

Enrique Granados

Maestro del uso del pedal

Óliver Curbelo González

Reg. B.3949



Legalmente PROHIBIDA
la reproducción no autorizada.

All rights reserved

Es ilegal la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, magnético, digital, por fotocopia, grabación u otros métodos sin permiso previo de los titulares del copyright.

© Copyright 2018 by Óliver Carbelo González
Derechos de edición en exclusiva para todos los países:
Editorial de Música BOILEAU, S.L.
Provenza, 287 - 08037 Barcelona (Spain)
Tels.: (34) 932 155 334 - (34) 934 877 456
Fax: (34) 934 872 080
boileau@boileau-music.com
www.boileau-music.com

Grafía musical del Autor
Maquetación e impresión: E.M. BOILEAU, S.L.

D. L. B.3933-2018
ISBN: 978-84-17199-06-7
ISMN: 979-3503-3973-8
Primera edición: enero 2018

Reg. B.3949

a Óliver,
porque escribí este libro mientras dormías

Sample

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	06
1. EL PEDAL SONORO COMO ELEMENTO INTERPRETATIVO	09
1.1. Orígenes e influencia de su técnica de pedal	09
1.2. La técnica de pedal aplicada a la ejecución	14
2. EL PEDAL SONORO COMO ELEMENTO COMPOSITIVO	18
2.1. Indicaciones de pedal en sus obras	18
2.1.1 Obras originales	21
2.1.2 Obras revisadas	28
3. EL PEDAL SONORO COMO ELEMENTO DIDÁCTICO	35
3.1. Sus trabajos dedicados al uso del pedal	35
3.1.1 Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano	37
3.1.2 El pedal. Método teórico-práctico	43
3.1.3 Reglas para [el] uso de los pedales del piano. Nuevo método corregido y aumentado por Enrique Granados	45
3.1.4 Reglas para el uso de los pedales del piano	46
3.1.5 Breves consideraciones sobre el ligado: Del pedal	49
3.2. Aplicación de sus trabajos en la Academia	51
4. PUBLICACIÓN DE DOS MÉTODOS INÉDITOS PARA EL USO DEL PEDAL	56
4.1. El pedal. Método teórico-práctico	57
4.2. Reglas para [el] uso de los pedales del piano. Nuevo método corregido y aumentado por Enrique Granados	67
CONCLUSIÓN	79
LISTA DE LAS 48 FIGURAS (de los ejemplos musicales)	81
BIBLIOGRAFÍA	83

INTRODUCCIÓN

Enrique Granados fue un músico polifacético, muy apreciado y respetado como pianista, director de orquesta, compositor, pedagogo y organizador de conciertos. De todas estas facetas fue especialmente destacado como pianista, compositor y pedagogo, actividades a las que destinó sus mayores esfuerzos y cosechó grandes éxitos, ya que conseguía unir y transferir los conocimientos de cada una, creando una sinergia artística excepcional.

Su actividad docente fue iniciada mediante clases particulares para contribuir a las necesidades económicas familiares, tras la muerte de su padre en 1886. Ese año, el empresario Eduardo Conde lo contrató como profesor de sus hijos, asignándole un salario bastante elevado; tras su vuelta de París, en 1889, continuó impartiendo numerosas clases particulares. En otoño de 1897 Granados se ocupó de la clase de Piano de la recién inaugurada Academia de la Sociedad Filarmónica de Barcelona, que dirigía Mateo Crickboom, figurando entre sus alumnos Emilia Ycart, Francisca Jordá o Ramón Guitar¹.

En el año 1900 decidió fundar su propia institución de enseñanza pianística y abandonó su puesto en la Academia de la Sociedad Filarmónica. Su nuevo centro no era una simple institución de enseñanza musical, su objetivo fue crear una «escuela del pianista en su manifestación más amplia y seria»². La Academia Granados comenzó las clases en septiembre de 1901 y con el paso de los años se convirtió en todo un núcleo cultural para los pianistas, donde se celebraban conciertos y conferencias. Su existencia y duración han sido la demostración más brillante de los méritos de Granados como profesor.

