

Neuhaus, Heinrich. 2008. "Addendum to Chapter 4" In *The Art of Piano Playing*, 141– 168. London: Kahn and Averill.

Notas prévias:

Produzido pelo Serviço de Apoio ao Utilizador com Necesidades Especiais das bibliotecas da Universidade de Aveiro.

Organização da paginação: topo da página, entre parêntesis retos.

Notas de rodapé numeradas sequencialmente e no final do texto.

[141]

Addendum to Chapter IV

1. On Fingering

When thinking of fingering the first thing that comes to mind is the old Roman adage: *quot homines, tot sententiae* (so many men, so many minds).[Nota 1](#) But this fatalistic approach does not concern us; some men are nothing to write home about and their minds even less so (see the fingering suggested by some editors). What is important is to establish the supreme principle of an artistically correct fingering; all the rest will follow naturally. I think that in most general terms it can be formulated as follows: that fingering is best which allows the most accurate rendering of the music in question and which corresponds most closely to its meaning. That fingering will also be the most beautiful. By this I mean, that the principle of physical comfort, of the convenience of a particular hand is secondary and subordinate to the first, the main principle. The first principle considers only the convenience, the "arrangement" of the musical meaning which at times not only does not coincide with the physical convenience of the fingers, but may even be contrary to it. Here is an illustrative example from Beethoven's Thirty-two Variations— the last Variation before the Coda:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical, correspondente ao exemplo 54. Estão presentes duas pautas, uma na clave de sol e a outra na clave de fá na quarta linha, tonalidade mi bemol maior ou dó menor, compasso três por quatro. É apresentado um compasso completo e outro incompleto. A pauta na clave de sol tem indicação numérica por cima de cada nota que passarei a mencionar.

Primeira pauta

Primeiro compasso: constituído por doze semicolcheias: dó no terceiro espaço (número três), si natural na terceira linha (número dois), ligada para dó no terceiro espaço (número três), ré na quarta linha (número dois), ligada para mi no quarto espaço (número três), fá sustenido na quinta linha (número dois), ligada para sol no primeiro espaço superior (número três), si natural no segundo espaço superior (número dois), ligada para dó na segunda linha superior (número três), ré no terceiro espaço superior (número dois), ligada para mi na terceira linha superior (número três), dó no terceiro espaço (número dois), ligada para a primeira semicolcheia do compasso seguinte.

Segundo compasso: apresenta cinco semicolcheias: ré na quarta linha (número três), dó sustenido no terceiro espaço (número dois), ligada para ré na quarta linha (número três), mi natural no quarto espaço (número dois), ligada para fá na quinta linha (número três).

Segunda pauta

Primeiro compasso: o início do compasso muda para a clave de sol e apresenta três vozes. Colcheia (dó na primeira linha inferior, mi na primeira linha, sol na segunda linha), pausa de colcheia, colcheia (dó na primeira linha inferior, mi na primeira linha, sol na segunda linha), pausa de colcheia, pausa de colcheia com ponto e semicolcheia (dó na primeira linha inferior, mi na primeira linha, sol na segunda linha).

Segundo compasso: colcheia (si natural no primeiro espaço inferior, ré no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha), pausa de colcheia, colcheia (si natural no primeiro espaço inferior, ré no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha).

[142]

It would be much more convenient, physically to play this scale with the generally accepted fingering:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta na clave de sol, correspondente ao exemplo 55. A tonalidade é mi bemol maior ou dó menor, sem indicação de compasso. As notas têm indicação numérica por cima de cada nota que passarei a mencionar.

Apresentam-se onze semicolcheias: dó no terceiro espaço (número três), si natural na terceira linha (número dois), dó no terceiro espaço (número três), ré na quarta linha (número dois), mi no quarto espaço (número três), fá sustenido na quinta linha (número dois), sol no primeiro espaço superior (número três), si natural no segundo espaço superior (número dois), dó na segunda linha superior (número três), ré no terceiro espaço superior (número dois), mi na terceira linha superior (número três).

But I must admit that even I, who have seen a thing or two in my time, have never met a simpleton who would attempt to play this bit with a "convenient" fingering. And the reason is obvious: with the "convenient" fingering it is dreadfully "inconvenient" to render Beethoven's phrasing (i.e. a definite musical meaning) of a series of two phrased semiquavers whereas with the physically less "convenient" fingers, 2-3, 2-3, 2-3, etc., it is extremely easy to render the phrasing and thus also the meaning. On the other hand, the fingering I have shown in Example 55 would be very good if the whole of this passage came under one slur.

Some may say: you have made things too easy for yourself, giving such an absurd example of "physical convenience"; didn't you say yourself that you never met anyone who would play it thus? I know thousands of editions and dozens of editors, and you can take it from me that I have come across fingerings almost as absurd as the one I suggested and sometimes, very seldom, it is true—just as absurd as the "convenient" example I invented. After the first most important principle—finding the most suitable and useful fingering for rendering a given musical content, which will inevitably also be the most justified aesthetically, i.e. the most beautiful—we may take as our second principle the flexibility, "dialecticality", changeability ("variability") of the fingering, depending on the spirit, character and pianoforte style of the author concerned.[Nota 2](#) A small example from my personal experience: I never play a chromatic scale in Beethoven with all five fingers (going down from B: five fingers, three fingers, four fingers, etc.) but in Liszt I constantly use this fingering.

[143]

A similar case: nobody would probably think of playing even the quickest diatonic scales in the context of Mozart, Beethoven and up to Chopin, with all five fingers, in groups of five, as Liszt has indicated in the concluding part of the "Folia" from the *Spanish Rhapsody*—before the Jota:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 56. Estão presentes duas pautas, uma na clave de sol e a outra na clave de fá na quarta linha, tonalidade mi maior ou dó sustenido menor, compasso quaternário (C). É apresentado um compasso em anacrusa e outro incompleto. A pauta na clave de sol têm indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar.

Primeira pauta

Primeiro compasso: constituído por fusas, sol na segunda linha (número um) lá sustenido no segundo espaço, si sustenido na terceira linha, dó no terceiro espaço, ré na quarta linha (número cinco), mi natural no quarto espaço (número um), fá sustenido duplo na quinta linha, sol no primeiro espaço superior, lá sustenido na primeira linha superior (número quatro), si sustenido no segundo espaço superior (número cinco) dó na segunda linha superior (número um), ré no terceiro espaço superior, mi sustenido na terceira linha superior, fá sustenido duplo no quarto espaço superior. Segundo compasso: colcheia sol na quarta linha superior (número cinco).

Segunda pauta:

Primeiro compasso: o início do compasso muda para a clave de sol e apresenta três vozes. Três colcheias: primeira colcheia: si no segundo espaço inferior, ré sustenido no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha; segunda colcheia: ré sustenido no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha, si sustenido na terceira linha; terceira colcheia: sol na segunda linha, si na terceira linha, ré sustenido na quarta linha. Segundo compasso: colcheia: si sustenido na terceira linha, ré na quarta linha, sol no primeiro espaço superior.



