EL PEDAL DEL PIANO: GERMEN OCULTO DE NUEVAS POSIBILIDADES SONORAS ENTRE CLASICISMO Y ROMANTICISMO

THE PIANO PEDAL: HIDDEN GERM OF NEW SOUND POSSIBILITIES BETWEEN CLASSICISM AND ROMANTICISM

Marta Vela•

RESUMEN

En muchas ocasiones, a causa de su dificultad en la interpretación pianística, se ha subestimado la importancia de la evolución histórica del pedal y, por tanto, su enorme influencia tras su popularización en el instrumento durante la transición del estilo clásico al romántico, esto es, en la transición de la música de las últimas décadas del siglo XVIII a la del siglo XIX. El mantenimiento de la sonoridad por efecto del pedal de resonancia influyó en el tempo de la música romántica, que se hizo más fluida, incluso, mucho más flexible, principalmente, a causa de un nuevo modelo de articulación, a saber, el legato cantabile, semejante a otro de los fenómenos musicales del momento, la ópera belcantista. Sobre este nuevo paradigma de articulación surgieron, a su vez, nuevos modelos dinámicos y texturales, que desterraban la simplicidad de la melodía acompañada del Clasicismo a favor de esquemas más densos y complicados, que hubieran sido difíciles de imaginar sin la participación de los pedales del piano.

Recepción del artículo: 20-04-2021. Aceptación del artículo: 02-06-2021.

[•] Marta Vela (Coslada, Madrid, 1985) es profesora la Universidad Internacional de La Rioja, pianista y escritora, tras licenciarse en Filología hispánica, Piano, Dirección de orquesta y Pedagogía de los instrumentos. Junto a una actividad muy intensa en diversos campos artísticos—interpretación, dirección musical, gestión cultural y elaboración de contenidos audiovisuales—, sus líneas de investigación versan sobre música y literatura, interpretación y análisis, música vocal post-tridentina y música instrumental de los siglos XVIII, XIX y XX; sus artículos han sido publicados en diversas revistas especializadas de España, Argentina, Chile, Venezuela, Colombia, México y Costa Rica, entre las que destaca la Revista de Occidente. En Radio Clásica presenta y dirige espacios como Temas de música y Música con estilo. Sus dos libros, Correspondencias entre música y palabra (Academia del Hispanismo, 2019) y Las nueve sinfonías de Beethoven (Fórcola, 2020), le han valido sendas candidaturas, en 2020 y 2021, al Premio Princesa de Girona, en la modalidad de Artes y Letras.

Palabras clave: música; piano; pedal; Clasicismo; Romanticismo.

ABSTRACT

On many occasions, due to its difficulty in piano performance, the importance of the historical evolution of the pedal has been underestimated and, therefore, its enormous influence after its popularization in the instrument during the transition from classical to romantic style, that is, in the transition of music from the last decades of the 18th century to that of the 19th century. The maintenance of loudness by the effect of the damper pedal influenced the *tempo* of romantic music, which became more fluid, even much more flexible, mainly due to a new articulation model, namely the *legato cantabile*, similar to another of the musical phenomena of the moment, the *bel canto* opera, on this new paradigm of articulation arose, in turn, new dynamic and textural models, which banished the simplicity of the melody accompanied by Classicism in favor of denser and more complicated schemes, which would have been difficult to imagine without the participation of the piano pedals.

Keywords: music; piano; pedal; Classicism; Romanticism.

I. Introducción

El pedal constituye, sin duda alguna, un elemento clave de todo pianista en la consecución de la *Ur-Technik*¹ ideal, de hecho, gran parte del repertorio que antecede al llamado piano *moderno*—Händel, Bach, los clavecinistas franceses y numerosos autores del Preclasicismo, cuyas obras se escribieron para un instrumento diferente— se toca hoy día con pedal. De este modo, más allá de los textos contemporáneos del correcto uso del pedal y sus múltiples posibilidades sonoras—Leimer² o Nieto³ o el ya mencionado Chiantore⁴—, queremos ofrecer una perspectiva diferente, de raíz histórica, pero alejada de la tratadística de la época, a partir del análisis de la fuente musical impresa, con el objeto de inferir, en muchos casos, la intención del compositor a partir de la misma notación o, incluso, de la textura, el parámetro que conoció un mayor desarrollo a partir de la popularización del pedal de resonancia. Remarcando la providencial importancia de este mecanismo, se reconocerá el cambio que, excediendo el ámbito meramente pianístico, propició desde la música del último Clasicismo, transformando el paradigma estilístico⁵ de su tiempo, es decir, la manera de hacer del siglo XIX y, por

¹ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística* (Madrid: Alianza, 2001).

² Karl Leimer y Walter Gieseking, R*ítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística* (Buenos Aires: Ricordi, 1957).

³ Albert Nieto, El pedal de resonancia. El alma del piano (Barcelona: Boileau, 2001).

