

**TAGUS-ATLANTICUS ASSOCIAÇÃO CULTURAL**

**ACTAS DO I ENCONTRO IBERO-  
AMERICANO DE JOVENS  
MUSICÓLOGOS:**

*POR UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA...*

**LISBOA**

**22 a 24 de Fevereiro de 2012**

## Comissão Organizadora

Luís Miguel Santos (Universidade Nova de Lisboa), Luzia Rocha (Universidade Nova de Lisboa/Leopold Fränzes Universität de Innsbruck), Manuela Morilleau de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa), Marco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rodrigo Teodoro de Paula (Universidade Nova de Lisboa), Rosana Marreco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rui Araújo (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa).

## Comissão Científica

Ana Maria Allarcón (Universidade Nova de Lisboa), António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa), Bart Paul Vanspauwen (Universidade Nova de Lisboa), Cristina Fernandes (Universidade de Évora), Gorka Rubiales (Universidad Complutense de Madrid), Johanna Calderón (Universidad Autónoma de Bucaramanga), José Dias (Universidade Nova de Lisboa), José Grossinho (University of Edinburgh), Llorián Garcia (Universidad de Oviedo), Luís Miguel Santos (Universidade Nova de Lisboa), Luzia Rocha (Universidade Nova de Lisboa/Leopold Fränzes Universität de Innsbruck), Manuela Morilleau de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa), Marco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Pedro Luengo (Universidad de Sevilla), Ricardo Bernardes (University of Austin – Texas/Universidade Nova de Lisboa), Rodrigo Teodoro de Paula (Universidade Nova de Lisboa), Rosana Marreco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rui Araújo (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa), Ruth Piquer (Universidad Complutense de Madrid).

### Organização:



### Apoio:



### Official Carrier:



**ACTAS DO I ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS  
MUSICÓLOGOS: *POR UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA...***



**Publicação:** Tagus Atlanticus Associação Cultural

**Editor:** Marco Brescia

**ISBN:** 978-989-20-2892-7

**Depósito Legal:** 340475/12

**PORTUGAL** – Fevereiro de 2012

## ÍNDICE

<i>A modo de apresentação...</i>	p. 1
<i>A modo de presentación...</i>	p. 4
Achille Picchi: A composição musical e a técnica: uma reflexão entre Adorno e Mário de Andrade	pp. 8-22
Alba San Genaro Arribas: Relación entre la música y la política: cambios y tendencias desde la Transición democrática española a la actualidad	pp. 23-33
Alejandro González Villalibre: Coherencia y estructura en la música cinematográfica: el caso de <i>Sé quién eres</i> , de José Nieto	pp. 33-44
Alexandra van Leeuwen/Edmundo Pacheco Hora/Adriana Giarola Kayama: Lapinha canta <i>America</i> : originalidades e tradição – um estudo para a <i>performance</i>	pp. 45-59
Aline Santos da Paz de Souza/Vanda Bellard Freire: Mulheres e música: atuação feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910)	pp. 60-67
Ana Carina Dias: Iconografia Musical no Vaso de Tavira	pp. 68-79
Ana Llorens: Lakatos, un músico de actualidad: su origen, su presente, su música	pp. 80-96
Ananda Alves Brandão/Carolina Borges Ferreira: A pesquisa em Musicologia através da análise de acervos pessoais: um estudo de caso sobre o barítono brasileiro Andino Abreu (1884-1961)	pp. 97-109
André Rui Graça: “Das Märchen”, de Emmanuel Nunes: recepção pública e crítica especializada em torno de uma estreia polémica	pp. 110-125
Beatriz Carneiro Pavan/Edmundo Pacheco Hora: Leitura e Decodificação de <i>Claviharpsicravocebalo</i> de Willy Corrêa de Oliveira: alguns aspectos segundo as visões de Bourdieu e de Bakhtin	pp. 126-141
Beatriz Hernández Polo: Crítica y recepción de los primeros cuartetos de Conrado del Campo en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1913)	pp. 142-154
Belén Muñoz Herranz: La ópera en México después de la independencia: tras la búsqueda de una identidad	pp. 155-163
Bruno César Pinto Madureira: A ação e o contributo do maestro Silva Dionísio no âmbito da revitalização das bandas filarmónicas nos anos 70 e 80	pp. 164-178
Bruno Forst: Transcribiendo la transcripción: <i>Arte novamente inventada pera aprender a tanger</i> , de Gonzalo de Baena (Lisboa 1540) – edición crítica	pp. 179-194