But it is quite unthinkable, quite wrong to play this bit with the usual scale fingering, without the little finger. And if one of my pupils evades this fingering because he is scared to play the thumb after the fifth finger (not used to it!) I torture him until he plays the passage quite dazzlingly and with Liszt's fingering. Why do I attach so much importance to this "trifle"? Because this fingering (with this music, of course) brings the whole of Liszt before me. I see his hands, his gestures, his eagle manner, I feel the breath of this demon in monk's habit. ... There are no trifles in Art everything is subordinate to the laws of Beauty, to the least detail. That is why I lay so much store on any fingering indicated by the composer himself, even if, because of the nature of my hand, I cannot avail myself of it. Look at all the fingering indicated by Rachmaninov in his compositions: why, it is a real lesson on how to perform them; "his own fingers" are an irreplaceable means of getting to know him as a pianist, of knowing his pianistic style.

A typical example of failure to understand the aesthetics of fingering, its inevitable correspondence to the aesthetics and character of the composer's own playing (which, again, is closely linked to his creative spirit) may be found in Karl Klindworth's edition 6f Chopin's First Ballade in G minor.

[144]

Here is his fingering in the arpeggio passage before the second subject of the subsidiary section:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical, correspondente ao exemplo 57. Estão presentes duas pautas, uma na clave de sol e outra na clave de fá na quarta linha, tonalidade sol menor, compasso seis por quatro. A pauta na clave de sol têm indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar.

Primeira pauta

Apresenta dois compassos, um completo e um incompleto, seguido de uma barra dupla. Após a barra dupla apresenta mais um compasso incompleto.

Primeiro compasso: constituído por colcheias, fá na terceira linha inferior (número dois), dó na primeira linha inferior (número cinco), lá na segunda linha inferior (número quatro), dó na primeira linha inferior (número um), fá no primeiro espaço, lá no segundo espaço, dó no terceiro espaço (número um), fá na quinta linha, lá na primeira linha superior, dó na segunda linha superior (número um), fá na quinta linha (número dois), a partir desta nota é dada a indicação de oitava, lá na primeira linha superior (número quatro).

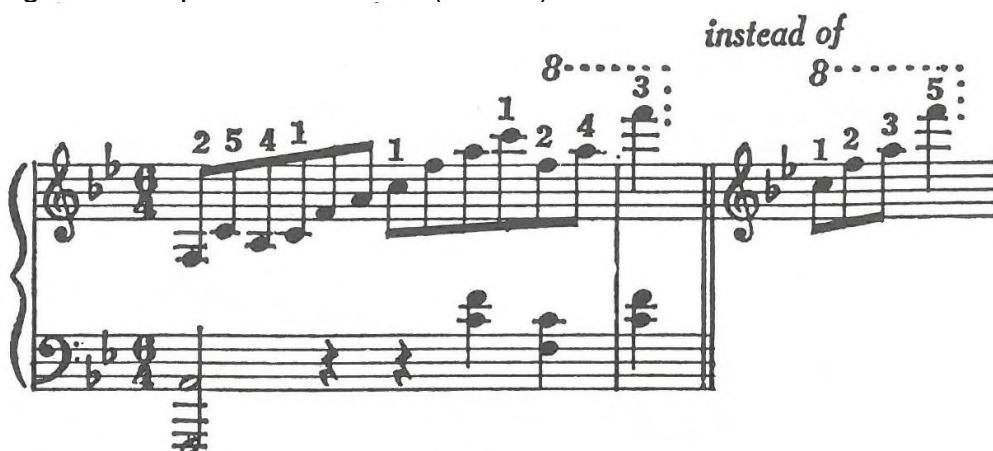
Segundo compasso: apresenta uma semínima fá no quarto espaço superior (número três). Barra dupla. Apresenta novo compasso, na mesma tonalidade com as seguintes notas: colcheia dó no terceiro espaço (número um), colcheia fá na quinta linha (número dois), lá na primeira linha superior (número três), semínima fá no quarto espaço superior (número cinco).

Segunda pauta

Apresenta um compasso completo e um incompleto, seguido de uma barra dupla.

Primeiro compasso: mínima ré e lá, duas pausas de semínima, semínima (dó e fá), semínima (fá e dó).

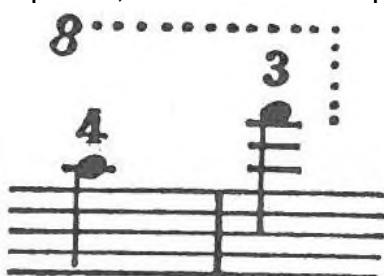
Segundo compasso: semínima (dó e fá).



Until the last (sixth) crotchet of this bar everything is perfect, and then suddenly, an unexpected gesture a la Prokofiev:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de um excerto musical correspondente ao exemplo 58. Este excerto não tem indicação de clave, de tonalidade, nem indicação de compasso. As notas têm indicação numérica por cima das notas.

Semínima lá na primeira linha superior (número quatro). Barra de divisão de compasso, semínima fá no quarto espaço superior (número três).



Instead of the natural, logical fingering which corresponds to Chopin's idea of piano playing, which one meets at every step (see for instance the First Etude out of op. 10) in which broad intervals are performed in a complete legato.[Nota 3](#)

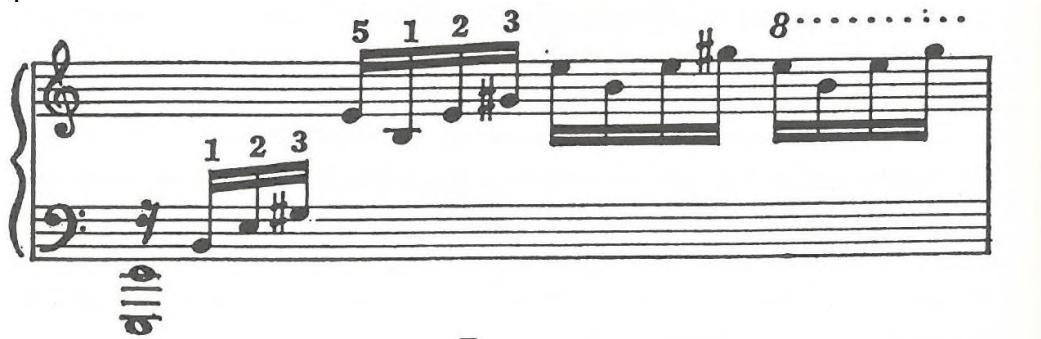
Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 59. Estão presentes duas pautas, uma na clave de sol e outra na clave de fá na quarta linha, sem indicação de tonalidade, sem indicação de compasso. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar.

Primeira pauta

Compasso composto por semicolcheias e as primeiras três iniciam-se na clave de fá na quarta linha: pausa de semicolcheia, si (número um), mi (número dois), sol sostenido (número três), muda para a clave de sol, mi na primeira linha (número cinco), si no segundo espaço inferior (número um), mi na primeira linha (número dois), sol sostenido (número três), mi no quarto espaço, si na terceira linha, mi no quarto espaço, sol sostenido no primeiro espaço superior, as ultimas quatro semicolcheias têm a indicação de oitava: mi no quarto espaço, si na terceira linha, mi no quarto espaço e sol sostenido no primeiro espaço superior.