⁴ Chiantore, Historia...

⁵ Marta Vela, «La noción de paradigma en el estilo musical», *Sinfonía virtual* (2017): 1-12. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/paradigmas.pdf.

ende, la evolución de la música hasta nuestros días, a causa del propio desarrollo del instrumento por excelencia: el piano.

Fue así como durante la primera «oleada romántica»⁶ —aproximadamente, entre 1830 y 1850, tomando como fecha de referencia la segunda época de revoluciones liberales en Europa, en torno a 1848—, los compositores iniciaron un nuevo camino estético, encauzado desde las dos primeras décadas del siglo XIX por autores de transición como Schubert y Weber, y propiciado, a su vez, por los avances técnicos del piano, sobre todo, la popularización del pedal. De esta manera, frente a la melodía acompañada, una de las texturas más frecuentes del Clasicismo, y a la combinación entre fuga y sonata auspiciada por los compositores clásicos, sobre todo, Beethoven⁷, enaltecido como compositor *libre* por la imaginería romántica, surgieron nuevas texturas que buscaban la superposición de distintos planos sonoros con un resultado musical absolutamente novedoso en comparación con la música del final del siglo XVIII.

II. CLASICISMO

En la época clasicista, el uso del pedal fue un fenómeno intermitente, en concreto, en sus dos últimas décadas del siglo XVIII, a causa de la constante evolución de los instrumentos de teclado y de las distintas variedades de pianoforte habidas. Había instrumentos de mesa y de cola, incluso, experimentos como el *piano-jirafa* o el *piano-pirámide* —según la configuración del cordal⁸— en los que existían diversos pedales para modificar el timbre del instrumento —semejante a los registros del órgano—, a los que se sumaba un primitivo pedal de resonancia que mantenía el sonido, pero no tanto como el pedal del piano actual, de ahí la típica pulsación articulada de la época. Mozart pudo conocer el pedal de resonancia en los últimos años de su vida, en distintos modelos de fortepiano, pero no anotó su uso en ninguna de sus obras: «Pero, aunque los pianos de Mozart tenían mecanismos de pedal, nunca escribió música que los requiriera para este propósito. No hay indicaciones de pedal en ninguna de las obras de Mozart para piano»⁹.

⁶ Alfred Einstein, *La música en la época romántica*. Trad. por Elena Giménez (Madrid: Alianza, 2007).

⁷ «Combinar la fuga y la sonata era un asunto muy importante para los clásicos. La fuga era una técnica erudita y le daba prestigio a la forma más accesible de la sonata [...] La fuga permitía una intensidad del sentimiento y una riqueza de textura opuestas al estilo galante de finales del siglo XVIII [...] En sus últimas cinco sonatas para piano, Beethoven abordó el tema cuatro veces [...] En esta *Sonata O. 111*, Beethoven aborda el problema que sólo Mozart había sido capaz de resolver, y, únicamente, en un *finale*: combinar las texturas de fuga y sonata, y en un primer movimiento». Charles Rosen, Las sonatas para piano de Beethoven. Trad. por Barbara Zitman (Madrid: Alianza, 2005), 299-300.

⁸ Piero Rattalino, *Historia del piano*. Trad. por Juan Godó Costa (Cornellá de Llobregat: Idea Books, 1997).

⁹ But although Mozart's pianos had pedal mechanisms, he never wrote music which required them for this purpose. There are no pedal indications in any of Mozart's works for piano.

Charles Rosen, The Romantic Generation (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 22. Traducción de la autora.

Sin embargo, un proceso más habitual en la música de Mozart, al margen del tipo de instrumento que tuviera disponible, era el pedal manual, que se utilizaba en diversos modelos de acompañamiento, como el *bajo de Alberti*, con el propósito de mantener el sonido de los acordes con los dedos o bien introducir nuevos colores y/o dinámicas bajo la línea principal, como se muestra en el siguiente ejemplo, libre de algunos de los patrones típicos de la forma sonata:



Figura 1. W. A. Mozart, Fantasía KV 397, cc. 1-5¹⁰

El procedimiento de pedal manual procedía de períodos anteriores —como ya se apuntaba con anterioridad, de hecho, solía evocar uno de los artificios sonoros del pedal del órgano—, tal y como podemos observar en el siguiente ejemplo de J. S. Bach, donde las líneas inferiores quedan mantenidas con largas ligaduras indicando el efecto deseado, con lo cual, es plausible pensar que ya en aquella época (y en aquellos instrumentos) el sonido pudiera mantenerse durante algunos segundos mientras el dedo pulsaba la tecla —como de hecho, sucedía, a partir del mecanismo del apagador, la vibración por simpatía o la repetición de la nota—, de lo contrario, la notación no tendría sentido y, por tanto, nunca habría sido plasmada en la partitura, que el autor concibió en una fecha tan temprana como entre 1715-1720 —obsérvese el parecido con la anterior obra de Mozart, no sólo en articulación, sino también en diseño melódico-rítmico, tonalidad, etc.—:

¹⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, Band 2: Einzelstücke für Klavier [NMA IX/27/Band 2] (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982), 30-34.