- Bruno Madeira/ Fabio Scarduelli:  
Expansion of left-hand guitar technique: A study on the barré pp. 195-210
- Cristina del Arco Gómez/Francisco José Álvarez García:  
Viajes de ida y vuelta: recepción de la tuna escolar salmantina en la década de los 10 (1912) en el Norte de España: Oviedo y Santander pp. 211-221
- Dácil González Mesa:  
Manuel de Falla y la composición de *Psyché*: una imagen histórica construida a través de su biblioteca personal pp. 222-235
- Daniel Moro Vallina:  
Aleatoriedad y Flexibilidad en la Vanguardia Musical Española pp. 236-248
- Daniel Paes de Barros:  
O florescimento de uma vertente composicional no século XX: origens do espectralismo francês pp. 249-263
- Danieli Verônica Longo Benedetti:  
Os Estatutos da *Société Nationale de Musique – SNM* pp. 264-280
- David de la Fuente García:  
Música: un nuevo paradigma en la sociedad de consumo pp. 281-289
- Diego García Peinazo:  
La *idea de las raíces* como eje articulador de los discursos de “lo tradicional” en el rock andaluz: una aproximación a través de la prensa escrita de la transición española pp. 290-304
- Elena Caro Sánchez:  
Romances de las Hurdes: Transcripción de Música y Textos pp. 305-317
- Eliana Asano Ramos/Maria José Dias Carrasqueira de Moraes:  
As relações texto-música e suas implicações na *performance* da canção *Quadras ao gosto popular* (1994) de Ernst Mahle pp. 318-329
- Eliana Monteiro da Silva/ Amílcar Zani Netto:  
Katunda, Barbosa e Resende: compositoras brasileiras acima de qualquer suspeita pp. 330-344
- Elías Israel Morado Hernández:  
Guido d’Arezzo y los indios: la conversión musical en México durante las primeras décadas de la conquista pp. 345-362
- Elídia Clara Aguiar Veríssimo:  
Confluências entre as Bandas Cabaçais do Nordeste Brasileiro, Gaita de fole e Zé-Pereira de Portugal e o conjunto turco Davul Zurna pp. 363-378
- Enrique Encabo Fernández:  
*Escuchar, ver y ser visto*...escenas operísticas en la narrativa de los siglos XIX y XX pp. 379-391
- Enrique Valarelli Menezes:  
Contribuição para o estudo da sincopa no samba pp. 392-405
- Erick Beltracchini:  
Jazz Influences on Darius Milhaud's Music: La Création du Monde pp. 406-416

Fabiana Sans Arcélagos: El Archivo Histórico Teresa Carreño: Una documentación inexplorada	pp. 417-426
Glauber Resende Domingues: Brasil, Espanha, cinema e música: uma análise musical de dois filmes	pp. 427-440
Gustavo Rodrigues Penha: A polifonia de ações e a relação com o clown Grock na <i>Sequenza III</i> de Luciano Berio	pp. 441-456
Héctor Braga Corral: Método de transcripción para cantos libres de tradición oral: el caso de la asturianada	pp. 457-472
Irene González Cueto: Víctor Jara, el poeta revolucionario	pp. 473-481
Isaac Tello Sánchez: Acompañamiento pianístico para la Danza en España: situación actual e implicaciones educativas	pp. 482-495
Javier Bueno Gómez: <i>La leyenda del tiempo</i> : un antes y un después en la historia del flamenco	pp. 496-508
Javier Cruz Rodríguez: Nuevos acercamientos a la historia de los antiguos órganos de la Universidad y de la Catedral de Salamanca	pp. 509-520
Javier Rodríguez Aedo: La canción no llega a las masas. Lenguaje(s) de la canción popular en el marco de la vía chilena al socialismo (1970-1973)	pp. 521-534
Johanna Calderón Ochoa: Iconografía musical en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	pp. 535-540
José Miguel Hernández Jaramillo/Lénica Reyes Zúñiga: Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical	pp. 541-554
Juan García Sainz: Tras la pista del Jazz Asturiano	pp. 555-560
Juan Pedro Escudero Díaz: Flamenco: de Patrimonio Cultural a Música Popular	pp. 561-571
Juliane Larsen: Questões para uma musicologia latino-americana	pp. 572-584
Laura María García Gómez: Un lugar para la música: paisaje sonoro de Lavapiés	pp. 585-598
Laura Touriñán Morandeira: La función socio-identitaria en la música: una propuesta de investigación sobre la obra de Marcial del Adalid	pp. 599-610
Llorián García Flórez: Musicología queer: (In)visibilización, Performatividad, Apropriación y Diferencia.	