Segunda pauta

Apresenta uma semibreve em duas vozes: mi e mi.



Why did I mention Prokofiev? Well, because he was wont at times to use this insolently daring "football" flourish, so natural for his temperament, but which Klindworth unexpectedly adopted for the spiritually diametrically opposite nature of Chopin.

[145]

Here is an example of "evidence" from Prokofiev—the Second Concerto in G minor, cadenza from the first movement (all similar passages in that section are stubbornly marked with the same fingering):

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical, correspondente ao exemplo 60. Estão presentes duas pautas, na clave de sol, sem indicação de tonalidade, sem indicação de compasso. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar.

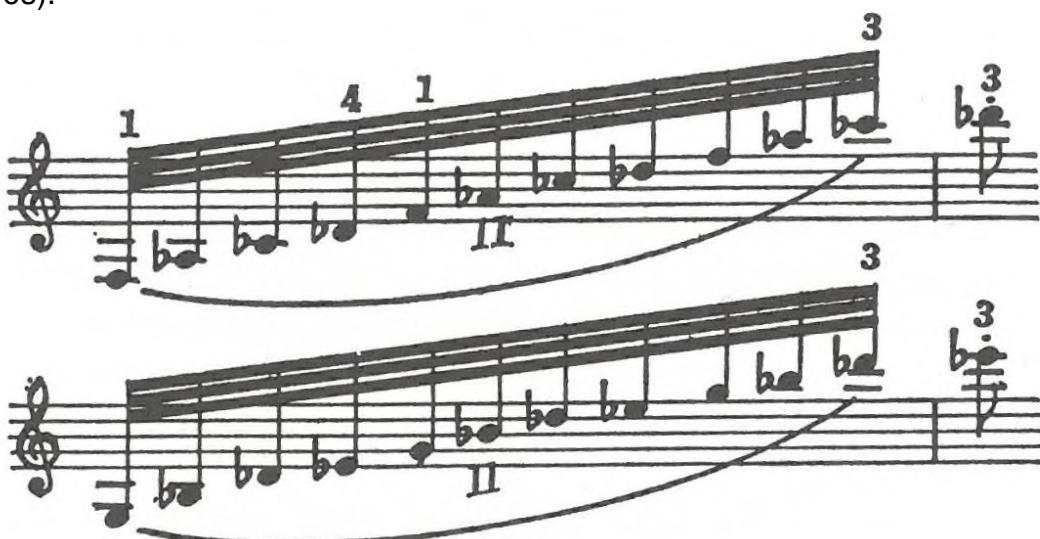
Primeira pauta

Primeiro compasso: composto por onze fusas ligadas por uma ligadura: fá na terceira linha inferior (número um), lá bemol na segunda linha inferior, dó bemol

na primeira linha inferior, ré bemol no primeiro espaço inferior (número quatro), fá no primeiro espaço (número um), lá bemol no segundo espaço, dó bemol no terceiro espaço, ré bemol na quarta linha, fá na quinta linha, lá bemol na primeira linha superior, dó bemol na segunda linha superior (número três), seguido de uma barra de divisão de compasso, colcheia ré bemol no terceiro espaço superior (número três).

Segunda pauta

Primeiro compasso: composto por onze fusas ligadas por uma ligadura: sol no terceiro espaço inferior, si bemol no segundo espaço inferior, ré bemol no primeiro espaço inferior, mi bemol na primeira linha, sol na segunda linha, si bemol na terceira linha, ré bemol na quarta linha, mi bemol no quarto espaço, sol no primeiro espaço superior, si bemol no segundo espaço superior, ré bemol no terceiro espaço superior (número três), seguido de uma barra de divisão de compasso, colcheia mi bemol na terceira linha superior (número três).

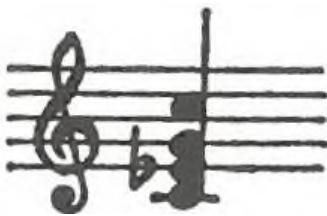


Of course an experienced pianist can achieve the desired effect with the most varied fingerings, but why, can you tell me, use your right hand to scratch your left ear (and then over your head) when it is so much simpler and more convenient to do it with the left hand? [Nota 4](#)

A good artist can at all times and everywhere achieve authenticity and harmony or, in other words, what we call simplicity and we know that in Art there are no indifferent trifles. And so don't scold me for having devoted so many lines to two examples of fingering; for I think that for a pianist, the performing problem I have raised is important and significant.

The third principle in the hierarchy is that the fingering should be convenient for the hand in question taking into account its peculiarities and the pianist's intentions. As for the pianist, he is naturally bound by the two former principles.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de um excerto musical, correspondente ao exemplo A. Está presente um acorde na clave de sol e tem as seguintes notas: dó na primeira linha inferior, mi bemol na primeira linha, sol na segunda linha e dó no terceiro espaço.



[146]

We all know that a hand which finds it difficult to take a C minor tetrachord will manage the keyboard quite differently from a large hand like Richter's which can easily take a twelfth or such chords as the following from Rachmaninov's op. 39 No. 2:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de um excerto musical, correspondente ao exemplo B. Está presente um acorde na clave de sol e tem as seguintes notas: sol na segunda linha, si bemol na terceira linha, mi bemol no quarto espaço, sol no primeiro espaço superior si bemol no segundo espaço superior.



The question is so clear that it is hardly worth dwelling on it. A pianist with even the smallest and most inconvenient hand can always observe the first and second principles of fingering if he understands music and has a sound pianistic culture; but he will observe them by using his personal, individual means and carrying out his own intentions and thus implementing the third principle.

If we study carefully the playing of great pianists we will see that their fingering differs as much as their pedal, their touch, their phrasing and, in general—their whole performance. For performance is also creative, that is, it is individual and unique.

I could, on the same lines as in the previous chapter, give a number of examples of discussions that took place in my class when we examined the fingering in compositions of various styles, or else give a critical survey of fingering in various editions. But that would again take me too far afield. The brief "theory of fingering" which I compressed into three principles seems to me entirely adequate to enable a player to come to his own conclusions in each case. But I would like to say something connected with myself personally and which, it seems to me, may be of certain interest.

Since I developed a pain in my right hand (as the result of serious polyneuritis following diphtheria in 1933-34) a radical change occurred in my "fingering administration". I not only began replacing certain movements by others (of course, entirely instinctively, for I have a great deal of experience, and I merely "registered" what went on) but I also changed the fingering ("If not with the cue, then with a stick" says the proverb). I used to be very fond of using Chopin's fingering (third, fourth and fifth fingers); nowadays I have to avoid it

since after my illness these fingers have become "sluggish" (the fourth finger, particularly, has a tendency to lie permanently on the surface of the keyboard and it is only my intense watchfulness that prevents it from becoming a despicable "sympathetic" finger).

