

La enseñanza del uso del pedal de resonancia: las teorías de Teresa Carreño

Teaching the piano's damper pedal: Teresa Carreño's theories

Por Oliver Curbelo González,
Profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de Canarias (España)
Recibido 2/9/11, aceptado 2/10/11

There are so many amateur and even professional pianists, whose playing is marred by an indiscriminate use of the pedals. Adelaide C. Okell.

Resumen

Uno de los recursos pianísticos más olvidados dentro de la pedagogía pianística y que a la vez ocupa un papel muy importante dentro de la enseñanza y la interpretación del piano es el uso del pedal de resonancia. La pianista venezolana Teresa Carreño fue una de las pocas autoras que propuso una serie de reglas y sugerencias para desarrollar un uso consciente del pedal, adentrándose en la ejecución artística.

Palabras clave: piano, pedal de resonancia, enseñanza, Teresa, Carreño.

Abstract

One of the most neglected resources in piano pedagogy, and one that plays a very important role in piano teaching, is the use of the damper pedal. Venezuelan pianist Teresa Carreño was one of the few authors who gave a set of rules and suggestions for developing a conscious use of pedal, into the artistic performance.

Key words: piano, damper pedal, teaching, Teresa, Carreño.

Introducción

El pedal de resonancia ocupa un papel muy importante dentro de la interpretación pianística, sin embargo es uno de los recursos más olvidados dentro de la enseñanza del piano.

Apenas existen métodos, tratados o textos sobre este recurso técnico-expresivo tan importante si lo comparamos con otros recursos técnicos como, por ejemplo, la ejecución de octavas o las notas dobles. Afirma Schnabel¹ que prácticamente está todo dicho en referencia a la ejecución sobre las teclas, pues existen numerosos textos que tratan

¹ Karl Ulrich Schnabel (1950). *Modern technique of the pedal*. Milán: Edizioni Curci.

contenidos relacionados con la técnica, sin embargo, "poco ha sido escrito, dicho o enseñado sobre el uso del pedal"; apenas se ha dado unas pocas reglas, dejándose todo a la intuición.

Iglesias² justifica las posibles razones de este descuido refiriéndose al esfuerzo por intentar explicar algo que, por subjetivo, es de "dificilísima explicación". Así, compara la dificultad de la enseñanza del pedal de resonancia con la de la memoria del pianista, ya que en ambos casos es muy complicado establecer un sistema de aprendizaje.

Faricy³ justifica este "descuido" por parte de los pedagogos afirmando que:

- El empleo del pedal depende de muchas variables, tales como el instrumento, la acústica de la sala y especialmente las articulaciones y dinámicas del intérprete.
- Pocos profesores han sido enseñados mediante una técnica de pedal, por lo que en su mayoría dejan que los alumnos se dejen llevar por la intuición para poner el pedal. Los profesores suelen preferir indicar al alumno donde no se debe poner el pedal y que mejor no ponerlo a ser usado de forma "pobre".
- La mayoría de los tratados de pedal escritos han sido retirados de las librerías y los pocos que siguen en *stock* hablan del pedal de forma teórica, sin ejercicios técnicos que ayuden a lograr los resultados deseados.

Por tanto, muchas veces este descuido es producido por un sistema en cadena que resulta difícil erradicar.

Solo unos pocos pianistas y pedagogos se han esforzado en establecer una serie de "normas" para el empleo del pedal, promoviendo un uso consciente de este mecanismo. La mayor corriente de pedagogos que desarrollaron sus teorías para ser aplicadas en la enseñanza tuvo lugar entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Hoy en día muchas de estas obras ya han sido descatalogadas pero algunas permanecen aún en *stock*, lo que demuestra la importancia de las teorías de esos autores. Una de estas obras es *Possibilities of tone color by artistic use of pedals* de la pianista venezolana Teresa Carreño.

² Antonio Iglesias (1986). *Enrique Granados: Su obra para piano (vol. II)*. Madrid: Alpuerto.

³ Katherine Faricy (2004). *Artistic Pedal Technique*. Canadá: Frederick Harris Music.

*Teresa Carreño: breve reseña biográfica*⁴

Nació en Caracas el 22 de diciembre de 1853. Sus primeros maestros fueron su padre y, posteriormente, el pianista Julio Hohené. Con ocho años fue llevada a Nueva York, donde estudió con Louis Moreau Gottschalk y después se dirige a París donde continúa sus estudios con Georges Mathias. Seguidamente comienza su carrera concertística que la lleva por varios países de Europa, Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda y África del Sur. En Alemania fija su residencia, donde vive durante más de 30 años y se dedica también a la enseñanza. Durante la Primera Guerra Mundial traslada su residencia habitual a Estados Unidos, donde muere, en Nueva York, en 1917.

La mayor parte de su trabajo pedagógico lo desarrolló en Alemania, aunque años antes la había iniciado en París cuando impartió clases en la academia de música creada por su padre. Luego, en Nueva York, en 1916, continuó con la enseñanza en clases particulares, especialmente a alumnos avanzados.