Nuevas epistemologías para una Musicología Post-Identitaria	pp. 611-624
Luan José Franco: Da transmissão e das formas de sociabilidade da música tradicional do camponês: Caldas, sul de Minas Gerais, Brasil	pp. 625-634
Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos/Adriana Giarola Kayama: Tradução de obras vocais para o português: um estudo de caso a partir da ótica melopoética	pp. 635-648
Luiz Néri Pfüitzenreuter Pacheco dos Reis/Mauricy Matos Martin: A construção da performance na canção brasileira: um estudo de caso	pp. 649-659
Marco Brescia: El <i>Libro de órgano de Melchor López</i> (1781) – edición crítica	pp. 660-674
Marcos Aragão Fontoura: A Banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte: música e sociedade	pp. 675-688
María Dolores Cisneros Sola: Las canciones de juventud de Manuel de Falla: revisión de un repertorio olvidado	pp. 689-700
María Isabel Galey Manjón: El <<Fandango Robao>> de La Iruela: ¿Aproximación etnomusicológica vs. análisis musical?	pp. 701-713
María Ordiñana Gil: Francisco Andreví Castellá (1786-1853) y su magisterio en la Real Capilla de Madrid durante los últimos años del absolutismo español (1830-1836)	pp. 714-727
Mariana Carvalho Calado: <i>O concerto de ontem</i> : as sonatas de Beethoven interpretadas por Viana da Mota nas críticas de Ruy Coelho ( <i>Diário de Notícias</i> ) e de Luís de Freitas Branco e Francine Benoît ( <i>Diário de Lisboa</i> )	pp. 728-739
Marina Barba: La música del drama romántico: <i>La Conjuración de Venecia, año 1310</i> . Drama histórico en cinco actos y en prosa escrito por Francisco Martínez de la Rosa. Música de Ramón Carnicer	pp. 740-753
Marshal Gaioso Pinto: A Música nas Irmandades e Confrarias de Goiás	pp. 754-767
Marta Arias Gómez: El coche como agente modificador de la conducta musical	pp. 768-777
Marta González Matilla: El <i>Canon</i> de Pachelbel en la publicidad	pp. 778-787
Miriam Albusac Jorge: Hacia la transdisciplinariedad en las investigaciones musicológicas: las contribuciones realizadas por la neurociencia de la música	pp. 788-797
Miriam Mancheño Delgado: La renovación del pasado: tradición y música para piano en la España de los años sesenta y setenta	pp. 798-810