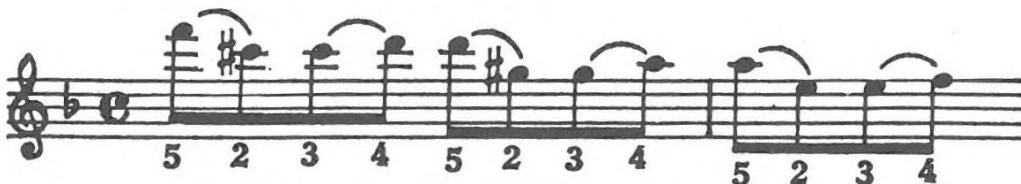
[147]

I once had the following amusing and sad experience. I was playing for the pupils of a conservatoire in a fairly cold room (and that is really murder for my sick hand) Beethoven's Sonata in D minor No. 17 (op. 31, No. 2). The passage on the first page: did not come out quite clearly.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade ré menor, compasso quaternário (C), correspondente ao exemplo 61. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar. É composto por um compasso completo e um incompleto.

Primeiro compasso: composto por oito colcheias: fá no quarto espaço superior (número cinco), ligada para dó sustenido na segunda linha superior (número dois), dó sustenido na segunda linha superior (número três), ligada para ré no terceiro espaço superior (número quatro), ré no terceiro espaço superior (número cinco), ligada para sol sustenido no primeiro espaço superior (número dois), sol sustenido no primeiro espaço superior (número três), ligada para lá na primeira linha superior (número quatro).

Segundo compasso: incompleto, constituído por quatro colcheias: lá na primeira linha superior (número cinco), ligada para mi no quarto espaço (número dois), mi no quarto espaço (número três), ligada para fá na quinta linha (número quatro).

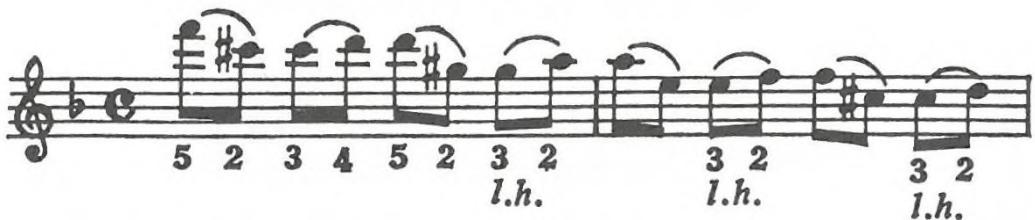


The third and fourth fingers were "swallowed up". In repeating the exposition I quickly thought of a way out and played it with alternate hands, like this:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade ré menor, compasso quaternário (C), correspondente ao exemplo 62. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar. É composto por dois compassos.

Primeiro compasso: composto por oito colcheias: fá no quarto espaço superior (número cinco), ligada para dó sustenido na segunda linha superior (número dois), dó sustenido na segunda linha superior (número três), ligada para ré no terceiro espaço superior (número quatro), ré no terceiro espaço superior (número cinco), ligada para sol sustenido no primeiro espaço superior (número dois), sol sustenido no primeiro espaço superior (número três), nesta nota é dada a indicação de "l.h.", ligada para lá na primeira linha superior (número dois).

Segundo compasso: composto por oito colcheias: lá na primeira linha superior, ligada para mi no quarto espaço, mi no quarto espaço (número três) nesta nota é dada a indicação de "l.h.", ligada para fá na quinta linha (número dois), fá na quinta linha, ligada para dó sustenido no terceiro espaço, dó sustenido no terceiro espaço, nesta nota é dada a indicação de "l.h.", ligada para ré na quarta linha.



The result was excellent. Then, in a talk I had with the pupils after the concert I begged the students for God's sake not to copy me in playing this bit and explained that I only resorted to this because of a certain weakness of my hand and the cold, but that a healthy pianist must play only as written by Beethoven.

All experienced pianists are able to replace one fingering by another if necessary, but in practising, one must, as a rule, learn one firmly established fingering, the best one of all those possible. For in actual fact we have also to use muscular memory,[Nota 5](#) which, as we well know, plays a tremendous part in all physical work (so-called automation). If I may so express myself ("scientifically") the pianist makes use of two memories, the musical (spiritual) and the muscular (bodily) memory. The first is, of course, much more important; it is the master and organizer.

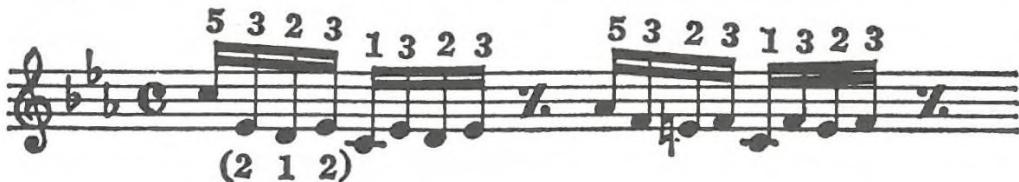
[148]

But the second also is indispensable; it is the faithful servant carrying out the work and making the master's task easier. It should be pointed out that when musically less developed pupils get confused or have accidents it is because they learn something mechanically, without the due participation of head and ear (the fingers remember better than the head), the "servant" does something but does not know what and the master is asleep. But accidents which occur to very good musicians (who have a strong master), occur because the servant is no good and does not carry out the master's commands. It is not always easy to make a clear distinction between the functions of the master and the servant, and to determine with accuracy who is responsible for the accident, but it is always possible; I know it from my own experience and from observing my pupils.

To come back to the question of my changed "fingering administration"; I will give one or two examples of what was before and what I do now. Before, I used to play the Second Prelude in C minor from Bach's *Wohltemperiertes Klavier* like everybody else:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade dó menor, compasso quaternário (C), correspondente ao exemplo 63. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

Apresentam-se oito semicolcheias: dó no terceiro espaço (número cinco), mi na primeira linha (número três e dois), ré no primeiro espaço inferior (número dois e um), mi na primeira linha (número três e dois), dó na primeira linha inferior (número um), mi na primeira linha (número três), ré no primeiro espaço inferior (número dois), mi na primeira linha (número três), seguido do sinal de repetição das semicolcheias anteriores; apresentam-se mais oito semicolcheias: lá no segundo espaço (número cinco), fá no primeiro espaço (número três), mi natural na primeira linha (número dois), fá no primeiro espaço (número três), dó na primeira linha inferior (número um), fá no primeiro espaço (número três), mi na primeira linha (número dois), fá no primeiro espaço (número três), seguido do sinal de repetição das semicolcheias anteriores.



Now I play like this:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade dó menor, compasso quaternário (C), correspondente ao exemplo 64. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

Apresentam-se oito semicolcheias: dó no terceiro espaço (número cinco), mi na primeira linha (número um), ré no primeiro espaço inferior (número dois), mi na primeira linha (número três), dó na primeira linha inferior (número um), mi na primeira linha (número três), ré no primeiro espaço inferior (número um), mi na primeira linha (número dois), seguido do sinal de repetição das semicolcheias anteriores; apresentam-se mais nove semicolcheias: lá no segundo espaço (número cinco e quatro), fá no primeiro espaço (número um), mi natural na primeira linha (número dois), fá no primeiro espaço (número três), dó na primeira linha inferior (número um), fá no primeiro espaço (número três), mi na primeira linha (número dois), fá no primeiro espaço (número um), lá no segundo espaço (número quatro).