Figura 2. J. S. Bach, Suite inglesa n.º 6 BWV 811, «Prélude», cc. 1-411

Tras la muerte de Mozart, fue Haydn el pionero en el uso del pedal del último pianoforte del siglo XVIII, paradójicamente, un compositor educado en los preceptos del Barroco con las obras para clave de C. P. E. Bach. De hecho, la única de sus sonatas que contiene indicaciones escritas de pedal es la penúltima —Sonata Hob. XVI: 50—, que había sido compuesta en Londres entre los años 1794 y 1795, donde el compositor habría tenido acceso a uno de los instrumentos de Broadwood, los más avanzados de aquella época —nótese la indicación en lengua inglesa—:



Figura 3. J. Haydn, Sonata Hob. XVI: 50, mov. 1, cc. 72-75¹²

La propuesta de Haydn en esta obra es asombrosamente moderna: a base de este *open pedal*, es decir, del pedal de resonancia pulsado y, por tanto, del cordal *abierto*, se mezclan diversas sonoridades, aparentemente opuestas y, hasta cierto punto, disonantes, con diversos choques de segunda mayor (mi bemol-fa; do-si bemol), incluso, una séptima mayor (do-re bemol), en otro audaz giro del autor, que reproduce el tema principal sobre un acorde de intercambio modal —la bemol mayor, procedente de do menor—, en la tonalidad principal, do mayor.

Sin duda, el pedal de resonancia del fortepiano de la época mantenía el sonido de manera diferente que el pedal del piano moderno, de modo que se necesitaban menos cambios de pedal que en

¹¹ Johann Sebastian Bach, *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, *Band 13.2* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865), 1-86. Otro ejemplo similar podría ser el primer *praeludium* de *El clave bien temperado*, volumen 1.

¹² Joseph Haydn, Sonaten für Klavier zu zwei Händen (Leipzig: C.F. Peters, 1937), placa 11261.

los instrumentos actuales para mantener *limpia* la sonoridad resultante, de ahí que el pasaje de Haydn, poco después, se *complique* en otro similar, en un sentido armónico, con dominantes secundarias y notas cromáticas, para el que el autor anotó un solo pedal:

Con la música escrita para fortepiano hay que tener en cuenta la diferencia del efecto del pedal de resonancia en instrumentos antiguos y modernos. El sonido del fortepiano podía mantenerse con el pedal pisado sin ningún cambio durante mucho más tiempo de lo que sería tolerable en el piano actual.¹³



Figura 4. J. Haydn, Sonata Hob. XVI: 50, mov. 1, cc. 118-12214

En el caso de Beethoven, pocos años más tarde, en su incansable búsqueda de un estilo individual, experimentó con el pedal en todas las etapas creativas de su vida, a pesar de la continua evolución del instrumento entre 1790 y 1830.

Todavía a finales del siglo XVIII, el inicio del uso del pedal de resonancia se indicaba con las palabras senza sordino (sin apagadores) y finalizaba con la anotación con sordino (con apagadores), según el mecanismo del pianoforte de entonces, como podemos observar en la primera edición del tercer movimiento de la segunda Sonata Op. 27 Quasi una fantasia, en do sostenido menor, conocida con el famoso sobrenombre de Claro de luna, en que los arpegios se tocan sin el pedal, y los acordes finales, en el forte, durante dos corcheas, con él.

El primer movimiento de la *Sonata Claro de luna* es, quizá, la única excepción en su obra, un singular ensayo de color del sonido: quería que toda la pieza fuese tocada con pedal, es decir, sin que los apagadores llegasen a tocar las cuerdas. Incluso en su piano, esto producía un sonido ligeramente

¹³ Howard Ferguson, La interpretación de los instrumentos de teclado. Trad. por Hamish Urquhart (Madrid: Alianza, 2003), 167.

¹⁴ Haydn, *Ibid.*, placa 11261.

confuso, una maravillosa atmósfera que, de hecho, se puede reproducir en el piano moderno, pero sólo con cambios de pedal parciales y retardados.¹⁵



Figura 5. L. v. Beethoven, Sonata Op. 27 n.º 2, mov. 3, cc. 1-416

De hecho, en el primer movimiento de la mencionada sonata —toda una declaración de intenciones sólo con el título, original del compositor—, Beethoven creó, hacia el año de 1800, una sonoridad novedosa desde el principio de la obra —con una indicación semper pianissimo e senza sordino, completado con una indicación de carácter delicatissimamente—, que indicaba un mismo pedal para todo el primer movimiento, del primer compás al último, que habría de reproducir en los pianos de la época una atmósfera de sonido difuminado, similar a la técnica de sfumato de Leonardo da Vinci, casi imposible de recuperar en el piano moderno por medio del recurso del pedal de resonancia:



Figura 6. L. v. Beethoven, Sonata Op. 27 n.° 2, mov. 1, cc. 1-25¹⁷

¹⁵ Charles Rosen, Las sonatas para piano de Beethoven. Trad. por Barbara Zitman (Madrid: Alianza, 2005), 140.