A lo largo de sus años dedicados a la enseñanza, el fundador de la Academia no se limitó a transmitir conocimientos, sino a explorar e investigar a través de la observación en sus sesiones diarias, convirtiéndose en un científico del piano (Pages i Santacana, 2000). Como profesor aplicaba un método propio en sus enseñanzas, que difería del común de la generalidad de compañeros de profesión.

Cuando se encontraba con un discípulo de calidad, digno de su atención, el maestro comenzaba por estudiarlo, medía sus fuerzas y su alcance espiritual, y una vez tenía en su poder la clave de los resortes que mejor podían hacer vibrar los sentimientos del futuro pianista comenzaba su trabajo de seducción, de pulido, de ductilización, y al mismo tiempo le educaba el gusto y la expresión haciéndole alcanzar la comprensión más justa por medio de imágenes atractivas. Su método era como un trabajo de encantamiento.³

Desde la primera lección estudiaba al alumno a través de la ejecución de una serie de ejercicios y algún fragmento de obras. A partir de aquí fijaba el proceso de trabajo, que solía comenzar con ejercicios para la pulsación. Prestaba especial cuidado en adiestrar el

¹ *La Vanguardia*, 5 de julio de 1899, p.2

² Carta dirigida «a los Sres. Protectores» y anexada en el *Reglamento* de la Academia Granados (ca. 1900)

³ Entrevista a Frank Marshall, publicada en *Le Poble Català*, el 20 de abril de 1916. Traducida y citada por Pages i Santacana (2000, p.42).

movimiento de los brazos, muñecas y dedos como requisito indispensable para obtener un timbre perfecto. Según Boladeres (s.f.): «La necesidad de tocar con pulcra corrección mecánica era en sus clases una especie de axioma fundamental que jamás se perdía de vista» (p.55).

La gimnasia prescrita por Granados comenzaba con los ejercicios para los cinco dedos de Beriot (primera parte de *Mecanisme et style* op. 66), trabajo sobre el que Granados ponía especial énfasis para conseguir un buen ligado. Tras un año de estudio intenso con ejercicios de cinco dedos en distintas tonalidades, continuaba con la ejecución de las escalas y arpegios (recogidos en la *Colección de escalas, ejercicios y arpegios*, de Herz) y el *Nuevo mecanismo del piano*, de Pujol. En los siguientes cursos incorporaba además: la *Escuela de dobles notas*, de Condis; la *Escuela de mecanismo*, de Philipp, los *Estudios diarios*, de Tausig; y la *Escuela de las octavas*, de Kullak, entre otros. Granados fue muy estricto en la práctica de ejercicios de mecanismo, obligando a los alumnos a ejecutarlos diariamente y siguiendo sus directrices sobre su realización: muy despacio, a manos separadas y vigilando el movimiento de los dedos. «Yo no puedo responder del talento musical de mis discípulos; pero, si trabajan como deben, respondo de su técnica»⁴, afirmaba.

Las lecciones de estilo eran las que mostraban la otra cara de la escuela de Granados; donde se revelaba su tolerante temperamento como profesor. No pretendía que sus alumnos lo *imitaran*, sino que les alentaba a descubrir la propia interpretación sobre el compositor, respetando siempre la personalidad musical del estudiante. Al respecto de esta opinión, Granados comentaba que en sus años como discípulo de Pujol, éste no le permitía tener criterio, sino que imponía el suyo, aspecto con el que él discrepaba (Vila San-Juan, 1966).

El empleo del pedal fue otro de los pilares importantes en su enseñanza. Su preocupación por el sonido le llevó a desarrollar toda una teoría donde sintetizaba una serie de reglas para el correcto empleo del mecanismo que levanta los apagadores. Boladeres se mostró reticente ante la publicación de este método, justificando su opinión ante lo que consideramos un desconocimiento de la verdadera praxis del pedal y sus necesidades didácticas.