Similar changes turned out to be necessary in many other bars. What caused these changes? In the second case, the hand has naturally more "swing" than in the first. Moreover the interval C—E flat (downwards sixth, see the beginning of the Prelude) if taken with the fifth finger and thumb requires a much smaller stretch than the same major sixth with the fifth and second finger.

[149]

And in view of the "sluggish" condition of my hand this is much more convenient. The presto from the Tenth Prelude in E minor out of Book II of the

Wohltemperiertes Klavier I used to play with the normal fingering: not only without avoiding the "weak" fingers (third, fourth and fifth) but on the contrary, rejoicing that I could give them such good work to do.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade mi menor, compasso quaternário (C), correspondente ao exemplo 65. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

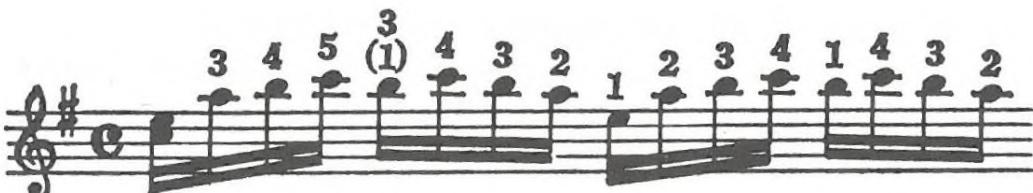
Apresentam-se dezasseis semicolcheias: dó no terceiro espaço e mi no quarto espaço, lá na primeira linha superior (número três), si no segundo espaço superior (número quatro), dó na segunda linha superior (número cinco), si no segundo espaço superior (número quatro), dó na segunda linha superior (número cinco), si no segundo espaço superior (número quatro), lá na primeira linha superior (número três), mi no quarto espaço (número um), lá na primeira linha superior (número três), si no segundo espaço superior (número quatro), dó na segunda linha superior (número cinco), si no segundo espaço superior (número quatro), dó na segunda linha superior (número cinco), si no segundo espaço superior (número quatro), lá na primeira linha superior (número três).



Nowadays I am forced (I find it more convenient) to play it thus:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade mi menor, compasso quaternário (C), correspondente ao exemplo 66. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

Apresentam-se dezasseis semicolcheias: dó no terceiro espaço e mi no quarto espaço, lá na primeira linha superior (número três), si no segundo espaço superior (número quatro), dó na segunda linha superior (número cinco), si no segundo espaço superior (número três e um), dó na segunda linha superior (número quatro), si no segundo espaço superior (número três), lá na primeira linha superior (número dois), mi no quarto espaço (número um), lá na primeira linha superior (número dois), si no segundo espaço superior (número três), dó na segunda linha superior (número quatro), si no segundo espaço superior (número um), dó na segunda linha superior (número quatro), si no segundo espaço superior (número três), lá na primeira linha superior (número dois).



In the Fugue in E minor (No. 10), which follows this Prelude, I used, of course, to play the subject thus:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade mi menor, compasso três por quatro, correspondente ao exemplo 67.

Apresenta dois compassos completos e um incompleto e existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

Primeiro compasso: composto por doze semicolcheias - mi na primeira linha (número um), sol na segunda linha (número dois), si na terceira linha (número três), mi no quarto espaço (número cinco), ré sustenido na quarta linha (número quatro), mi no quarto espaço (número cinco), ré natural na quarta linha (número quatro), mi no quarto espaço (número cinco), lá sustenido no terceiro espaço (número três), mi no quarto espaço (número cinco), dó natural no terceiro espaço (número três), mi no quarto espaço (número cinco).

Segundo compasso: composto por doze semicolcheias - si na terceira linha (número dois), mi no quarto espaço (número cinco), ré sustenido na quarta linha (número quatro), mi no quarto espaço (número cinco), lá sustenido no segundo espaço (número dois), dó sustenido no terceiro espaço (número quatro), sol na segunda linha (número um), fá no primeiro espaço (número dois), sol na segunda linha (número três), lá sustenido no segundo espaço (número cinco), fá no primeiro espaço (número dois), mi na primeira linha (número um).

Terceiro compasso: (incompleto) - duas colcheias em stacatto, ré no primeiro espaço inferior (número dois), si na terceira linha (número cinco).

The musical notation consists of two staves. The top staff shows a complete measure with 12 eighth notes, each with a number from 1 to 5 above it. The bottom staff shows another complete measure with 12 eighth notes, each with a number from 2 to 5 above it. The third measure is incomplete, starting with a note numbered 2 and ending with a note numbered 5.

But now I play it like this:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade mi menor, compasso três por quatro, correspondente ao exemplo 68.

Apresenta dois compassos completos e um incompleto e existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

Primeiro compasso: composto por doze semicolcheias - mi na primeira linha (número um), sol na segunda linha (número dois), si na terceira linha (número três), mi no quarto espaço (número cinco), ré sustenido na quarta linha (número três), mi no quarto espaço (número quatro), ré natural na quarta linha (número um), mi no quarto espaço (número quatro), dó sustenido no terceiro espaço (número dois), mi no quarto espaço (número quatro), dó natural no terceiro espaço (número um), mi no quarto espaço (número quatro).

Segundo compasso: (incompleto) - composto por quatro semicolcheias: si na terceira linha (número um), mi no quarto espaço (número cinco), ré sustenido na quarta linha (número três), mi no quarto espaço (número cinco), seguido da informação "and so on"



[150]

I would point out in these three examples, how much more beautiful, economic and simple was the first fingering (the old) than the second (the new). But what can I do? At present the second fingering is more useful to me because it requires a greater swing in the rotating movements and a more frequent use of the thumb and second finger. One must make do with what one has.

Why, someone may ask, do I treat my readers to this "chirodactylopatherology"? What is so interesting in it? I am interested in the pianist's ability to adapt himself to any given circumstances, to strive to achieve his aim by any means and not to feel bound by a strict dogmatic principle.

Nota 6 This principle is constantly applied by pianists with perfectly sound hands, but some dogmatists underestimate it, whereas my own trouble has convinced me afresh how effective and true it is. That is why I spent so many words and quoted so many examples.

The "undialectic" thinking of some young pianists, manifests itself for instance in such "trifles" as the preferred use of the same fingers in chromatic scales (not using the fourth, and even less the fifth finger), regardless of speed or force. Yet I am sure that they were taught that chromatic scales can be played, if and when necessary, with six different fingerings; I will not give these here as they are so well known, but I can add two more—mentioned previously—that are derived from dividing the chromatic minor thirds into parts: and with only the last three fingers:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, sem indicação de tonalidade e sem indicação de compasso. Esta pauta corresponde ao exemplo 69. Apresenta dois compassos incompletos separados com barra dupla e existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

Primeiro compasso: (incompleto) composto por treze semicolcheias: dó na primeira linha inferior (número um), dó sustenido na primeira linha inferior (número dois), ré no primeiro espaço inferior (número um), mi bemol na primeira linha (número dois), mi natural na primeira linha (número dois) fá no primeiro espaço (número um), fá sustenido no primeiro espaço (número dois), sol na segunda linha (número um), sol sustenido na segunda linha (número dois), lá no segundo espaço (número um), si bemol na terceira linha (número dois), si natural na terceira linha (número dois), dó no terceiro espaço (número um). Seguido da informação "and so on". Barra dupla.