¹⁶ Viena: Gio. Cappi e Comp., [1802], placa 879 (primera edición).

¹⁷ Viena: Gio. Cappi e Comp., [1802], placa 879 (primera edición).

A partir de este punto, las indicaciones de Beethoven en su música para piano sobre el pedal de resonancia fueron bastante frecuentes, aunque no llegó a *pedalizar* la totalidad de la partitura, como ocurriría más tarde, durante el período romántico; de hecho, es famoso el caso de las tres Sonatas Op. 31, compuestas entre 1801 y 1802, en que no se encuentra ninguna indicación de pedal de resonancia, salvo en el primer movimiento de la segunda, la inspirada en *La tempestad* de Shakespeare. Tal vez por este motivo 18, frente a la articulación *separada* del antiguo estilo clásico —es decir, *non legato*—, el discurso pianístico de Beethoven supone un equilibrio entre el uso continuado del pedal y la articulación *tenuto* y/o *legato*, propia del período romántico, que fue propiciado por el desarrollo del propio instrumento. 19

Paulatinamente, Beethoven fue incorporando también el uso del pedal izquierdo o *celeste*, que producía una sonoridad más velada y sutil, marcada por el número de cuerdas que golpeaban los macillos, tres sin pedal, y dos o una en función del nivel de pulsación del mismo, gradación que tampoco existe ya en el piano moderno, donde se pasa de tres cuerdas, sin la acción del pedal, a una, en el caso de su pulsación.

Con un uso particular y continuado en los tiempos lentos, de sonoridad más atenuada y sutil, Beethoven reservó el pedal izquierdo para momentos de gran expresividad. En el primero de los siguientes dos ejemplos, el tiempo central del Concierto para piano Op. 58 (1805-1806), se pueden observar sutiles gamas sonoras, de carácter ascendente en volumen, entre dos y tres cuerdas — due, e poi tre corde— y, posteriormente, tras el trino, entre una y dos — due, poi una corda—, hacia una atmósfera sonora más suave y recogida, con la aparición de un trino doble; por su parte, en el movimiento lento de la Sonata Op. 106 Hammerklavier (1817-1818), podemos ver, de nuevo, la sección inicial del tiempo lento marcada con la anotación U.C. [una corda].

¹⁸ Harnoncourt considera la articulación como el verdadero *idioma* del estilo, en consonancia con la *correcta* pronunciación de las palabras de una lengua extranjera, en Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro.* Trad. por Juan Luis Millán (Barcelona: Acantilado, 2006).

¹⁹ «Las reglas básicas de las ligaduras en el siglo XVIII y principios del XIX son muy sencillas: 1) La primera nota bajo una ligadura se toca con un ligero énfasis (se puede considerar como la mínima expresión de un acento). 2) La última nota bajo una ligadura no se destaca ni se acentúa, si no que ha de tocarse ligeramente. De hecho, generalmente, aunque no siempre, la última nota se debe tocar un poco más breve que su valor escrito». Rosen, *Las sonatas...*, 32.

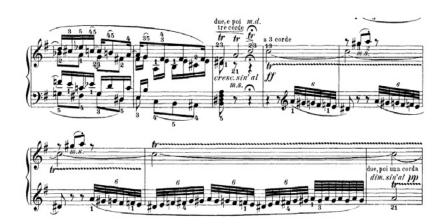


Figura 7. L. v. Beethoven, Concierto para piano n . 4 Op. 58, mov. 2, cc. 218-225²⁰



Figura 8. L. v. Beethoven, Sonata Op. 106, mov. 3, cc. 1-4²¹

En obras tardías, incluso, se aprecia cierto virtuosismo en el uso del pedal, fruto de la experimentación de Beethoven en el último de sus períodos creativos, por ejemplo, en el tiempo lento de la Sonata Op. 110, de 1821, en la imitación de los diversos eventos sonoros de la ópera del siglo xVII. El fragmento presenta la utilización del pedal izquierdo en consonancia con las distintas texturas propuestas por el autor, una corda para la introducción —adagio ma non troppo, de corte orquestal— y otra para el recitativo —de corte vocal, con diferentes cambios de tesitura, tempo, color y ritmo propios de la libertad atribuida a la música vocal de la época (y ya no sólo la operística)—, progresivamente, aparece la indicación tre corde, en la intensificación de la nota repetida, seguida del regreso a una corda en el final del pasaje, y, en el cambio de sección, en el adagio ma non troppo, con una nueva entrada de la orquesta como introducción del Arioso, sin pedal, tutte le corde.