La reciente aplicación del pedal a contratiempo produjo, desde las últimas décadas del siglo XIX un creciente número de monografías al respecto, siendo las más destacadas las de Schmitt (1875; versión inglesa en 1893), Bukhotsev (1886; versión inglesa en 1897), Lavignac (1889), Falkenberg (ca. 1891), Venino (1893) y Kunkel (1893). Sin embargo, fue en la primera mitad del siglo XX cuando se vivió una auténtica revolución en lo que respecta a la publicación de métodos teórico-prácticos destinados exclusivamente a la enseñanza del uso de los pedales, en especial en Estados Unidos, donde se publicaron numerosas obras, de claro fin didáctico, para el estudio del pedal a contratiempo (también conocido como *sincopado*) a través de las divisiones imaginarias de notas⁵.

⁴ Boladeres (s.f., p. 70)

⁵ Puede consultarse un listado de las publicaciones en Curbelo (2013).

Las teorías de pedal de Enrique Granados siempre han suscitado el interés de investigadores y estudiosos de su pedagogía. Son numerosas las tesis doctorales, monografías y trabajos de investigación que recogen alguna referencia a las teorías de pedal procedentes de su *Método teórico-práctico para el uso de los pedales del piano*. Sin embargo, apenas encontramos estudios que abarquen en profundidad dicha materia. La tesis doctoral de Hansen (1988), titulada *The pedagogical methods of Enrique Granados and Frank Marshall: An illumination of relevance to performance practice and interpretation in Granado's «Escenas Románticas» [...]*⁶, recoge un estudio del método de Granados, publicado en 1905. Pacheco (2006), en su tesis doctoral titulada *Los conceptos pianísticos y pedagógicos de Frank Marshall*, realizó un detallado estudio de las obras de pedal publicadas en la *Integral para piano* de Enrique Granados. La tesis doctoral del autor de estas líneas (Curbelo, 2013), titulada *Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas*, incluye también un estudio de las teorías de pedal de Granados en sus obras publicadas, añadiendo el descubrimiento de un método de pedal inédito que publicamos en este trabajo.

En las siguientes páginas abordaremos diversos aspectos relacionados con el uso del pedal en las tres facetas destacadas de Enrique Granados: la interpretación, la composición y la enseñanza. Para ello hemos llevado a cabo un profundo proceso de búsqueda, lectura y análisis de fuentes. Muchas de ellas (manuscritos, generalmente) no las hemos localizado y las hemos dado por perdidas, esperando encontrar en el futuro nuevos datos que arrojen más información sobre este tema. Sería de especial interés hallar nuevos escritos o anotaciones de Granados sobre el uso del pedal (o los pedales), fruto de su actividad como docente, que aporten más datos (por ejemplo, el uso de las graduaciones de pedal) para elaborar una teoría más completa.

El trabajo que presentamos a continuación está dividido, como apuntamos, en tres partes, en relación con las tres facetas de Granados. La primera aborda el uso del pedal en la interpretación del pianista catalán, donde se exponen los orígenes e influencia de su técnica a través de un estudio desde su etapa como estudiante y sus primeros conciertos. La segunda sección desarrolla el pedal como elemento compositivo, analizando los símbolos de pedal de todas sus obras para piano, incluyendo las revisiones. La última parte recoge la enseñanza del pedal a través del análisis de los trabajos conservados, su aplicación en la Academia y la primera publicación de dos de sus métodos que han permanecido inéditos y, a pesar de estar incompletos, resultan de gran valor para el estudio de la faceta pedagógica más desarrollada por Granados.

⁶ Parte de la tesis doctoral fue publicada en un capítulo de *The Pianist's Guide to Pedaling*, editado por Banowetz (1985).

1. EL PEDAL SONORO COMO ELEMENTO INTERPRETATIVO

1.1 ORÍGENES E INFLUENCIA DE SU TÉCNICA DE PEDAL

Enrique Granados fue un destacado pianista que se distinguía por su mecanismo perfecto –que le permitía acometer pasajes de bravura sin dificultad–, su delicadeza en la pulsación y su maestría en el manejo de los pedales⁷.

