberes: Les fils de B. Schott. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598393-1>.

Hess, C. A. (1991). *Enrique Granados: a Bio-bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Hess, C. A. (1993). Enrique Granados and modern piano technique. En *Performance Practice Review*, Vol. 6, nº 1, artículo 5. S.l.: Music Department. Recuperado el 28 de noviembre de 2012 de <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss1/5>.

Hitchcock, H. W. y Sadie, S. (1986). *The New Grove Dictionary of American music*. Nueva York: The MacMillan Company.

Hoffman, J. (1920). *Piano playing, with Piano questions answered*, reimpression. Filadelfia: Theodore Presser Co.

Hubbard, W. L. (Ed.). (ca. 1908). *The American History and Encyclopedia of Music*. Toledo, Nueva York y Boston: I. Squire. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/americanhistorye06hubbiala>.

Hullah, A. (1906). *Theodor Leschetizky*. Londres: J. Lane. Recuperado el 28 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/cu31924017725916>.

Hummel, J. N. (1828). *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel vom ersten Elementar-Unterrichte bis zur vollkommensten Ausbildung*. Viena: Tobias Haslinger. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/imslp-theoretisch-practische-anweisung-zum-piano-forte-spiel-hummel-johann-nepom>.

Iglesias, A. (1986). *Enrique Granados: Su obra para piano* (vol. II). Madrid: Alpuerto.

Iglesias, N. (dirección técnica). (1997). *La Música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Inchaurbe, R. (1892). *Método práctico y semográfico [sic]*. Bilbao: L. E. Dotesio.

Jefatura del Estado (1990, 4 de octubre). Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo. *Boletín Oficial del Estado*, nº 238. Recuperado el 8 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/1990/10/04/pdfs/A28927-28942.pdf>.

Jefatura del Estado (2006, 4 de mayo). Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 106. Recuperado el 8 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/2006/05/04/pdfs/A17158-17207.pdf>.

Joan Josep Gutiérrez Yzquierdo: Currículum (2009). En *Associació Catalana de Compositors* [página web]. Recuperado el 6 de enero de 2013 de <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=72>.

Kalkbrenner, F. (ca. 1831). *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*. París: Pleyel. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497365-1>.

Kalkbrenner, F. (ca. 1838). *Método para aprender a tocar el piano-forte con el auxilio del guía-manos*. Hamburgo: J.A. Böhme.

Köhler, L. (1860). *Der Klavierunterricht*. Leipzig: J. J. Weber. Recuperado el 28 de noviembre de 2012 de [http://books.google.es/books?id=\\_1NDAAAACAAJ&hl=es&pg=PR3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=_1NDAAAACAAJ&hl=es&pg=PR3#v=onepage&q&f=false)

Köhler, L. (1868). *Der Clavierunterricht*, 3ª ed. Leipzig: J. J. Weber.

Köhler, L. (1882) *Der Klavier Pedalzug*. Berlín: B. Behr.

Köhler, L. (1857). *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik*, 1ª edición. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Recuperado el 27 de noviembre de 2012 de <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598820-8>.

Köhler, L. (1888). *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik*, 3ª edición. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Kreutzer, L. (1915). *Das normale Klavierpedal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Recuperado el 4 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/dasnormaleklavi00kreugoog>.

Kucharski, R. M. (1982). *Método de piano*. S.l.: s.n.

Kullak, A. (1861). *Die Asthetik des Klavierspiels*. Berlín: Guttentag. Recuperado el 28

de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/dieaesthetikdes01biscgoog>.

Kullak, A. (1876). *Die Asthetik des Klavierspiels*, 2ª ed. Berlín: Guttentag. Recuperado el 30 de octubre de 2012 de <http://www.archive.org/details/dieaesthetikdes00biscgoog>.

Kullak, A. (1893). *The Aesthetics Of Pianoforte Playing*. Nueva York: G. Schirmer.

Kunkel, Ch. (1893). *Kunkel's Piano Pedal Method*. St. Louis: Kunkel Brothers Publishers.