²⁰ Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 9: Für Pianoforte und Orchester, Nr.68* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1862]), placa B.68.

²¹ Viena: Artaria, [1819], placa 2588 (primera edición).

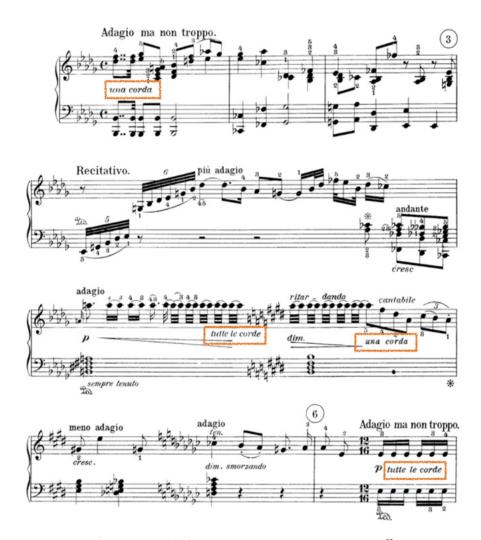


Figura 9. L. v. Beethoven, Sonata Op. 110, mov. 3, cc. 1-6²²

Así pues, desde el estilo intermedio²³ hasta sus últimas obras para piano, Beethoven creó los más extraordinarios ambientes sonoros con la colaboración del pedal de resonancia y la gradación de una a tres cuerdas que permitía por entonces el pedal *celeste*.

²² Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte, Nr.154* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1862]), 113-128, placa B.154.

²³ Wilhelm von Lenz, Beethoven et ses trois styles (San Petersburgo: Bernard, 1852).

III. ROMANTICISMO

Durante el período romántico, la popularización del uso de los pedales del piano supuso una auténtica revolución sonora y contribuyó tanto a un nuevo estilo de articulación, casi permanentemente legato —acentuando la sensación de cantabile—, como a novedosos efectos musicales, sobre todo, al aumento de los márgenes dinámicos y su profusa anotación en la partitura, de ahí la nueva fluidez del discurso decimonónico y su influencia en la velocidad de la música, cuyos tempi se aceleraron de forma natural —por ejemplo, el allegretto, que se convirtió en un allegro espressivo²⁴—, paradigma que se mantuvo durante todo el siglo XIX, como ha reseñado Rosen²⁵, hasta la aparición del piano percusivo propio del siglo XX.

De este modo, el pedal, sobre todo, el de resonancia, contribuyó a la intensificación de todos los parámetros discursivos de la música romántica y elevó al piano por encima del resto de los demás instrumentos al poder emular, mediante el teclado y los pedales, la sonoridad de la gran orquesta:

Hay pocas formas de entender la revolución del estilo lograda en el siglo XIX que examinando la forma en que los compositores requerían que se usara el pedal de sostenimiento. De hecho, es tanto por el pedal como por la posibilidad de gradaciones de tacto que el piano se distingue de todos los demás instrumentos.²⁶

Desde 1820, la mayoría de los pianos que se fabricaban llevaban ya los dos pedales, lo que implicó que tanto compositores como intérpretes exigieran la *pedalización* completa de las obras para piano, así ocurrió en la obra de los compositores nacidos en torno a 1810, a saber, Mendelssohn, Schumann, Liszt y Chopin, desde lo más genérico, con una indicación al inicio de la obra, hasta la *pedalización* en cada pulso, pasando por la anotación más estándar en la época, compás por compás.

²⁴ Rosen, Las sonatas...

²⁵ Ibid.

²⁶ There are few ways to understand the revolution on style accomplished in the nineteenth century than by examining the way composers required the sustaining pedal to be used. It is, in fact, as much by the pedal as by the possibility of gradations of touch that the piano is distinguished from all other instruments.

Rosen, The Romantic..., 13. Traducción de la autora.



Figura 10. R. Schumann, Kindeszenen Op. 15, mov. 1, cc. 1-5²⁷



Figura 11. F. Liszt, Venezia e Napoli, mov. 1, cc. 1-428



Figura 12. F. Mendelsshon, Lieder ohne Worte Op. 30, mov. 1, cc. 1-329

²⁷ Robert Schumann, Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880), placa R.S. 53.

²⁸ Franz Liszt, Musikalische Werke. Serie II, Band 5 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917), placa F.L. 49.

²⁹ Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke, Serie 11* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874-82), 14-25, placa M.B. 76.



Figura 13. F. Chopin, Nocturno Op. 9 n.º 2, cc. 1-330

De esta manera, el pedal empezó a anotarse, por sistema, en todas las obras, desde el primer compás al último, para lo que surgieron nuevos símbolos escritos, dado que la antigua indicación, décadas atrás, basada en el número de cuerdas, pronto quedó obsoleta a causa del cambio de mecanismo en el instrumento. Así surgió la anotación que conocemos hoy día: [Ped.], para la pulsación del pedal, y [*] (asterisco), para soltarlo.