Su habilidad como pianista se manifestó desde sus primeros estudios musicales en Barcelona. En 1878 ingresó en la Escolanía de la Mercè, recibiendo lecciones de piano del maestro Francesc Jurnet (Clark, 2006). Al poco tiempo se empieza a descubrir las grandes dotes de Granados como pianista, sobre todo en la ejecución de obras sentimentales –repertorio que solía trabajar con Jurnet⁸– por lo que se plantea estudiar en la Academia de Juan Bautista Pujol. Consigue audicionar para él, considerado en aquel momento como el mejor profesor de piano de Barcelona, e inicia sus lecciones en la Academia.

Durante el periodo de estudio con Pujol, Granados comienza a consolidarse como un artista de brillante porvenir, junto a otros discípulos como Joaquín Malats o Carlos Vidiella. En 1883, sin haber cumplido los dieciséis años, ya destacaba por su dominio de la técnica pianística, ganando el concurso que Pujol organizaba entre sus estudiantes, con la interpretación de la Sonata en sol menor de Schumann –primera obra decente que estudió⁹– y la ejecución a vista de un ejercicio de Martínez Imbert. Como medio para conseguir ingresos comienza a trabajar como pianista en algunos cafés de la ciudad condal.

En 1887 llega a París con intención de ingresar en el *conservatoire* de esa ciudad, pero no realiza el examen de acceso. Según Perandones (2011) pudo deberse a que ya estaban cubiertas las dos plazas destinadas a estudiantes extranjeros, y no porque haya excedido la edad reglamentaria, como expresaba en sus memorias. Finalmente estudia de forma privada con Charles Wifrid de Bériot, que junto con Louis Diémer eran los profesores más reconocidos del conservatorio de París.

Regresa a Barcelona en julio de 1889 e inicia su carrera concertística. El 20 de abril de 1890 se presenta en el Teatro Lírico, siendo destacado por la crítica por poseer una ejecución brillante y de gran agilidad, que contrastaba con la extrema delicadeza en la pulsación de los pasajes que lo requerían¹⁰.

En mayo de 1894 se deja oír por primera vez en Madrid, con un concierto en el Ateneo. La crítica resalta, además de sus grandes dotes técnicas y expresivas, el poderoso

⁷ Cualidades resaltadas en las críticas de sus conciertos en Madrid en 1894 y 1895.

⁸ Vila San-Juan (1966).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Crítica publicada en *La Vanguardia*, el 21 de abril de 1890.

manejo del pedal, con el que conseguía efectos sorprendentes de sonoridad¹¹. En el mes de febrero del año siguiente actúa en el Salón Romero de la misma ciudad y la crítica vuelve a subrayar el acierto en el manejo de los pedales, con los que dotaba su interpretación de una «singular finura y agradabilísimos matices»¹².

Éstas son las primeras referencias que tenemos sobre su uso del pedal en la interpretación. Su aplicación estaba destinada, generalmente, al repertorio de la segunda mitad del siglo XIX, con obras de autores como Heller, Schumann, Saint Saëns, Grieg, Mendelssohn y, como no, a composiciones propias. En ellas demostraba un dominio extraordinario del pedal y de la pulsación, que suscitaba la admiración del público.

La habilidad conseguida por Granados en el empleo de este mecanismo que levanta los apagadores se atribuye a las enseñanzas de De Beriot en París. Todas las fuentes secundan la teoría iniciada aparentemente por Hess (1991), atribuyendo al pianista francés el mérito del manejo del pedal que poseyó Granados¹³, sin plantear la posibilidad de la existencia de otro origen que haya influido en este aprendizaje. De hecho, se suele afirmar que la técnica de pedal desarrollada por Granados en sus métodos parte de sus clases con De Beriot.