La Borde, J. B. de, y Roussier, P. J. (1780). *Essai sur la Musique Ancienne et moderne*. París: l'Impr. de P.D. Pierres.

*La Ilustración española y americana* (1888, 29 de febrero). Madrid: s.e. Recuperado el 25 de diciembre de 2012 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001128003>

*La Vanguardia* (1924, 4 de octubre), p. 4. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1924/10/04/pagina-4/33276901/pdf.html>.

*La Vanguardia* (1928, 20 de septiembre), p. 2. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1928/09/20/pagina-2/33206021/pdf.html>.

*La Vanguardia* (1928, 20 de septiembre), p. 32. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1928/09/29/pagina-32/33207241/pdf.html>.

Lasa Fondoa, B. E. (s.f.). Música (historia: bajomedieval, moderna y contemporánea). En *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://www.euskomedia.org/aunamendi/78176/58131>.

Lavignac, A. (1889). *L'école de la pédale*. París: Mackar et Noël.

Lebert, S. y Stark, L. (1872). *Grosse Theoretisch-Praktische Klavierschule*, 5ª ed. Stuttgart: Cotta. Recuperado el 1 de diciembre de 2012 de <http://archive.org/details/imsplp-theoretisch-praktische-klavierschule-lebert-sigmund>.

Leimer, K. (1951). *Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística según Leimer-Giesecking*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Leiva, M. A. (2002, septiembre). Importancia del pedal en la interpretación pianística. *Filomúsica*, nº32. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de <http://www.filomusica.com/filo32/pedal.html>.

Levaillant, D. (1990). *El piano*. Barcelona: Labor.

Ley de Instrucción Pública. (1857, 10 de septiembre). *Gaceta de Madrid*, nº 1710. Recuperado el 27 de mayo de 2012 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1857/1710/A00001-00003.pdf>.

Linares Ruiz, J. J. (2008). *Con-tacto*. Valencia: Rivera Mota.

Lindo, A. H. (1922). *Pedalling in pianoforte music*. Londres: K. Paul, Trench, Trubner & Co.; Nueva York: E.P. Dutton & Co. Recuperado el 4 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/pedallinginpian00lindgoog>.

Lloret de Ballenilla, J. (1901). *Escuela moderna de piano*. Madrid: s.n.

López Remacha, M. (ca. 1820). *Principios o lecciones progresivas para forte piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*. Madrid: B. Wirmbs.

Mahillon, V. C. (1893). *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*. Gante: A. Hoste. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/cataloguedescri02instgoog>.

Manuel Carra, toda una vida dedicada a la música clásica (2011, 1 de abril). *Sur, diario de Málaga*. Recuperado el 2 de enero de 2013 de <http://www.diariosur.es/v/20110401/cultura/manuel-carra-toda-vida-20110401.html>.

*Marinada* (1920, 1 de agosto), año VII, nº81, p. 1. Palamós: s.n. Recuperado el 26 de diciembre de 2012 de <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10003059391>.

Mariona Vila Blasco: Currículum (2009). En *Associació Catalana de Compositors* [página web]. Recuperado el 6 de enero de 2013 de <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=180>.

Marmontel, A. (1876). *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*. París: Heugel et cie. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/artclassiqueetmo00marm>.

Marmontel, A. F. (1878). *Les Pianistes Célèbres. Silhouettes et Médailleurs*. París: Heugel et Fils. Recuperado el 26 de noviembre de 2012 en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141958z>.

Marmontel, A. (1879). *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, nueva edición aumentada y revisada por el autor. París: Heugel et cie.

Marpurg, F. W. (1755). *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín: Haude und Spener. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/imslp-zum-clavierspielen-marpurg-friedrich-wilhelm>.

Marshall, F. (1919). *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano*. Barcelona: Unión Musical Española.

Marshall, F. (ca. 1925). *La sonoridad del piano*. Barcelona: Unión Musical Española.

Marshall, F. (ca. 1940). *La sonoridad del piano*. Barcelona: Boileau.