Uno de los aspectos pianísticos en los que prestó una especial atención fue el uso de los pedales. Al parecer durante su estancia en Berlín estuvo preparando y ordenando las ideas para la publicación de una obra dedicada al pedal, 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 prefacio⁵.

Possibilities of tone color by artistic use of pedals: "Posibilidades del color sonoro a través de un uso artístico de los pedales", escrito en lengua inglesa, fue publicado en 1919, dos años después de la muerte

⁴ Fuentes:

- Jesús Eloy Gutiérrez. *La página de Teresa*, en http://lapaginadeteresa.blogspot.com/2007_01_01_archive.html [consultado en septiembre de 2011]
- R. Norman Fraser (2001). "Carreño, (María) Teresa". En Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. Nueva York: Oxford University Press.

⁵ Extraído del prefacio escrito por Brian Mann en *The art of piano pedaling: two classic guides* (2003)

de su autora, Teresa Carreño. La obra, de formato teórico, no es muy extensa, pues se encontraba inacabada, pero aporta contenidos interesantes para un uso adecuado del pedal.

La obra está dividida en ocho capítulos que llevan los siguientes títulos⁶:

- 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.

El primero de los capítulos explica de forma breve el mecanismo de los pedales, ya que considera "superfluo" entrar en detalles cuando ya esto ha sido tratado por varios autores. Desde el punto de vista pedagógico 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 para encubrir errores técnicos o de memoria.

El segundo capítulo está dedicado a la ejecución de acordes de forma ligada, para lo cual el pedal juega un papel esencial. Según expone Carreño en los acordes ligados y de intervalos cercanos entre ellos que no pueden ser ligados mediante los dedos 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 (como está marcado mediante el símbolo *) en cada acorde que sigue".

⁶ Los títulos han sido traducidos al español



Ilustración 1. Ejecución de los acordes ligados con pedal. *Possibilities of tone color by artistic use of pedals*, p.8

Según las instrucciones que nos da Carreño, que acompaña con la ilustración expuesta, deberíamos levantar el pedal donde está el símbolo * y accionarlo otra vez después de tocar el acorde, para así conseguir el efecto de ligado. En principio su explicación nos puede resultar confusa ya que no se corresponde sus indicaciones con lo expuesto en la ilustración, pues la marca de levantar el pedal está colocada antes de tocar el nuevo acorde y la abreviatura Ped. en el momento de tocarlo. Sin embargo, más adelante lo aclara refiriéndose al mismo ejemplo:

"(...) el pedal se presionará inmediatamente después de tocar los acordes, como en el Ejemplo 1 (...)"

En los tres primeros acordes de la ilustración Carreño usa un símbolo que ha sido generalizado para indicar que se debe vibrar el pedal con rápidos movimientos parciales. Sin embargo la pianista venezolana indica con este símbolo que debe permanecer presionado durante todo el fragmento, es decir como una línea horizontal.

Afirma Carreño que un aspecto fundamental para conseguir ese efecto ligado con el pedal es la velocidad en el movimiento de bajada y subida bajar del pie sobre la palanca como una única acción. Sin embargo, se debe tener mucho cuidado de "no producir el más mínimo ruido" en este gesto. Para ello es necesario dedicar un tiempo a evitar la brusquedad en los movimientos rápidos y tener los pies colocados sobre los pedales en todo momento de la ejecución, a excepción de momentos concretos en donde es necesario que el pie izquierdo se mantenga apoyado sobre el suelo para no desestabilizar el cuerpo en acordes a lo largo del registro del piano (ilustración 2). En este caso el pie debe colocarse bajo la banqueta o en un lateral, con un movimiento "casi imperceptible".



Ilustración 2. Ejemplo en el que el pie izquierdo debe ser apoyado en el suelo en lugar de sobre el pedal. *Possibilities of tone color by artistic use of pedals*, p.9

Además —continúa—, en estos casos donde se precisa un sonido *fortissimo* y los acordes forman parte de la misma armonía el pedal ayuda a conseguir el efecto deseado gracias al incremento sonoro producido por la aumentación de la vibración de las cuerdas. Sin embargo es necesario conocer las relaciones armónicas producidas para usar el pedal durante varios acordes sin producir una “desagradable confusión sonora”.

Otro aspecto importante que se debe tener en cuenta para ligar una serie de acordes con el pedal es la velocidad del pasaje. Así, en el pasaje de acordes de la ilustración 1 si la velocidad indicada fuera mucho mayor el pedal se pondría cada dos acordes con un movimiento del pie muy rápido. En los tiempos lentos el pedal se levantará y se volverá a pisar, con cada acorde, también con un movimiento “casi simultáneo” a fin de evitar la repetición sonora que se produciría —casi imperceptible para nosotros—.



Ilustración 3. Efecto sonoro que se produciría si accionamos el pedal un silencio de corchea después del ataque del acorde. *Possibilities of tone color by artistic use of pedals*, p.11



Ilustración 4. Efecto sonoro que se produciría si accionamos el pedal un silencio de fusa después del ataque del acorde. *Possibilities of tone color by artistic use of pedals*, p.12

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, muchas veces indicados por el compositor mediante una ligadura

El ejemplo más representativo que utiliza para explicar las posibilidades del pedal en el fraseo es un fragmento de los *Estudios sinfónicos* op.13 de Robert Schumann.