Este aspecto necesita ser matizado y estudiado cuidadosamente. Debemos diferenciar claramente entre el estilo interpretativo en la aplicación del pedal (si éste se acciona generalmente a tiempo –aplicación habitual en gran parte del siglo XIX– o a contratiempo –surgida a partir de las últimas décadas de ese siglo) y los efectos que se pueden obtener empleándolo de una manera determinada en un pasaje concreto. Granados utilizaba la técnica del pedal a contratiempo como aplicación habitual en la interpretación, mientras que los efectos se basaban en la obtención de un sonido más resonante, expresivo, lírico, cálido, etc., sin enturbiar el fraseo. Teniendo en cuenta estas dos líneas de estudio es sumamente importante entender el contexto en el que tuvo lugar el aprendizaje de Granados, la técnica de pedal desarrollada en aquel momento en Francia y España y los usos habituales para obtener efectos concretos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX asistimos, en toda Europa y América, a la aparición de una nueva técnica de pedal que difiere de la empleada en la primera mitad del siglo. Desde finales del siglo XVIII¹⁴ la aplicación habitual del pedal se basaba en la coincidencia del movimiento del pie sobre el pedal con el pulso; es decir, se pisaba el pedal justo al comienzo del compás o del grupo armónico. A partir de la segunda mitad del siglo XIX los pianistas y compositores comienzan a exigir una ejecución más ligada, para lo que es necesario explotar la capacidad del pedal para mantener sonidos. Empieza a extenderse un nuevo uso del pedal, conocido con el sobrenombre de *pedal a contratiempo* o *pedal sincopado*¹⁵, en alusión al momento en que este mecanismo es

¹¹ Crítica publicada en *El Heraldo de Madrid*, el 14 de mayo de 1894.

¹² Crítica publicada en *El Día*, el 23 de febrero de 1895.

¹³ Hess (1993) se basa en la información aportada por Mercedes Roldós en una entrevista con la autora en 1987.

¹⁴ Los pianos empezaron a incorporar pedales para alterar el sonido del instrumento a partir de la década de 1770. En los pianos vieneses los pedales no se incluyeron hasta comienzos del siglo XIX.

¹⁵ Resulta más apropiado utilizar el término *pedal a contratiempo* (ver figura 1).

accionado por el pie (*figura 1*). Con este nuevo uso del pedal se podía obtener una interpretación perfectamente ligada en pasajes imposibles de unir únicamente con los dedos, como las series de acordes, intervalos de gran extensión, notas ejecutadas con el mismo dedo, etc. Además esta aplicación permitía eliminar cualquier resto sonoro de la armonía anterior mientras se levantara el pedal justo en la primera nota y se bajara inmediatamente después, sin que se percibiera ninguna interrupción del sonido.

The image shows a musical score for piano. The top part is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of chords in a sequence. The left hand plays a series of eighth notes, which are the pedal strokes. A box labeled 'Pedal a contratiempo' is placed under the first two notes of the pedal line. Above the pedal line, there are asterisks and the word 'Ped.' indicating the timing of the pedal strokes.

Figura 1. Acción del pedal a contratiempo

La técnica del pedal a contratiempo tardó varias décadas en ser generalizada. Comenzó siendo una aplicación útil para unir las series de acordes, hasta que progresivamente se extendió a la mayor parte de la escritura pianística. Esta práctica pudo gestarse en el Conservatorio de San Petersburgo¹⁶, y comenzó a desarrollarse en Centroeuropa, pero no llegó a consolidarse en el resto de países hasta finales del XIX o incluso principios del XX.

En Francia durante la década de 1870 era habitual encontrarnos con pianistas y pedagogos que usaban y enseñaban la técnica del pedal a tiempo como aplicación habitual, siguiendo las teorías del *Méthode* de Herz (ca. 1830). Los primeros indicios del uso del pedal a contratiempo están recogidos en la edición aumentada y revisada de *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*¹⁷, de Marmontel (1879), aconsejándolo para evitar la acentuación que se originaba en los acordes. La monografía teórica de Quidant (1888), que casualmente es la primera escrita con dedicación exclusiva a los pedales del piano, también recoge la aplicación del pedal a contratiempo en los acordes de valor largo para prolongar su resonancia. Sin embargo, el gran estudio sobre la técnica del pedal a contratiempo, su aplicación y sus posibilidades sonoras, lo realizaron Lavignac (*L'École de la pédale*, publicado en 1889) y Falkenberg (*Les Pedales du Piano*, escrito¹⁸ en 1891). Estos dos textos, de destacada extensión, ocuparon un papel primordial en la enseñanza del pedal en Francia desde finales de siglo, en concreto en el conservatorio de París. Años más tarde, Kufferath (ca. 1897) traducía al francés la obra escrita en 1886 por Alexander Nikitich Bukhovtsev, sobre el uso del pedal de Anton Rubinstein.