Martín, C. (1854). *La aurora de los pianistas*. Madrid: Casimiro Martín.

Mata, M. de la (1871). *Método completo de piano*. Madrid: Nicolás Toledo.

Mateos Moreno, D. y Moreno, M. C. (2001, enero). Entrevista a Albert Nieto. *Filomúsica*, nº12. Recuperado el 2 de enero de 2013 de <http://www.filomusica.com/filo12/gloria.html>.

Matthay, T. (1905). *The Act of Touch in all its Diversity*, nueva impresión. Londres: Longmans, Green & Co. Recuperado el 3 de diciembre de 2012 de <http://archive.org/details/acttouchinallit00mattgoog>.

Matthay, T. (1912). *The first principles of pianoforte playing*, 2ª ed., 5ª reimpr. Londres: Longmans, Green & Co. Recuperado el 3 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/firstprinciples00mattgoog>.

Matthay, T. (1908). *Relaxation studies*. Londres: Bosworth & Co. Recuperado el 3 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/relaxationstudi00mattgoog>.

Matthay, T. (1908). *The principles of fingering and laws of pedalling*. Londres: Bosworth & Co.

Matthay, T. (1913). *Musical interpretation*. Boston: The Boston Music Co. Recuperado el 30 de octubre de 2012 de <http://www.archive.org/details/musicalinterpre00mattgoog>.

Mc Millan, J. H. y Schumacher, S. (2005). *Investigación educativa. Una introducción conceptual*. Madrid: Pearson Educación.

Meffen, J. (2002). *Mejore su técnica de piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Melasfeld, M. U. von (1903). *The Hand of the Pianist*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/handpianistasys00lescgoog>.

Milchmeyer, J. P. (1797). *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Dresde: Carl Christian Meinhold. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/imslp-wahre-art-das-pianoforte-zu-spielen-milchmeyer-johann-peter>.

Ministerio de Educación Nacional (1942, 4 de julio). Decreto de 15 de junio de 1942, sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 185. Recuperado el 12 de noviembre de 2011 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1942/185/A04838-04840.pdf>

Ministerio de Educación Nacional (1944, 16 de marzo). Decreto por el que se crea en Barcelona un conservatorio Superior de Música y Declamación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 47. Recuperado el 12 de noviembre de 2011 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1944/047/A01382-01382.pdf>.

Ministerio de Educación Nacional (1952, 1 de abril). Decreto de 14 de marzo de 1952 por el que se separan las enseñanzas de Música y Declamación de los actuales Conservatorios. *Boletín Oficial del Estado*, nº 92. Recuperado el 12 de noviembre de 2011 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1952/092/A01484-01485.pdf>.

Ministerio de Educación y Ciencia (1966, 24 de octubre). Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. *Boletín Oficial del Estado*, nº 254. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/1966/10/24/pdfs/A13381-13387.pdf>.

Ministerio de Educación y Ciencia (1970, 1 de diciembre). Decreto 3343/1970, de 12 de noviembre, por el que se eleva al Grado Profesional el Conservatorio Elemental de Música no estatal de Las Palmas de Gran Canaria. *Boletín Oficial del Estado*, nº 287. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/1970/12/01/pdfs/A19518-19519.pdf>.

Ministerio de Educación y Ciencia (1991, 25 de junio). Real Decreto 986/1991, de 14 de junio, por el que se aprueba el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo. *Boletín Oficial del Estado*, nº 151. Recuperado el 7 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/1991/06/25/pdfs/A20928-20933.pdf>.

Ministerio de Educación y Ciencia (1992, 27 de agosto). Real Decreto 756/1992 de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado elemental y medio de las enseñanzas de Música. *Boletín Oficial del Estado*, nº 206. Recuperado el 7 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/1992/08/27/pdfs/A29781-29800.pdf>.

Ministerio de Educación y Ciencia (1998, 17 de febrero). Real Decreto 173/1998, de 16 de febrero, por el que se modifica y completa el Real Decreto 986/1991, de 14 de junio, por el que se aprueba el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo. *Boletín Oficial del Estado*, nº 41. Recuperado el 7 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/boe/dias/1998/02/17/pdfs/A05563-05568.pdf>.