Nicola Bizzo: The singles' covers of <i>Bohemian Rhapsody</i> as iconographic journey through the globe	pp. 811-820
Nieves Hernández Romero: Las profesoras en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: una aproximación	pp. 821-835
Nuria Barros Presas: El Cuerpo de Directores de Bandas de Música (1932-1945): dos contextos políticos, dos proyectos culturales	pp. 836-848
Oliver Curbelo González: Teresa Carreño y Enrique Granados: dos maestros en el uso del pedal	pp. 849-860
Patricia Gatti/ Edmundo Pacheco Hora: CRAVO iê-iê-iê: criatividade brasileira!	pp. 861-870
Paula González Suitt: Educación musical en la escuela primaria: Experiencias, vivencias y representaciones sociales de profesores primarios	pp. 871-883
Pedro Luengo: Adam Müller: un organero alemán en México	pp. 884-897
Raquel Rojo Carrillo: El Canto Hispánico: nuevos temas, métodos y herramientas de estudio	pp. 898-913
Raquel Sarabia Sánchez: Música y espiritualidad en la romería de Los Viriatos en Fariza, Zamora	pp. 914-925
Rogelio Álvarez Meneses: El epistolario de Gustavo E. Campa (1863-1934) en el Legado Pedrell de la Biblioteca de Cataluña	pp. 926-936
Roger Lisardo: O Paradigma da música absoluta e formação da identidade nacional alemã: algumas considerações	pp. 937-950
Rosalía Recio Pérez: La actividad musical en Salamanca en la primera mitad de 1912 a través de la prensa escrita <i>El Adelanto</i>	pp. 951-968
Rosana Marreco Brescia: Jean-Baptiste Debret: cenógrafo do Real Teatro de São João do Rio de Janeiro	pp. 969-982
Rubén Álvarez Díaz: El acordeón en el Occidente de Asturias como símbolo de una generación	pp. 983-996
Ruthe Zoboli Pocebon/ Luiz Guilherme Goldberg: Tipologias musicais em jornais: definições e critérios de uso	997- pp. 1007
Sara Navarro Lalanda: El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por su alumnado	1008- pp. 1023
Sara A. Pedraz Poza: Interactividad y generativismo en el vídeo musical: el caso de "We use to wait" de Arcade Fire	1024- pp. 1033



Sergio Lasuén Hernández: Análisis musical en procesos creativos globales: aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem	1034- pp. 1045
Sheila Martínez Díaz: La búsqueda de un estilo operístico español: el caso de <i>La Espigadora</i> de Facundo de la Viña	1046- pp. 1058
Tadeu Moraes Taffarello: Análise, teoria e criatividade musicais: possíveis interações	1059- pp. 1074
Tania Perón Pérez: Una relación a distancia: reseñas, críticas y correspondencia de Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay con la compositora María Teresa Prieto	1075- pp. 1086
Thais Fernandes Costa: Os órgãos de tubos da região central do estado de São Paulo: aspectos técnicos e históricos	1087- pp. 1098
Vera Fouter Fouter: La etapa rusa del compositor Vicente Martín y Soler: revisión historiográfica y nuevas aportaciones	1099- pp. 1109
Víctor Landeira Sánchez: Las Evocaciones Criollas de Alfonso Broqua	1110- pp. 1122
Vinícius Inácio Carneiro/Ângelo Dias: A prática do canto coral juvenil como recurso integrador para o ensino técnico em Música: um estudo de caso	1123- pp. 1133
Virginia del Pilar Montaña Moreno: Publicidad vs Videoclip: El caso de <i>Her Morning Elegance</i>	1134- pp. 1142
Wânia Mara Agostini Storolli: <i>perVERSIONES</i> : A voz performática de Fátima Miranda	1143- pp. 1151
Zaida Hernández Rodríguez: Nuevas aportaciones interdisciplinares al estudio musicológico en el Santander de la edad contemporánea: la aplicación de herramientas geográficas para la reconstrucción del paisaje musical urbano	1152- pp. 1165
Zoltan Paulinyi: Uso criativo de séries oni-intervalares para estruturação de ópera	1166- pp. 1179

## **Teresa Carreño y Enrique Granados: dos maestros en el uso del pedal**

**Oliver Curbelo González / Conservatorio Superior de Música de Canarias**

**Teresa Carreño (venezolana, 1853-1917) y Enrique Granados (español, 1867-1916) fueron dos destacados pianistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Nunca llegaron a conocerse y no encontramos relación aparente entre ellos, siendo relevante su interés manifiesto por la enseñanza del pedal de resonancia. Ellos fueron los únicos autores de España e Iberoamérica que plasmaron en sus textos la relevancia interpretativa y pedagógica de este recurso pianístico, desarrollando sus teorías prácticamente de forma simultánea a principios del siglo XX y hasta sus últimos años de vida. Ambos autores aportan dos visiones sobre el uso del pedal: mientras Granados se obsesiona por establecer reglas para el uso del pedal, Carreño aboga por una aplicación más "artística".**

### **Introducción**

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

**Muchas son las formas de empleo del pedal que existen dependiendo del efecto que se quiera conseguir en la interpretación y del tipo de pieza que estemos ejecutando. Sin embargo, determinadas veces emplearemos unos tipos de pedal distintos a los que hemos utilizado anteriormente. Esto ocurre cuando cambia la situación, tanto sea el piano como la sala, ya que ni la reverberación ni el timbre del instrumento serán los mismos a los que nos hemos acostumbrado. Incluso cuando el compositor indique por escrito en la partitura las anotaciones de pedal, por muy meticulosas que sean, éstas exigen modificaciones por parte del intérprete dependiendo de la situación. Por ello,**

todo pianista debe desarrollar una capacidad auditiva que le permita saber qué tipo de pedal debe utilizar en cada caso.