¹⁶ En Curbelo (2013) se señala a Arthur Rubinstein como uno de los impulsores del pedal a contratiempo.

¹⁷ La primera edición de la obra data de 1876.

¹⁸ El prólogo está firmado con fecha de diciembre de 1891.

En España la nueva praxis interpretativa del pedal llegó bastantes años más tarde y no consiguió afianzarse hasta pasadas varias décadas del siglo XX. Ello se debe, principalmente, a dos motivos: los conocimientos que tenían los profesores de piano españoles sobre la aplicación del pedal; y el estilo pianístico de la segunda mitad del XIX en España, de marcado carácter rítmico, en el que el pedal era un recurso para contribuir a las acentuaciones con su pise a tiempo. En la transición al siglo XX la *escuela pianística catalana*, con su especial preocupación por el uso del pedal, fue quien abrió el camino de la nueva concepción interpretativa. Juan Bautista Pujol, autor de *Nuevo mecanismo del piano* (1895), fue el primero¹⁹ en hacer referencia al uso habitual del pedal a contratiempo para obtener un sonido ligado y «evitar las impurezas armónicas producidas por la resonancia de acordes distintos» (Pujol, 1895, p.103).

Enrique Granados estudió con Juan Bautista Pujol entre 1880²⁰ y 1887 y con Charles Wilfrid de Beriot, desde ese año a 1889. Las informaciones que tenemos sobre los dos maestros en ese periodo de tiempo sitúan a Juan Bautista Pujol como la principal influencia de Granados para desarrollar su técnica de pedal.

De Beriot prestó una especial importancia al uso del pedal, pero no hay indicios de que conociera o utilizara el pedal a contratiempo, ya que en su obra *Mécanisme et style: le vademecum du pianiste*, publicada hacia 1889, no hace referencia a esta técnica, sino a la del pise a tiempo:

(...) hay que poner el gran pedal para sostener la base armónica, con la condición de que el pie deberá levantarse un poco antes de cada cambio de acorde (...) por lo cual es necesario marcar el compás con el pedal para emplearlo sin confusión.²¹

Su exposición sobre el uso del pedal sigue la línea marcada por Herz en 1830, pero añadiendo algunos efectos interesantes, como su empleo en armonías prolongadas y su aplicación en los finales de frases para obtener unos sonidos más blandos, «comparables a las modulaciones de la voz o de los instrumentos de sonido prolongado». Ninguno de estos efectos fue considerado por Granados en sus teorías sobre el uso del pedal.

A Pujol también se le conocía como un pianista que prestaba mucha atención a la sonoridad y, según Viada (1886), a un «nuevo e inteligente empleo de los pedales»²². Esto nos hace plantear la posibilidad de que en esos años de la década de los 80 Pujol ejecutara mediante la práctica del pedal a contratiempo. Esta hipótesis se ve reforzada si observamos como en su *Nuevo mecanismo del piano*, publicado en 1895, hace referencia a esta práctica de pedal con total naturalidad, como si se tratara de una utilización habitual y no una práctica nueva.

¹⁹ Tintorer (1878) y Montalbán (1880) recomendaban accionar el pedal después de tocar los acordes para obtener más brillantez. Esta aplicación no guarda relación con el pedal a contratiempo.

²⁰ Existe disparidad de datos respecto al tiempo que Granados estuvo estudiando con Pujol: unas fuentes afirman que comenzó sus estudios en 1880, mientras otras lo retrasan hasta 1882.