Ministerio de Educación y Ciencia (2007, 20 de enero). Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de

Educación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 18. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://www.boe.es/boe/dias/2007/01/20/pdfs/A02853-02900.pdf>.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1901, 15 de septiembre). Real decreto reformando la Escuela Nacional de Música y Declamación y aprobando el adjunto reglamento orgánico del Conservatorio de Música y Declamación. *Gaceta de Madrid*, nº 258. Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1901/258/A01359-01360.pdf>.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905, 17 de junio). Real decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid. *Gaceta de Madrid*, nº 168. Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1905/168/A01108-01108.pdf>.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1911, 14 de septiembre). Real decreto aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación. *Gaceta de Madrid*, nº 257. Recuperado el 26 de enero de 2013 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1911/257/A00690-00701.pdf>.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1917, 30 de agosto). Real decreto aprobando el Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación. *Gaceta de Madrid*, nº 242. Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1917/242/A00545-00551.pdf>.

Miró, J. (1875). *Método de piano*, 2ª edición. Madrid: Martín Salazar.

Molina C. y Molina E. (2004). *Piano*. Madrid: Enclave Creativa.

Molsen, U. (1990). *Curso de pedalización*. Madrid: Real Musical.

Montalbán, R. (1880). *Método completo de piano*. Madrid: Zozaya.

Montsalvatge, X. (1943). Habla el Maestro Marshall. *Revista Musical Ilustrada Ritmo*, Nº 164. Madrid: Imprenta Graphia.

Moscheles, J. (ca. 1827). *24 Etudes ou Lecons de Perfectionnement destinees aux*

*Eleves avances*. Leipzig: H.A. Probst. Recuperado el 26 de enero de 2013 de <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/9083>.

Museu de la Música (2011, 4 de enero). *Nuevo descubrimiento de una obra pedagógica de Enric Granados en el Museo de la Música* [nota de prensa]. Recuperado el 24 de diciembre de 2012 de [http://w3.bcn.es/V62/Home/V62XMLHomeLinkPI/0,4388,285254511\\_285752665\\_2\\_1431157254,00.html?accio=detall](http://w3.bcn.es/V62/Home/V62XMLHomeLinkPI/0,4388,285254511_285752665_2_1431157254,00.html?accio=detall).

Música [anuncio] (1830, 2 de marzo). *Diario de avisos de Madrid*, nº 61, (p.4). Recuperado el 6 de enero de 2013 de <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0002791793&lang=es>.

Música [anuncio] (1837, 11 de noviembre). *Gaceta de Madrid*, nº 1078, (p. 4). Recuperado el 3 de enero de 2013 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1837/1078/A00004-00004.pdf>.

Música [anuncio] (1842, 6 de diciembre). *Gaceta de Madrid*, nº 2981, (p. 4). Recuperado el 3 de enero de 2013 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1842/2981/A00004-00004.pdf>.

Neuhaus, H. (1985). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.

Newcomb, E. (1921). *Leschetizky as I knew him*. Nueva York: D. Appleton. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/leschetizkyasikn00newcuoft>.

Nieto, A. (2001). *El pedal de resonancia: el alma del piano*. Barcelona: Boileau.

Nonó, J. (1821). *Método de piano conforme al último que se sigue en París*. Madrid: Wirmbs.

Oriol, N. (2005, noviembre). La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. *Revista electrónica de Leeme*, nº 16. Recuperado el 4 de enero de 2013 de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/oriol05.pdf>.

Pages i Santacana, M. (2000). *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Barcelona: Taller Editorial Montserrat Mateu.