Segundo compasso: (incompleto) composto por quatro semicolcheias, com a indicação de "downwards gliss.": fá sustenido na quinta linha, fá natural na quinta linha, dó sustenido no terceiro espaço, dó natural no terceiro espaço.



Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, sem indicação de tonalidade e sem indicação de compasso. Esta pauta corresponde ao exemplo 70. Apresenta dois compassos incompletos separados com barra dupla e existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar.

(Incompleto): composto por treze semicolcheias: mi bemol na primeira linha (número três), mi natural na primeira linha (número quatro), fá no primeiro espaço (número cinco), fá sustenido no primeiro espaço (número três), sol na segunda linha (número quatro), sol sustenido (número três), lá no segundo espaço (número quatro), si bemol na terceira linha (número três), si natural na terceira linha (número quatro), do no terceiro espaço (número cinco), dó sustenido no terceiro espaço (número três), ré na quarta linha (número quatro), mi bemol no quarto espaço (número três).



[151]

I greatly recommend practising these two fingerings. The first teaches an absolute legato by means of a glissando; the second strengthens the outer fingers and is a key to the mastery of Chopin's Etude in A minor, op. 10 No. 2, and of course op. 25 No. 6 in G sharp minor which, incidentally, I always suggest should be studied at the same time. I think that anyone who has a feeling for the keyboard and for his hand has derived pleasure from playing a complete chromatic scale with only "half" of his hand (the imaginary dividing line running between the index and middle finger).

In order to master glissando with all the fingers I sometimes suggested an exercise like the following: and also more spaced out.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade lá menor, sem indicação de compasso. Esta pauta corresponde ao exemplo 71. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar, apresenta um compasso incompleto.

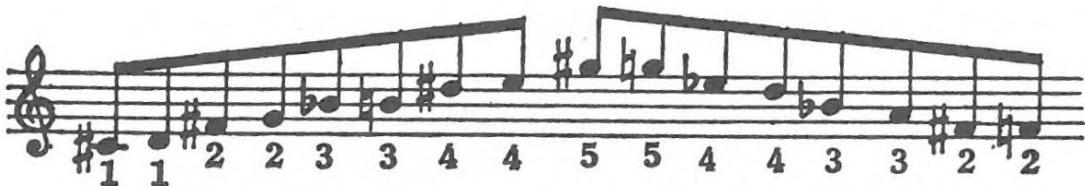
Composto por dezoito colcheias: dó sustenido na primeira linha inferior (número um), ré no primeiro espaço inferior (número um), mi bemol na primeira linha (número dois), mi natural na primeira linha (número dois), fá sustenido no primeiro espaço (número três), sol na segunda linha (número três), sol sustenido na segunda linha (número quatro), lá no segundo espaço (número quatro), si bemol na terceira linha (número cinco), si natural na terceira linha (número cinco), si bemol na terceira linha (número quatro), lá no segundo

espaço (número quatro), lá bemol no segundo espaço (número três), sol na segunda linha (número três), fá sustenido no primeiro espaço (número dois), fá natural no primeiro espaço (número dois), mi bemol na primeira linha (número um), ré no primeiro espaço inferior (número um).



Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade lá menor, sem indicação de compasso. Esta pauta corresponde ao exemplo 72. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar, apresenta um compasso incompleto.

Composto por dezasseis colcheias: dó sustenido na primeira linha inferior (número um), ré no primeiro espaço inferior (número um), fá sustenido no primeiro espaço (número dois), sol na segunda linha (número dois), si bemol na terceira linha (número três), si natural na terceira linha (número três), ré sustenido na quarta linha (número quatro), mi no quarto espaço (número quatro), sol sustenido no primeiro espaço superior (número cinco), sol natural no primeiro espaço superior (número cinco), mi bemol no quarto espaço (número quatro), ré na quarta linha (número quatro), si bemol na terceira linha (número três), lá no segundo espaço (número três), fá sustenido no primeiro espaço (número dois), fá natural no primeiro espaço (número dois).

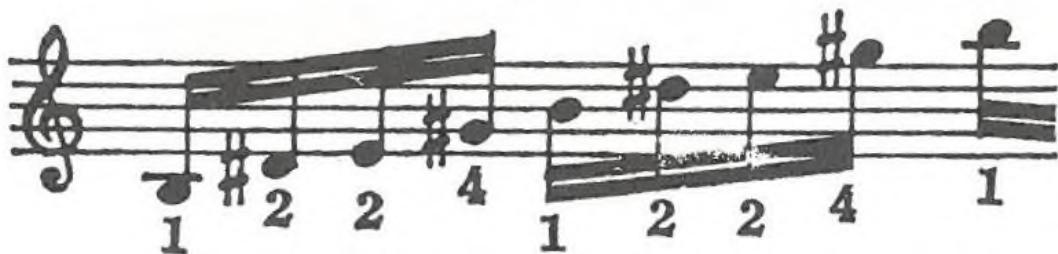


(But I do not suggest torturing oneself with it unduly).

Much more pleasant than this tedious stuff are the delightful exercises in glissando by Brahms with which he concludes his First Book of Exercises. These are no longer exercises, but almost intermezzi. They are full of delightful music, and are also most useful. Personally, I am so fond of glissando that I use it even for such passages as the following although it is by no means essential:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade lá menor, sem indicação de compasso. Esta pauta corresponde ao exemplo 73. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar, apresenta um compasso incompleto.

Composto por nove colcheias: si no segundo espaço inferior (número um), ré sustenido no primeiro espaço inferior (número dois), mi na primeira linha (número dois), sol sustenido na segunda linha (número quatro), si na terceira linha (número um), ré sustenido na quarta linha (número dois), mi no quarto espaço (número dois), sol sustenido no primeiro espaço superior (número quatro), si no segundo espaço superior (número um).



[152]

I have dwelt on this particular type of fingering (glissando) at some length not only because it is so essential for chromatic thirds and many other instances, but also because practising it strengthens quite particularly the physical sensation of legato, that wonderful sensation which no pianist can do without. Sometimes when I am specially carried away and play with quite special love for music and for the piano, I am acutely aware of the pleasure I derive from the physical process of playing, the joy I feel not only in my "soul", my ear, but in my fingers from their contact with the keyboard. Chopin used to tell his pupils: "Believe that you play well and you will really be able to play well". In other words, feel pleasure, joy, happiness. This good feel of the keyboard is similar to the feel of a beautiful object that one holds in one's hand—a Greek statuette or something similar.

The understanding and sensation of individuality (of its own peculiarities) of each of the fingers, which I have already mentioned, is also one of the best counsellors for finding the appropriate fingering. I was overcome by a feeling of real "pianistic disgust" when I saw Ignaz Friedman's edition of Chopin's Fifth Nocturne in F sharp major with the following fingering: instead of the natural 4, 5, 3, 2, 1, 2.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade fá sustenido maior, compasso dois por quatro. Esta pauta corresponde ao exemplo 74. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar, o compasso inicia em anacrusa.