Sin embargo, pese al afán de los compositores por plasmar su pensamiento en el papel con la mayor exactitud, este sistema también era impreciso, dada la falta de espacio en la partitura para tantos símbolos, por un lado, y, por el otro, la dificultad de grabar cada *pedalización* en una única plancha, de ahí, en muchos casos, la confusión entre pedal sincopado —que se pulsa inmediatamente después de pulsar la tecla— y pedal de acento —que se pulsa simultáneamente a la pulsación de la tecla—. De hecho, si estudiamos la detallada anotación de las obras de Chopin, podemos ver que los símbolos [*Ped.* y *] se colocan siempre como pedal de acento, y que la sonoridad formada por el conjunto de notas captadas por el pedal [*Ped.*] se corta [*] antes de una nueva pulsación, dando lugar a una *pedalización* continua que, sin embargo, no evitaba, igualmente, un discurso entrecortado, como se aprecia en las figuras 11, 12 y 13.



Figura 14. F. Chopin, Balada Op. 23, cc. 5-10³¹

 $^{^{30}}$ Friedrich Chopin, Friedrich Chopin's Werke. Band IV (Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1880]), 2-13, placa C. IV. 1-3.

³¹ Friedrich Chopin, Complete Works for the Piano, Vol.5 (Nueva York: G. Schirmer, 1915), placa 25646.

Algunos pianistas del pasado, por ejemplo, Rosenthal (1862-1946) —alumno directo de Liszt y de uno de los alumnos más importantes de Chopin, Karl Mikuli—, aseguraba que, en efecto, la *pedalización* de las obras en las primeras décadas del Romanticismo, incluyendo, por supuesto, la música de Chopin, no era sincopada, tal cual se interpreta en la actualidad, como relata uno de los alumnos del propio Rosenthal, Charles Rosen:

Aún quedaba por desarrollar lo que podríamos llamar *pedalización* "sincopada", es decir, pisar el pedal antes o después del ataque de una nota. Moritz Rosenthal creía que se trataba de un desarrollo de finales del siglo XIX, y que los pianistas anteriores siempre habían *pedalizado* sobre o con la nota.³²

A pesar de la incredulidad de Rosen sobre este fenómeno,³³ el hecho de que la *pedalización* en el primer Romanticismo no fuese sincopada está relacionada con la ambigüedad de los símbolos de pedal en la música editada durante aquellos años y, de hecho, da que pensar que, en la actualidad y, durante el siglo xx, ningún intérprete haya hecho suya la *pedalización* anotada en la obra de Chopin, en favor de la sincopada, mucho más acorde con la idea decimonónica de mantenimiento del sonido sin cortes ni pausas —o sea, con un cambio rápido en la pulsación de pedal que obligaría a marcar los símbolos de *pedalización* mucho más seguidos en la partitura, dado que ambos movimientos se producen en la ejecución pianística con un margen de tiempo extremadamente estrecho entre uno y otro—:



Figura 15. F. Chopin, Balada Op. 23, cc. 5-10³⁴

En cualquier caso, se puede concluir que el pedal de resonancia permitió a los compositores románticos ampliar el registro y la dinámica gracias a un cambio en la textura, que permitía pulsar un bajo con la mano izquierda y mantenerlo con el pedal, mientras esa misma mano se dirigía a un registro

³² Still to be development was what might be called "syncopated" pedalling—that is, depressing the pedal before or after the attack of a note—. Moritz Rosenthal believed that this was a development of the later nineteenth century, and that earlier pianists had always pedalled on or with the note.

Rosen, The romantic..., 347. Traducción de la autora.

³³ Charles Rosen, *El piano: notas y vivencias*. Trad. por Luis Gago (Madrid: Alianza, 2014).

³⁴ Chopin, *Ibid.*, 25646.

Las marcas de pedal de este ejemplo han sido reelaboradas según la ejecución habitual del pedal sincopado.

más centrado dentro del teclado para tocar otro acompañamiento, de ahí la profusión de nuevas texturas pianísticas, con diversas líneas simultáneas en capas superpuestas, durante la era romántica.

En cuanto al pedal izquierdo, los románticos no llegaron al nivel expresivo alcanzado por Beethoven, porque el mecanismo era ya diferente, sino que otorgaron al pedal *celeste* un papel secundario, de hecho, es infrecuente encontrar anotaciones en las obras de los compositores de esta primera «oleada romántica». Chopin prohibía a sus alumnos, incluso, el uso de la *corda* y afeaba a otros compositores-pianistas del momento, como Thalberg, que no cultivasen una verdadera sonoridad *pianissimo* sin ayuda del pedal izquierdo, en cuyo uso, a su parecer, se excedían³⁵, evitando cultivar la sonoridad desde la pulsación del dedo en vez de la del pie. El pedal izquierdo ya no se utilizaba para hacer gradaciones tímbricas entre las tres cuerdas, dado que, probablemente, el instrumento de la época, más parecido al actual, no lo permitía, sino que la *corda* se utilizaba durante largas secciones, de manera más homogénea, hasta la indicación de *tre corde*, en que dicho pedal se levantaba.