²¹ «[...] l'on mettra la grande pédale pour soutenir l'assise harmonique, avec cette réserve que le pied devra se lever un peu avant chaque changement d'accord. Ces changements ont lieu généralement sur les temps, aussi suffit-il souvent de battre la mesure avec la pédale pour l'employer sans confusion» (p. 14).

²² Viada, F. (1886). Juan Bautista Pujol y Riu. En Fernando de Arteaga y Pereira (ed.), *Celebridades musicales* pp.567-570.

La obra de Pujol, a diferencia de la de Granados, apenas expone unos breves consejos generales donde puede utilizarse el *pedal resonador* y la manera de proceder:

Regla del pedal resonador en las sucesiones de acordes.

Acompañamientos en acordes, y formas derivadas de una sucesión de acordes.

Pasos lentos con notas extrañas a la armonía.

Pasos rápidos con notas extrañas a la armonía.

Se observan además algunos elementos comunes entre las teorías de los dos autores, como la aplicación del pedal según la velocidad del pasaje o denominar a este pedal haciendo referencia a su capacidad (*resonador*, según Pujol; *sonoro*, según Granados).

Por tanto, parece evidente que Granados no obtuvo sus conocimientos sobre el uso del pedal a contratiempo –base de su teoría– de las enseñanzas de De Beriot. Sin embargo, su estancia en París, ciudad destacada por su precoz uso del pedal, pudo influir en el particular interés desarrollado por Granados hacia el uso y enseñanza de este mecanismo.

Debemos recordar que los pianistas franceses destacaron desde finales del siglo XVIII por su experimentado uso del pedal, iniciando la denominada *moda parisina del pedal*²³. Steibelt, Adam y Milchmeyer, tres pianistas que desarrollaron su actividad en París fueron los primeros en escribir sobre el uso de este mecanismo, dando una serie de reglas y consejos para su empleo. Su aplicación en los pasajes de dinámica *piano* suponía el punto de partida para criticar la denominación de *pedal forte* que recibía este mecanismo. Las teorías de Herz en 1830 demostraron el avance que había experimentado el uso de este pedal en la interpretación:

(...) [se recomienda su uso] en la parte alta del piano, a fin de dar alguna suavidad a las cuerdas de los sonidos agudos, cuya vibración es más corta y el sonido más duro en razón de su misma brevedad. Es pues un error creer que este pedal no sirva mas que para hacer ruido. Su efecto, por el contrario, está lleno de encanto cuando se emplea en los *acordes tenidos*, en los *arpeggios*, y en todos aquellos pasos que exigen delicadeza.²⁴

Este estilo interpretativo demuestra estar muy cercano al originado en el último cuarto del siglo XIX, cuando distintos intérpretes franceses se preocuparon por crear un estilo más refinado gracias a la utilización del pedal.

También existe la posibilidad de que Granados haya sido influido por las obras de Lavignac (profesor de Solfeo y Armonía en el Conservatorio de París) o Falkenberg, aunque no tenemos dato alguno que lo confirme, ni siquiera en cartas. Sabemos que Granados hablaba francés y, quizás pudo conocer las teorías expuestas por estos autores.

En cambio, es claramente atribuible a las enseñanzas de De Beriot la atención por el ligado, el equilibrio de las voces y la sonoridad, cuyo estudio reflejó el pianista francés en *La sonorité du piano*²⁵, publicado en 1894.

²³ Rowland, 1993.

²⁴ «[...] dans le haut du piano, afin de prêter plus de douceur aux cordes des sons aigus, dont la vibration est plus courte et le son plus dur, en raison de leur brièveté même. C'est donc une grave erreur de croire que cette pédale ne serve qu'à faire du bruit. L'effet, au contraire, en est plein de charme, dans les *accords tenus* dans les *arpegges* et dans les passages qui exigent de la douceur et de la délicatesse» (p. 27).

²⁵ Comparando esta obra con la homónima de Marshall (ca. 1925), se observan numerosas similitudes.