Ilustración 5. Aplicación del pedal sobre el fraseo en un fragmento de los *Estudios sinfónicos* op.13 de R. Schumann. *Possibilities of tone color by artistic use of pedals*, p.16

En el ejemplo propuesto por Carreño el pedal sigue las indicaciones de ligaduras que propone el autor y el sentido ascendente del fraseo del primer compás. Los acordes picados del pasaje *forte* son ejecutados con pedal ya que predomina el regulador hasta el *sforzando*, que es el punto máximo del fraseo. El resto de acordes picados de ese pasaje en *forte* también son accionados con pedal ya que requieren un efecto orquestal y necesita de la riqueza armónica que le aporta este mecanismo. Por tanto, como "regla general" indica que, en todos los pasajes *ff*, el pedal debe utilizarse aunque las notas sean picadas, excepto en aquellos casos donde haya una interrupción sonora repentina, como en muchas obras de Beethoven.

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 del pedal para respetar su significado musical, sino que debe ser considerado dentro de cada contexto, manteniendo 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.



Ilustración 6. Aplicación del pedal en los acordes arpegiados sobre una línea melódica superior. *Possibilities of tone color by artistic use of pedals*, p.21.

El siguiente capítulo está dedicado al uso del pedal en los pasajes de terceras. Es evidente que éste lo dejó incompleto porque solo expone un caso real del uso del pedal: aquel que está formado por una línea

melódica en terceras simultáneas y es acompañado por la mano izquierda que ejecuta un pasaje armónico. No expone más datos sobre las terceras, a pesar de indicar que deben ser tratadas diferentes en escalas y cadencias.

En el capítulo séptimo explica las graduaciones de pedal, 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 ya que depende mucho del sentimiento musical del intérprete.

El capítulo octavo finaliza inesperadamente mientras explica el pedal en las sucesiones de acordes cromáticos, en cuyo caso debe ponerse el pedal con cada acorde (excepto en pasajes de gran volumen sonoro) para evitar confusiones.

Conclusiones

La obra nos muestra una exposición en profundidad sobre el uso del pedal en los primeros capítulos, que están referidos a la ejecución en acordes. En cambio los capítulos seis a ocho nos muestran una información mucho menos exhaustiva, lo que nos indica que éstos no estarían acabados.

Carreño se esfuerza en dar reglas generales y en elaborar una teoría para el uso artístico del pedal, en lugar de dejar que la intuición y el oído sean los únicos que guíen el uso del pedal. Expone ejemplos concretos que ilustran sus teorías y sirven para que el lector transfiera esos contenidos a pasajes similares.

Por tanto, el uso artístico del pedal no tiene por qué ser un aspecto que no pueda teorizarse, pues la obra de Carreño nos ejemplifica claramente que mediante la teoría un pianista puede aprender y comprender todos aquellos efectos básicos que se pueden obtener mediante el uso del pedal. Quizás si juntamos las teorías ofrecidas por los autores podríamos llegar a obtener un manual para que un intérprete pueda iniciarse en el uso artístico del pedal de forma consciente a través del análisis del pasaje y el efecto sonoro que desee obtener. Posteriormente, tras haber sido familiarizado en el uso avanzado del

pedal, el intérprete perfeccionaría su uso según su estilo interpretativo y las condiciones propias del espacio.

Bibliografía

- Banowetz, J.; Mann, B. R.; Rubinstein, A.; Bukhovtsev, A. N.; Carreño, T. (2003). *The art of piano pedaling: Two classic guides*. Mineola, Nueva York: Dover Publications.
- Eloy Gutiérrez, Jesús. *La página de Teresa*, en http://lapaginadeteresa.blogspot.com/2007_01_01_archive.html [consultado en septiembre de 2011]
- Faricy, Katherine (2004). *Artistic Pedal Technique*. Canadá: Frederick Harris Music.
- Iglesias, Antonio (1986). *Enrique Granados: Su obra para piano (vol. II)*. Madrid: Alpuerto.
- Norman Fraser, R. (2001). "Carreño, (María) Teresa". En Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. Nueva York: Oxford University Press.
- Schnabel, Karl Ulrich (1950). *Modern technique of the pedal*. Milán: Edizioni Curci.

Oliver Curbelo González olivercurbelo@hotmail.com

Desarrolla su Tesis Doctoral en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, sobre la enseñanza del pedal de resonancia. Ha escrito artículos de investigación en la revista *LEEME* y está pendiente de publicación un artículo en la revista *Música y educación* y un libro sobre la pedagogía pianística de varios autores del siglo XIX. Ha dirigido a su vez varios trabajos de investigación de fin de grado en el Conservatorio Superior de Música de Canarias e imparte clases de piano en el mismo centro. Actualmente vinculado al Conservatorio Superior de Música de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria. Página web: <http://www.duocurbelo.com/olivercurbelo>