Figura 16. F. Liszt, Sonata en si menor, mov. 2, cc. 329-34736

³⁵ Jean Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (París: Fayard, 2006), 245.

³⁶ Franz Liszt, Klavierwerke, Band 6: Original Kompositionen für Klavier zu zwei Händen (Leipzig: Edition Peters, No.3601b, [1913-17]), 289-321, placa 9880.

A mitad del siglo XIX, el uso del pedal en el piano estaba tan extendido que pocos compositores se molestaban en anotarlo tan detalladamente como habían hecho los compositores de las décadas precedentes y, por ejemplo, en el caso de la Sonata en si menor de Liszt (1852), las indicaciones del pedal de resonancia son prácticamente inexistentes, dado que su uso se sobrentendía, fiando al conocimiento del intérprete las condiciones de *pedalización* de la obra entera, como en la actualidad, como en tantos otros recursos inferidos, por ejemplo, en cuanto a la ornamentación vocal, en épocas anteriores.



Figura 17. F. Liszt, Sonata en si menor, mov. 1, cc. 1-6³⁷

IV. Conclusión

De esta manera, en las líneas anteriores hemos podido ver la evolución del pedal en el discurso pianístico y su influencia sobre otros parámetros musicales que transformaron de manera definitiva el lenguaje musical del siglo XIX.

Gracias a sus enormes posibilidades sonoras, el pedal abrió al piano un sinfín de artificios que lo alejaron de la mera percusión de su mecanismo en el pasado, hasta la semejanza con la orquesta decimonónica, que sufrió una evolución parecida en cuanto al volumen sonoro, a causa del desarrollo de sus instrumentos conformantes, como también el piano había ganado en registro, volumen e intensidad dinámica: «su extensión abarca más de seis octavas, vale decir, supera a la mayor de las orquestas, pudiendo, sin embargo, ser ejecutado este enorme material sonoro por los diez dedos de una sola persona, mientras la orquesta requiere el trabajo de cien ejecutantes»³⁸; «me gusta repetir a mis alumnos lo que Anton Rubinstein decía del piano: "¿creéis que es un solo instrumento? Es un centenar de instrumentos"»³⁹.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Alberto Casella, *El piano* (Buenos Aires: Ricordi, 1936), 67.

³⁹ Heinrich Neuhaus, *El arte del piano*. Trad. por Guillermo González y Consuelo Martín Colinet (Madrid: Real Musical, 1987), 64.

Más allá de la tratadística del momento acerca del uso del pedal —y, en realidad, la de cualquier época— el intérprete debe saber decodificar la notación en cada estilo y, casi, en cada autor, dada la cantidad de literatura diversa en torno a la interpretación pianística, sobre todo, antes de la expansión del ferrocarril en Europa, que propició después, en muchos ámbitos artísticos, una mayor uniformidad en los procedimientos a causa del intercambio cultural y económico que supuso la aparición de un nuevo modelo social cosmopolita⁴⁰. De este modo, la fuente escrita, en este caso, la partitura, debe ser punto de partida de la investigación que supone el estudio de toda obra musical, a partir de la notación: «los intérpretes deben entender lo que tocan [...]. El solista y sus críticos suelen ser más escépticos en cuanto a los buenos efectos de la percepción analítica sobre la interpretación»⁴¹.

Así pues, gracias al uso del pedal o, más bien, su popularización en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX, la notación musical y sus aplicaciones interpretativas fueron cambiando con el tiempo, hasta tal punto que el piano se pudo comparar con la gran orquesta decimonónica: «más que en otro instrumento de cuerdas alguno, tenemos un muy estimable sustituto de la orquesta completa, por cuanto lo mismo es capaz de matizar a voluntad la fuerza, la intensidad del sonido, quiere realizar un juego polifónico considerable»⁴².