Por otro lado, para hacer un buen uso del pedal todo pianista debe comprender las características armónicas de la obra para evitar una mezcla sonora desagradable, así como las características del instrumento de teclado para el que fue compuesto y el estilo interpretativo de la época.

A partir de aquí podemos comenzar a aplicar un uso artístico de pedal, basado en la propia personalidad del intérprete y unido estrechamente al tipo de toque de lo dedos sobre las teclas.

Para llegar a adquirir un correcto uso artístico del pedal es importante que todo pianista haya adquirido desde los primeros años de estudio unos buenos hábitos referidos al uso consciente del pedal, de acuerdo a unos propósitos sonoros específicos. Sin embargo, la enseñanza del pedal suele ser la parte más olvidada del área de la pedagogía del piano pese a ser de vital importancia, probablemente por el gran esfuerzo que supone intentar explicar algo que, por subjetivo, es de difícilísima explicación. Esto ha quedado demostrado por las escasas obras publicadas dedicadas a este tema, estando muchas de ellas ya descatalogadas como la de Schmitt (*Das Pedal des Claviers*, 1875 o, en su versión inglesa, *The pedals of the piano-forte*, 1893), Lavignac (*L'école de la pédale*, 1889), Falkenberg (*Les pédales du piano*, 1891) o Venino (*A pedal method for the piano*, 1893).

A principios del siglo XX algunos autores empezaron a escribir sus propias teorías sobre el uso del pedal, entre ellos Enrique Granados y Teresa Carreño, cuyas obras continúan hoy en circulación, casi cien o más años después de haber sido publicadas.

## Enrique Granados

El pianista, compositor y pedagogo catalán Enrique Granados (1867-1916) fue el que sentó las bases de la “nueva” utilización del pedal en España, basada en el pise a contratiempo. Sus textos desarrollaron en profundidad todo el contenido sobre el que versa esta concepción del pedal y su utilización según la escritura del pasaje.

En 1905 fue publicado 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. A lo largo de los años posteriores vieron la luz sucesivas reediciones de la obra, siendo la más reciente la recogida en la edición dirigida por Alicia de Larrocha (2001).

La publicación de esta obra significaba la primera vez que un texto en español daba normas especiales para aplicar el pedal basado en el pise a contratiempo. Para ello se sirve de una serie de términos propios para explicar sus teorías que muchas veces parecen confusas y de difícil lectura. Sin embargo, toda la aplicación se basa en el uso de “valores imaginarios” (los que resultan de la división mental de un valor de nota) para aplicar el pedal a contratiempo con la máxima precisión, aspecto que llegó a plasmar en algunas de sus composiciones para piano.

En los años posteriores siguió perfeccionando sus teorías dejando varios escritos y una obra completa que finalmente decidió no publicar titulada El pedal/Método teórico práctico. Esta obra había permanecido inédita, pensándose que era un borrador de su método publicado en 1905, sin embargo nuestras pesquisas en el Fondo Enrique Granados del Archivo Histórico del Museo de la Música de Barcelona dieron como resultado la localización de varias páginas y una portada manuscrita de la obra, con copyright de 1911, lo que indicaba que estaba lista para ser editada.

En esta obra, de extensión menor que su método teórico-práctico, Granados prefiere utilizar el sistema de pregunta-repuesta para la exposición de la teoría, centrada en la aplicación del pedal sobre las figuras de nota y grupos.

Probablemente Granados se opuso a que esta obra fuera publicada porque ya había comenzado a escribir un “nuevo método corregido y aumentado”, que finalizó en septiembre de 1913 y que tituló Reglas para el uso de los pedales del piano<sup>1</sup>. Esta obra no llegó a ser publicada en vida del autor, lo que nos puede hacer pensar que Granados estaría desarrollando aún más sus conceptos, a pesar de que consideraba esta obra como su definitiva.