- Pajares Alonso, R. L. (2010). *Historia de la música*. Madrid: Aebius.
- Parent, H. (ca. 1915). *El estudio del piano*. Barcelona: Iberia Musical.
- Parent, H. (1889). *The study of the piano*. Filadelfia: Theodore Presser. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/studyofpianostud00pare>.
- Parent, H. (ca. 1972). *El método en el trabajo* (F. Rodríguez García, traductor). Barcelona: Boileau.
- Parera, C. (1987). *Piano, piano*. 2ª edición. Terrasa (Barcelona): Editora Pedagógica del Vallés.
- Pasamar, A. (1884). *Método especial de piano*. Madrid: s.n.
- Pauer, E. (1877). *The Art of Pianoforte Playing*. Londres: Novello, Ewer & Co. Recuperado el 1 de diciembre de 2012 de <http://archive.org/details/imslp-art-of-pianoforte-playing-pauer-ernst>.
- Perandones Lozano, M. (2007). Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales. *Recerca musicològica*, Nº. 17-18. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pfeiffer, A. (1922). *Estudios para el Manejo del Pedal*. Nueva York: G. Schirmer.
- Pleyel, I. y Dussek, J. L. (ca.1797). *Methode pour le piano forte*. París: Pleyel.
- Pratt, W. S. y Boyd, C. N. (eds.) (1920). *Grove's Dictionary of music and musicians*. Nueva York: The MacMillan Company. Recuperado el 15 de septiembre de 2012 de <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=8486023>
- Prentner, M. (1902). *Fundamental Principles of the Leschetizky Method*. Filadelfia: Theodore Presser.
- Prof. Uli Molsen* [página web]. Recuperado el 3 de marzo de 2013 de <http://www.molsen-uli.de>.
- Pujol, J. B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano, basado en principios naturales, seguido de dos apéndices: de la digitación y de los pedales*. Barcelona: Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup>.

Quidant, A. (1888). *L'Ame du piano. Essai sur l'art des deux pédales*. París: Ph. Maquet et Cie.

Quiénes somos: Cristina Molina (s.f.). En *Musikeon* [página web]. Recuperado el 6 de enero de 2013 de [http://www.musikeon.net/esp/quienes.php?id\\_cat=3&id=61](http://www.musikeon.net/esp/quienes.php?id_cat=3&id=61).

Quiénes somos: Emilio Molina (s.f.). En *Musikeon* [página web]. Recuperado el 6 de enero de 2013 de [http://www.musikeon.net/esp/quienes.php?id\\_cat=3&id=62](http://www.musikeon.net/esp/quienes.php?id_cat=3&id=62).

Real Conservatorio de Música y Declamación (1861). *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid: J. M. Ducazcal. Recuperado el 12 de junio de 2012 de [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2175564&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2175564&custom_att_2=simple_viewer).

Real Conservatorio de Música y Declamación (1866). *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*. Madrid: s.n.

Riemann, H. (1888). *Katechismus des Klavierspiels*. Leipzig: M. Hesse. Recuperado el 9 de noviembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/katechismusdesk00riemgoog>

Riemann, H. (1890). *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*, nueva edición. Hamburgo: Rather. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de [http://www.koelnklavier.de/quellen/riemann39-1/\\_index.html](http://www.koelnklavier.de/quellen/riemann39-1/_index.html).

Riemann, H. (2005). *Manual del pianista*. Huelva: Idea Book.

Roca y Roca, J. (1899, 8 de enero). La semana en Barcelona. *La Vanguardia*, p.1. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 en <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1899/01/08/LVG18990108-001.pdf>.

Roldán Alcazar, M. (2010, diciembre). Análisis de los métodos para la enseñanza del piano en los primeros niveles. *Hekademus*, número 7. Recuperado el 2 de enero de 2013

de [http://www.hekademos.com/hekademos/media/articulos/07/08\\_Metodos\\_para\\_la\\_ensenanza\\_del\\_piano.pdf](http://www.hekademos.com/hekademos/media/articulos/07/08_Metodos_para_la_ensenanza_del_piano.pdf).

Rosa María Kucharski, pianista (2006, 16 de enero). *El País*, archivo edición impresa. Recuperado el 29 de diciembre de 2012 de [http://elpais.com/diario/2006/01/16/agenda/1137366008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/16/agenda/1137366008_850215.html).