Ahora bien, el piano brinda posibilidades insospechadas de sonidos, de colores, de vibraciones. Todo es posible para quien sabe tratar un teclado y utilizar sus recursos: sonido de campanas, batir de timbales, timbres de flauta, de arpa, de violonchelo... El piano-macillo se transforma entonces en un «piano-orquesta». Pero este logro exige horas, años de búsqueda y de receptividad, un verdadero trabajo de escuchar, una aproximación sonora cada vez más agudizada debería enseñarse con el mismo merecimiento que la técnica instrumental; puesto que cualquier trabajo que se realice un instrumentista al que hará su realización formal, se quiera o no, en la emisión de sonidos.⁴³

El piano es un lugar de transformación. Cuando el pianista así lo desea, el piano permite sugerir la voz humana en el canto, el timbre de otros instrumentos, la orquesta, el arcoíris, las esferas. Esa capacidad de transformación, esa alquimia, es nuestro mayor privilegio.⁴⁴

En efecto, con el regalo de este «privilegio», otorgado por el instrumento, el pianista no sólo debería conocer el manejo del pedal en la interpretación —a partir de la herramienta del análisis sobre

⁴⁰ Orlando Figes, Los europeos. Trad. por María Serrano Giménez (Barcelona: Taurus, 2021).

⁴¹ Players should understand what they play [...] The solo player and his critics are often more sceptical as to the good effects of the analytical insight upon performance.

Donald Francis Tovey. A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Londres: ABRSM, 1999), III. Traducción de la autora.

⁴² Hugo Riemann, Manual del pianista (Madrid: Mundimúsica, 2005), 7.

⁴³ Monique Deschausées, El intérprete y la música. Trad. por Rita Torrás (Madrid: Rialp, 2009), 104.

⁴⁴ Alfred Brendel, De la A a la Z de un pianista. Trad. por Jorge Seca (Barcelona: Acantilado, 2013), 98.

la partitura—, sino, también, las contribuciones que este mecanismo hizo al arte del piano y, por ende, a la música de toda la centuria decimonónica; era previa a un nuevo cambio de paradigma, el de la percusión y la disonancia, en el cruento siglo xx —nótese la deliberada analogía—.

V. REFERENCIAS

V. 1. Referencias bibliográficas

Brendel, Alfred. De la A a la Z de un pianista. Traducido por Jorge Seca. Barcelona: Acantilado, 2013.

Casella, Alberto. El piano. Buenos Aires: Ricordi, 1936.

Chiantore, Luca. Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza, 2001.

Deschausées, Monique. El intérprete y la música. Traducido por Rita Torrás. Madrid: Rialp, 2009.

Eigeldinger, Jean Jacques. Chopin vu par ses élèves. París: Fayard, 2006.

Einstein, Alfred. La música en la época romántica. Traducido por Elena Giménez. Madrid: Alianza, 2007.

Ferguson, Howard. La interpretación de los instrumentos de teclado. Traducido por Hamish Urquhart. Madrid: Alianza, 2003.

Figes, Orlando. Los europeos. Traducido por María Serrano Giménez. Barcelona: Taurus, 2021.

Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro*. Traducido por Juan Luis Millán. Barcelona: Acantilado, 2006.

Leimer, Karl y Walter Giesenking. Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística. Buenos Aires: Ricordi, 1957.

Lenz, Wilhelm von. Beethoven et ses trois styles. San Petersburgo: Bernard, 1852.

Neuhaus, Heinrich. *El arte del piano*. Traducido por Guillermo González y Consuelo Martín Colinet. Madrid: Real Musical, 1987.

Nieto, Albert. El pedal de resonancia: El alma del piano. Barcelona: Boileau, 2001.

Rattalino, Piero. *Historia del piano*. Traducido por Juan Godó Costa. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 1997.

Riemann, Hugo. Manual del pianista. Madrid: Mundimúsica, 2005.

Rosen, Charles. The Romantic Generation. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
Las sonatas para piano de Beethoven. Traducido por Barbara Zitman. Madrid: Alianza, 2005.
El piano: notas y vivencias. Traducido por Luis Gago. Madrid: Alianza, 2014.
Tovey, Donald Francis. A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas. Londres: ABRSM, 2012.
Vela, Marta. «La noción de paradigma en el estilo musical». Sinfonía virtual 32 (2017): 1-12.
V. 2. Partituras
Bach, Johann Sebastian. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 13.2 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865).
Beethoven, Ludwig van Ludwig van Beethovens Werke, Serie 9: Für Pianoforte und Orchester, Nr.68 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1862]).
Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte, Nr.154 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1862]).
Chopin, Friedrich. Friedrich Chopin's Werke. Band IV (Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1880]).
Complete Works for the Piano, Vol.5 (Nueva York: G. Schirmer, 1915).
Haydn, Joseph. Sonaten für Klavier zu zwei Händen (Leipzig: C.F. Peters, 1937).
Liszt, Franz. Klavierwerke, Band 6: Original Kompositionen für Klavier zu zwei Händen (Leipzig: Edition Peters, No.3601b, [1913-17]).
Musikalische Werke. Serie II, Band 5 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917).
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke, Serie 11 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874-82).
Mozart, Wolfgang Amadeus. Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, Band 2: Einzelstücke für Klavier [NMA IX/27/Band 2] (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982).
Schumann, Robert. Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen (Leipzig: Breitkopf

& Härtel, 1880). ■