Según Granados su obra de 1905 contenía textos y ejemplos en abundancia y “resultaba algo complicado el estudio de dicho método por parte del alumno”<sup>2</sup>. La función de este nuevo trabajo era la de dotar de “concisión y claridad” las reglas para el uso del pedal con el objeto de “llegar más pronto y con menos trabajo al logro de un verdadero conocimiento técnico del pedal”<sup>3</sup>.

Su punto de partida es la explicación por la que se fundamenta su teoría del pedal sobre el pise a contratiempo, para evitar retener bajo su acción la nota a la cual se aplica más la anterior, perteneciente a otra armonía:

podrá notarse que cuando se ataquen sucesivamente dos teclas y se aplique el pedal a la segunda quedarán las dos bajo la acción del pedal porque el apagador correspondiente a la primera [...] no llegará a tiempo de volver a apagar porque en el mismo instante y por

---

<sup>1</sup> Ese es el título de la última versión de la obra.

<sup>2</sup> Enrique Granados/Alicia de Larrocha (ed.): Integral para piano: Obras pedagógicas 2, Barcelona, Boileau, 2001, v. 9, p. 104.

<sup>3</sup> Enrique Granados: Reglas para el uso de los pedales del piano, nuevo método corregido y aumentado (manuscrito no publicado).

**Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos  
Por uma Musicologia criativa...**

efecto del pedal aplicado a la segunda tecla se levantarán todos los apagadores quedando de este modo retenido entre todos los correspondientes a la primera tecla<sup>4</sup>.

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

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

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

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

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

---

<sup>4</sup> E. Granados: Integral para piano..., v.9, p. 104.

**Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos  
Por uma Musicologia criativa...**

Podrá ser con pise rápido cuando la nota a la que se aplique no esté precedida de otra, formando disonancia tanto en la melodía como en el bajo, y cuando la mano deba ir rápidamente a atacar otra u otras notas a distancia. Deberá ser de pise lento cuando la nota a que se aplique el pedal vaya precedida de otra extraña, formando disonancia tanto en los bajos como en la melodía<sup>5</sup>.

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

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

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

---

<sup>5</sup> E. Granados: Integral para piano..., v.9, p. 109.

Finalmente Granados tiene la intención de añadir unos “ejercicios prácticos de las lecciones 4ª y 5ª”<sup>6</sup>, pero sólo en prueba de imprenta está escrito “ejercicios prácticos de las lecciones anteriores. Suplemento al método teórico”<sup>7</sup>. Por tanto los ejercicios prácticos son los cinco ejemplos de obras para trabajar la aplicación de pedal que aparecen en el Método teórico-práctico para el uso de los pedales de 1905.

Como podemos comprobar en esta obra Granados expone una serie de reglas para el uso del pedal que parecen estar dirigidas a un empleo básico de este mecanismo, igual que su método, que fue aplicado en la Academia Granados para los alumnos de tercer y cuarto curso.

Además de estas obras de formato teórico-práctico Granados nos dejó un texto mecanografiado que tampoco fue publicado y que lleva el título de Breves consideraciones sobre el ligado. Éste contiene un apartado titulado Del pedal que parece estar indicado hacia un uso artístico del mismo.

En dicho texto Granados fundamenta el uso del pedal en un principio arquitectónico. Para ello compara los elementos que intervienen en la arquitectura con los de la música: la columna o pilastra como elemento que sostiene y el arco como elemento sostenido: “consideraremos como una columna todas las notas superpuestas formando acordes (sea cual fuere el número de éstos) de la misma manera que la columna o pilastra está formada de ladrillos superpuestos unos encima de otros”<sup>8</sup>.

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

---

<sup>6</sup> Cuarta Lección del pedal de salto, Quinta Lección Pedal en la melodía.

<sup>7</sup> Enrique Granados: Reglas para el uso de los pedales del piano (prueba de imprenta).

<sup>8</sup> E. Granados: Integral para piano..., v.9, p. 69.



**Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos  
Por uma Musicologia criativa...**

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<sup>9</sup>.