Primeiro compasso: (anacrusa): colcheia com ponto lá no segundo espaço (número quatro), semicolcheia si na terceira linha (número um). Estas duas notas encontram-se ligadas por uma ligadura para as quatro semicolcheias do compasso seguinte.

Segundo compasso: quatro semicolcheias - lá no segundo espaço (número quatro), sol na segunda linha (número três), mi na primeira linha (número dois), dó na primeira linha inferior (número um); duas colcheias dó na primeira linha inferior, com indicação de staccato e com uma ligadura.

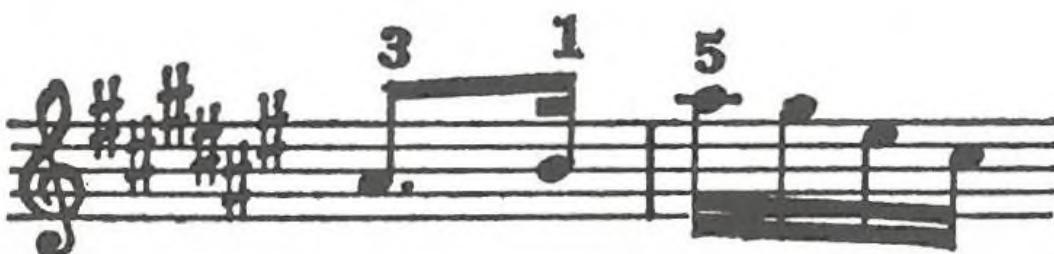


The thumb on B in Chopin! Surely anyone can see that the thumb on B would be right only if the phrase ran more or less as follows:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta, na clave de sol, tonalidade fá sustenido maior, compasso dois por quatro. Esta pauta corresponde ao exemplo 75. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar, o compasso inicia em anacrusa.

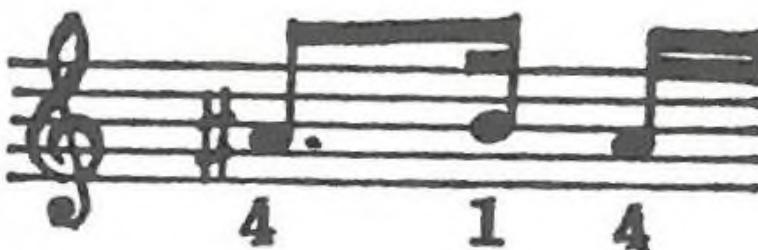
Primeiro compasso: (anacrusa) colcheia com ponto lá no segundo espaço (número três), semicolcheia si na terceira linha (número um).

Segundo compasso: (incompleto) quatro semicolcheias: lá na primeira linha superior (número cinco), sol no primeiro espaço superior, mi no quarto espaço, dó no terceiro espaço.



After all, the thumb is used, obviously, when the hand has to be transferred from one position to another ("changing positions"), carried upwards or downwards along the keyboard, but it is senseless to use it when the hand, preparing itself for a nonexistent "transfer", reverts to the previous position:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se um trecho, na clave de sol, sem indicação de tonalidade e sem indicação de compasso. Esta pauta corresponde ao exemplo 76. Existe a indicação numérica por cima das notas que passarei a mencionar: colcheia com ponto lá sustenido no segundo espaço (número quatro), semicolcheia si na terceira linha (número um), semicolcheia lá sustenido no segundo espaço (número quatro).



[153]

I cannot understand how such a gifted and forceful pianist as Friedman with his tremendous experience both as a performer and as a teacher could perpetrate such nonsense. But as a matter of fact in his edition of Chopin, nonsense abounds! I will only give here the nauseating fingering of the passages before the subsidiary section of the first movement of the First Concerto in E minor:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 77. Estão presentes duas pautas, uma na clave de sol e a outra na clave de fá na quarta linha, tonalidade sol maior ou mi menor, compasso três por quatro. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar. Composto por dois compassos mais um incompleto.

Primeira pauta

Primeiro compasso: composto por doze semicolcheias, as primeiras quatro estão na clave de fá na quarta linha: mi (número um), lá (número quatro), fá (número dois), lá (número quatro), mi na primeira linha (número um), lá no segundo espaço (número quatro), fá no primeiro espaço (número dois) lá no segundo espaço (número quatro), mi no quarto espaço (número um), lá na primeira linha superior (número quatro), fá na quinta linha (número dois), lá na primeira linha superior (número quatro).

Segundo compasso: composto por doze semicolcheias, as primeiras quatro estão na clave de fá na quarta linha: mi (número um), dó (número cinco), fá (número dois), lá (número quatro), mi na primeira linha (número um), dó no terceiro espaço (número cinco), fá no primeiro espaço (número dois), lá no segundo espaço (número quatro), mi no quarto espaço (número um), dó na segunda linha superior (número cinco), fá na quinta linha (número dois), lá na primeira linha superior (número quatro).

Terceiro compasso: (incompleto) projeta mi no quarto espaço para a semicolcheia mi na terceira linha superior. Esta nota tem a indicação de oitava.

Segunda pauta

Constituído por duas vozes: primeiro compasso: mínima com ponto lá e dó.

Segundo compasso: mínima com ponto fá e lá. Terceiro compasso: Semínima fá e fá.

(Particularly "lovely" is the addition of the non-existent grace note before the top E, which is added purely for reasons of fingering, and not for musical reasons. I find it difficult to refrain from bad language!)

[154]

Surely, anyone can see that the proper Chopin fingering here is: i.e. the broad, first inversion (chord of the 6/5) of the chord of the seventh:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se um excerto musical, correspondente ao exemplo 78. Inicia na clave de fá na quarta linha e depois muda para a clave de sol, tonalidade sol maior ou mi menor, sem indicação de compasso. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar. Composto por dois compassos mais um incompleto.

Primeira pauta

Primeiro compasso: composto por doze semicolcheias, as primeiras quatro estão na clave de fá na quarta linha: mi (número dois), dó (número cinco), fá (número três), lá (número um), mi na primeira linha (número um), dó no terceiro espaço (número cinco), fá no primeiro espaço (número dois), lá no segundo espaço (número quatro), mi no quarto espaço (número um), dó na segunda linha superior (número cinco), fá na quinta linha (número dois), lá na primeira linha superior (número quatro).

Segundo compasso: (incompleto) projeta mi no quarto espaço para a semicolcheia mi na terceira linha superior. Esta nota têm a indicação de oitava.

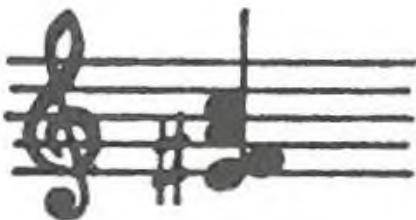


Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical que corresponde ao Ex. 78a. Esta partitura comprehende um acorde na clave de sol com as seguintes notas: lá no segundo espaço, mi no quarto espaço, fá sustenido na quinta linha e lá na primeira linha superior.



and not the cramped, anti-Chopin third inversion: (chord of 6/4/2)

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical que corresponde ao Ex. 78b. Esta partitura comprehende um acorde na clave de sol com as seguintes notas: mi na primeira linha, fá sustenido no primeiro espaço, lá no segundo espaço e dó no terceiro espaço.