Rosenblum, S. P. (1988). *Performance practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Rossi, W. A. (2004). *Pedal technique*. Ft. Lauderdale, Florida: FJH Music Co.

Rowland, D. (1993). *A history of pianoforte pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruiz Tarazona, A. (1975). *Enrique Granados el último romántico*. Madrid: Real Musical.

Sadie, S. y Tyrrell, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición. Nueva York: Oxford University Press.

Saldoni, B. (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

Santórsola, Guido (1966). *El uso inteligente del pedal: O uso inteligente do pedal*. Sao Paulo: Ricordi Brasileira.

Sarget Ros, M. A. (2001). Rol modélico del Conservatorio de Madrid I (1831-1857). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº16, pp. 121-148. Albacete: La Facultad. Recuperado el 19 de septiembre de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2282619.pdf>.

Sarget Ros, M. A. (2002). Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº17, pp. 149-176. Albacete: La Facultad. Recuperado el 19 de septiembre de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2282720.pdf>.

Sarget Ros, M. A. (2004). La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: los Conservatorios de Música. *Música y educación*, nº 59, pp. 59-114. Madrid: Música y Educación.

Schaum, J. W. (1951). *Pedal Studies for the Piano*. Nueva York: Belwin, Inc.

Schaum, W. (2008, julio). Remembering John W. Schaum. *Schaum Music Notes*, vol.16, nº7. Recuperado el 5 de diciembre de 2012 de <http://www.schaumpiano.com/Assets/pdf/july08.pdf>.

Schmitt, H. (1875). *Das Pedal des Claviers, seine Beziehung zum Clavierspiel und Unterricht zur Composition und Akustik*. Viena: L. Doblinger.

Schmitt, H. (1893). *The pedals of the piano-forte and their Relation to Piano-forte Playing and the Teaching of Composition and Acoustics*. Philadelphia: T. Presser

Schmoll, A. (1964). *Nuevo método de piano*. Irún: Ediciones Schmoll.

Schnabel, K. U. (1950). *Modern technique of the pedal*. Milán: Edizioni Curci.

Schytté, L. (1914). *Forty pedal-studies for self-instruction on the pianoforte*. Boston: Boston Music.

Segarra, I. (2000). *Quaranta-cinc anys de director de l'Escolania de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Segura, R. (1880). *Método elemental de piano*. Valencia: S. Prósper y Laviña.

Selva, B. (1919). *L'enseignement musical de la technique du piano*. París: Rouart, Lerolle et cie.

Shamagian, M. (2007). *Metodología de la enseñanza del piano*. Pontevedra: Dos Acordes.

Siepmann, J. (2003). *El piano*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Sobejano, J. (1886). *Método completo de piano fácil y progresivo*. Madrid: Juan López.

Sociedad Didáctico-Musical (1900). *Escuela elemental de piano*. Madrid: José Campo y Castro.

Sociedad Didáctico-Musical (1958). *Escuela elemental de piano*. Madrid: Imp. Juan Bravo.

Solà, R. (2010, 4 de febrero). Mario Monreal, pianista, el recuerdo de un sonido. *El País*, archivo edición impresa. Recuperado el 2 de enero de 2013 de [http://elpais.com/diario/2010/02/04/necrologicas/1265238003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/04/necrologicas/1265238003_850215.html).

Solomon M. (1983). *Beethoven*. Barcelona : Javier Vergara.

Stainer, J. y Barret, W. A. (1889). *A dictionary of musical terms*. Londres: Novello, Ewer and Co.

Steibelt, D. (ca. 1809). *Methode de Piano ou l'art d'enseigner cet Instrument*. París y Leipzig : Breitkopf & Härtel. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497482-0>.

Stewart Gordon [página web]. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://www.stewartgordon.com/>.

Taboada y Mantilla, R. (1890). *Escuela Nacional de Música y Declamación. Su organización*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez. Recuperado el 10 de septiembre de 2012 de [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2143061&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2143061&custom_att_2=simple_viewer).