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 se sucedan hasta que se produzca otra nueva base armónica. Es importante que cada vez que se toque un nuevo acorde se cambie el pedal ya que éste no puede soportar ninguna “impureza” que lo desestabilice. Sin embargo, las impurezas que se sucedan 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.

### **Teresa Carreño**

La pianista, compositora y pedagoga venezolana Teresa Carreño (1853-1917) también prestó una especial atención al uso de los pedales, pues fue sobre lo único que escribió. Al parecer durante su estancia en Berlín (1889-1916) estuvo preparando y ordenando las ideas para la publicación de una obra dedicada al pedal derecho, cuyos textos manuscritos se conservan en la Colección Carreño del Vassar College en el estado de Nueva York. La obra quedó inacabada y fue editada, tras su muerte, por Adelaide C. Okell, una de sus alumnas, que se encargó además de escribir del prefacio.

Possibilities of tone color by artistic use of pedals (“Posibilidades del color sonoro a través de un uso artístico de los pedales”) fue publicado en 1919, dos años después de la muerte de su autora. La obra, de formato teórico, no es muy extensa, pues

---

<sup>9</sup> E. Granados: Integral para piano..., v.9, p. 70.

se encontraba inacabada, y está dividida en ocho capítulos que llevan los siguientes títulos:

**I- Observaciones generales sobre el mecanismo y acción de los pedales.**

**II- El uso del pedal derecho en acordes.**

**III- El pedal y su uso en el fraseo.**

**IV- La acción y efecto del pedal en silencios o pausas.**

**V- La acción del pedal en acordes de extensión.**

**VI- El manejo de los pedales en pasajes de terceras.**

**VII- Las diferentes graduaciones en el pise del pedal derecho.**

**VIII- El uso del pedal (derecho) en pasajes de acordes, cromático y de otro tipo.**

Ya desde el primer capítulo Carreño afirma que los pedales derecho e izquierdo no sirven, como muchos piensan, para tocar ff o pp, respectivamente, sino para embellecer el sonido y producir determinados efectos sonoros; además advierte a los alumnos de la importancia de usarlo de forma consciente y no, como solía ser habitual, para encubrir errores técnicos o de memoria.

Respecto al uso del pedal en acordes ligados que no pueden ser unidos mediante los dedos Carreño indica que debemos realizar la siguiente acción: "[el pedal] debe levantarse con un rápido movimiento y presionarse de nuevo después de que las manos hayan tocado el acorde"<sup>10</sup>.

Afirma Carreño que un aspecto fundamental para conseguir ese efecto ligado con el pedal es la velocidad en el movimiento de bajada y subida del pie sobre la palanca como una única acción. Sin embargo, se debe tener mucho cuidado de "no

---

<sup>10</sup> Joseph Banowetz/Brian Mann/Anton Rubinstein/Alexander Nikitich Bukhovtsev/Teresa Carreño: The art of piano pedaling: Two classic guides, Mineola (Nueva York), Dover Publications, 2003, p.53

producir el más mínimo ruido”<sup>11</sup> en este gesto. Para ello es necesario evitar la brusquedad en los movimientos rápidos y tener, siempre que sea posible, los pies colocados sobre los pedales en todo momento de la ejecución.

El capítulo tercero, dedicado al uso del pedal en el fraseo, está referido también a la ejecución mediante acordes. Expone que el pedal debe seguir los principios del fraseo, por tanto si un pasaje tiene un regulador ascendente se puede utilizar el pedal aunque las notas sean picadas para favorecer la conducción del sonido hasta el punto máximo de la frase. Además, como “regla general”, en todos los pasajes ff el pedal debe utilizarse aunque las notas sean picadas, pues se consigue un efecto orquestal gracias a la riqueza sonora producida; solo en aquellos casos donde haya una interrupción sonora repentina, no nos serviremos del pedal.

En el capítulo cuarto hace una importante explicación sobre el uso del pedal en los silencios, añadiendo que no implica un cese en el uso de éste para respetar su significado musical, sino que debe ser considerado dentro de cada contexto, pudiendo mantenerse el sonido anterior con el pedal o cesando su acción.