Taylor, F. (s.f.). *Technique and expression in pianoforte playing*. Londres: Novello. Recuperado el 2 de enero de <http://www.archive.org/details/techniqueexpress00tayluoft>.

Tchokov y Gemiu (1990). *El piano*, 1ª edición. Madrid: Real Musical.

Tchokov y Gemiu (2000-2001). *El piano*, 1ª edición, época 2. Madrid: Real Musical.

Tchokov y Gemiu (2008-2009). *El piano*, nueva edición actualizada y revisada. Madrid: 3 por 4 European Music Center.

Terry Burrows [página web]. Recuperado el 13 de enero de 2013 de <http://www.terryburrows/>.

Thalberg, S. (1853). *L'art du chant appliqué au piano*. París: Heugel.

*The Musical Times* (1922, enero-diciembre), vol. 63. Londres: Novello; Nueva York: Gray. Recuperado el 4 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/musicaltimesand00orggoog>.

Tintorer, P. (1878). *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo, ob. 102*. Barcelona: F. Bernareggi.

Tourjée, E. (1870). *The New England conservatory method for the piano-forte*. Boston : C.D. Russell. Recuperado el 1 de diciembre de 2012 de <http://www.archive.org/details/newenglandconser00tour>

Türk, D. G. (1789). *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*. Leipzig: Schwickert. Recuperado el 29 de noviembre de 2012 de <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527789-8>.

Turina, J.L. (1994). El estado actual de las enseñanzas de Música, Danza y Arte Dramático. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, nº 6. Madrid: Editorial Complutense. Recuperado el 28 de septiembre de 2012 de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9494110087A/6018>.

Unión Artístico-Musical (ca. 1860). *Método completo de piano*. Madrid: Almacén de música e instrumentos de Conde.

Vallribera, P. (1977). *Manual de ejecución pianística y expresión*. Barcelona, Madrid: Quiroga.

Vargas Serrano, A. (2010). *El piano: historia y elementos técnicos*. Granada: Tleo.

Vega Toscano, A. (1998). Métodos españoles de piano en el siglo XIX. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Vega Toscano, A. (2009, marzo-abril). *Tecla española del siglo XIX*, notas al programa. Recuperado el 28 de noviembre de 2012 de [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC626.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC626.pdf).

Venable, M. (1913). *The interpretation of piano music*. Boston: Oliver Ditson Company. Recuperado el 5 de octubre de 2012 en <http://www.archive.org/details/interpretationof00venauoft>.

Venino, A. F. (1893) *A pedal method for the piano*. Nueva York: Edward Schuberth & Co.

Viguerie, B. (1873). *Método completo de piano*, edición corregida, ordenada y aumentada por José Gonzalo. Madrid: Manuel Giménez.

Vila, M. y Gutiérrez, J. J. (1986). *Toquem...el piano*. Barcelona: Clivis.

Vila San-Juan, P. (1966). *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados

Virella Cassañes, F. (1893). *Colección de artículos escogidos de Francisco Virella Cassañes*. Barcelona: Tip. "La Publicidad", de Ronsart y C<sup>a</sup>.

Viribay, A. (2010, julio-agosto). Piano, tiro al arco y método Stanislavsky. *OpusMúsica* n° 47. Recuperado el 3 de enero de 2013 de <http://www.opusmusica.com/047/banqueta.html>.

Vives, A. (1895, 25 de diciembre). Nuevo mecanismo del piano, basado en principios naturales por don Juan Bautista Pujol [reseña]. *La Vanguardia*, p. 3. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 en <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1895/12/25/LVG18951225-003.pdf>.

Weitzmann, C.F. (1894). *A History of Pianoforte-playing and Pianoforte-literature*. Nueva York: G. Schirmer. Recuperado el 27 de noviembre de 2012 en <http://www.archive.org/details/ahistorypianofo00bakegoog>.

Wong, M. (1995). *A comparison of piano pedaling literature*. Tesis doctoral. Nueva York: Columbia University.