El capítulo quinto hace referencia al uso de este mecanismo en los acordes de gran extensión que tienen que ser ejecutados de manera arpegiada. En estos casos, como regla general, la nota más grave del acorde representa la raíz de la armonía y es importante que sea escuchada durante todo su valor. Por tanto, el pedal debe presionarse junto con la primera nota del arpeggio y mantenerse incluso cuando la melodía esté formada por grados conjuntos.

Los capítulos seis a ocho nos muestran una información mucho menos exhaustiva, lo que nos indica que éstos no estarían acabados. El capítulo sexto, dedicado al uso del pedal en los pasajes de terceras, es evidente que lo dejó incompleto porque

---

<sup>11</sup> Loc. cit.

solo expone un caso real del uso del pedal. En el capítulo séptimo explica las graduaciones, distinguiendo cuatro niveles según la presión que ejerza el pie sobre la palanca. Esta graduaciones las considera útiles para crear determinados efectos de crescendo o diminuendo (bajando o subiendo poco a poco el pedal, respectivamente) que deben ser llevados a cabo bajo el sentimiento musical del intérprete y no como reglas. Es por ello que en este capítulo propone pocos ejemplos a pesar de la gran variedad de efectos que pueden obtenerse. El capítulo octavo finaliza inesperadamente mientras explica el pedal en las sucesiones de acordes cromáticos.

### Conclusión

Las teorías de Granados y Carreño nos demuestran un claro movimiento pedagógico por establecer una serie de normas, reglas o recomendaciones para facilitar a los estudiantes de piano un uso correcto del pedal.

Es cierto que su empleo no puede establecerse mediante una serie de reglas fijas, puesto que las obras están llenas de casos particulares y la interpretación se basa siempre en la personalidad de cada intérprete. Sin embargo, antes de que un pianista se inicie en un uso avanzado del pedal es necesario educar al oído en la sonoridad a través de una serie de reglas básicas para un uso eficiente sin que perjudique el resultado sonoro de la interpretación.

Enrique Granados y Teresa Carreño lo hicieron durante los primeros quince años del siglo XX, no hace mucho tiempo otros autores, como Joseph Banowetz, han tratado de llevar al papel el máximo de las posibilidades sonoras que podemos obtener con un uso determinado del pedal.

Nosotros animamos a todos los pianistas y profesores que analicen el uso del pedal, que lean todo lo que se ha escrito sobre su empleo y así dotar al alumno de las

herramientas necesarias para que el pedal deje de convertirse en un acto reflejo e intuitivo.

## Referencias Bibliográficas

### Fuentes impresas

Albert F. Venino: A pedal method for the piano, New York, Edward Schuberth & Co., 1893.

Albert Lavignac: L'école de la pédale, París, Mackar et Noël, 1889.

Antonio Iglesias: Enrique Granados: Su obra para piano, Madrid, Alpuerto, 1986, vol. II.

Enrique Granados: El pedal: Método teórico práctico (manuscrito no publicado).

Enrique Granados: Reglas para el uso de los pedales del piano (prueba de imprenta).

Enrique Granados: Reglas para el uso de los pedales del piano, nuevo método corregido y aumentado (manuscrito no publicado).

Enrique Granados/Alicia de Larrocha (ed.): Integral para piano: Obras pedagógicas 2, Barcelona, Boileau, 2001, v. 9.

Georges Falkenberg: Les pédales du piano, París, Heugel, 1891.

Hans Schmitt: Pedals of the Piano-Forte, Philadelphia, Theodore Presser Co., 1893.

Joseph Banowetz: El pedal pianístico, técnicas y uso, Madrid, Pirámide, 1999.

Joseph Banowetz/Bria/Mann/Anton/Rubinstein/Alexander Nikitich Bukhovtsev/Teresa Carreño: The art of piano pedaling: Two classic guides, Mineola (Nueva York), Dover Publications, 2003.

Norman Fraser/Stanley Sadie (ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Nueva York, Oxford University Press, 2001, v. 5, s.v. "Carreño, (María) Teresa".

### Fuentes Digitales

Jesús Eloy Gutiérrez: La página de Teresa, Disponible en [http://lapaginadeteresa.blogspot.com/2007\\_01\\_01\\_archive.html](http://lapaginadeteresa.blogspot.com/2007_01_01_archive.html) (11/01/12).