And such are the pearls that abound in the editions of famous pianists! Pity![Nota 7](#) Apparently, with all their gifts they lack judgment and culture. And now compare this revolting fingering with the amazing (yes, no need to smile, a-ma-zing) fingering of Rachmaninov at the end of the D minor Etude- Tableau op. 39, No. 8 (I already mentioned this étude when speaking of fingers as individuals) which shows with extreme clarity the individuality of each finger and its particular suitability and which embodies the particular gesture that corresponds ideally to the musical meaning. From the point of view of fingering it is a thumb solo, just as in an orchestra there may be a horn solo or a trombone solo.

What saddens me in the Friedman fingering for the Nocturne, apart from the fact that it is senseless and contrary to Chopin's nature, is the mistrust of the fifth finger. I always battle with pupils who, because of their fear, replace the fifth finger in left hand accompaniments by the third or some other finger, particularly in *f* or *ff*.

[155]

I tell them: do not forget that with the fifth finger you can even kill a man (although personally I have never had the urge to do so). There is nothing more anti- pianistic and unnatural than, for instance, the following fingering:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se um trecho musical, correspondente ao exemplo 79. Está presente uma clave de fá na quarta linha, tonalidade lá bemol maior ou fá menor, sem indicação de compasso. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar. Composto por dois compassos mais um incompleto.

Algumas notas têm três vozes.

Primeiro compasso: semínima lá (número três), semínima mi, lá e dó (número cinco), semínima mi, lá e dó (número cinco).

Segundo compasso: semínima mi (número três), semínima mi, sol e ré, semínima mi, sol e ré.

Terceiro compasso: (incompleto) semínima mi (número três).

Yet I have had to encounter even this particular delight (although, true, very long ago). Of course if you poke at a black key with the fifth finger you might miss, but if you take the key in a "prone position" with the fleshy finger-ball, you will not find anything more convenient or natural than the fifth finger, to say

nothing of the logical side of the normal so-called "complex" or "five-finger" system.

Here is another example of "dialectic applied to fingering": in Chopin's Prelude in B flat minor, No. 16. op. 28 I play the passage given below with the following fingering:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta de um compasso, na clave de sol, tonalidade si bemol menor, compasso C cortado, correspondente ao exercício 80. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar.

Composto por dezasseis semicolcheias: lá natural no segundo espaço (número dois), si na terceira linha (número três), dó no terceiro espaço (número um) ré na quarta linha, mi no quarto espaço (número três), mi natural no quarto espaço (número um), fá na quinta linha, sol no primeiro espaço superior, mi no quarto espaço (número um), fá na quinta linha (número quatro), ré natural na quarta linha (número dois), mi bemol no quarto espaço, dó no terceiro espaço (número um), ré bemol na quarta linha (número quatro), dó no terceiro espaço, si na terceira linha.



The second time, before the end, when the same passage occurs even faster, "sempre più animato", I prefer the "complex" "five-finger" approach.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma pauta de um compasso, na clave de sol, tonalidade si bemol menor, sem indicação de compasso, correspondente ao exercício 81. Existe a indicação numérica por cima de algumas notas que passarei a mencionar.

Composto por dezasseis semicolcheias: lá natural na segunda linha inferior (número um), si no segundo espaço inferior (número dois), dó na primeira linha inferior (número três), ré no primeiro espaço inferior (número quatro), mi na primeira linha (número cinco), mi natural na primeira linha (número um), fá no primeiro espaço (número dois), sol na segunda linha (número três), mi na primeira linha (número um), fá no primeiro espaço (número quatro), ré natural no primeiro espaço inferior (número dois), mi bemol na primeira linha (número três), dó na primeira linha inferior (número um), ré bemol no primeiro espaço inferior (número quatro), dó na primeira linha inferior (número três), si no segundo espaço inferior (número dois).



Precisely on account of the more impetuous tempo (of course it is perfectly all right to play with the same fingering both times, but in that case the second fingering is better). When a passage has to be played very loud and not very fast I deliberately avoid the "five-finger method" and use the thumb as

frequently as possible in order to take advantage to the full of rotatory, swinging movements—because this is the easiest way of giving force.

[156]

In conclusion I would say (but very confidentially): the fingering indications I prefer are the ones "marked" by Debussy for his Twelve Etudes: he did not indicate a single finger and in a short, witty preface explained the reason for it. How pleasant to see a clean musical text unburdened by arithmetic, and not dotted with figures! Almost as pleasant as looking at an autograph or original text of J. S. Bach where, apart from "bare notes" there is nothing.

A pianist who knows music, knows himself and knows the piano will readily come to the same conclusion as Debussy. This is the end of the road, the result of good schooling, experience and instinct.

2. The Pedal

To write of the pedal without constantly illustrating one's meaning on the piano is practically impossible if one is not to confine oneself to a few beautiful (and true) pronouncements such as: The soul of the piano is the pedal (Rubinstein) or: The pedal is the moonlight streaming down on a landscape (Busoni). But how can I write about piano playing without writing of the pedal, this original and wonderful property of our instrument, which for a master can be such a powerful means of achieving effect. It would be unforgivable; and so I shall make an effort and say a few words on the subject.

I think that one of the main tasks of the pedal is to remove from the piano's tone some of the dryness and impermanence which so adversely distinguishes it from all other instruments. That is why when playing a one-part melodic phrase in slow tempo (without any accompaniment) you are entitled to use pedal on each of the notes of the melody to make it sing more and give it a richer quality. Everyone knows how this comes about: when the right pedal is pressed down, the dampers on all strings are raised each note played on the keyboard is enriched by over- and undertones. This, of course, does not happen without pedal.

[157]

I shall take the liberty of stating my heretical opinion about pedal in Bach. Bach must be played with the pedal, but with an intelligent, careful and extremely sparing pedal.[Nota 8](#) Of course there is a multitude of cases when the pedal is completely inappropriate. But if we were to play the whole of Bach totally without pedal (as some demand that we should) on our modern piano, how impoverished it would sound compared with the harpsichord. The harpsichord has a wonderful, silvery, rustling sound (*das silberne Rauschen*) which is only possible because it has no dampers like the piano, its strings vibrate considerably longer than those of the piano without pedal, and it is rich with overtones. It can be said without much exaggeration that the harpsichord is played with a constant pedal (which is absolutely impossible on the piano). The most gentle of instruments, the clavichord which Bach loved so much, had with all its impotence (it was already difficult to hear it ten feet away) one advantage over the piano; it was possible to vibrate the tone as on a string instrument. This

wonderful means of expression, too, is denied to the piano. Must we then really deprive it also of the pedal, because of some grammatical, "professorial" considerations? "Professors", that is—teachers—suffer greatly from bad pedalling by bad pupils, but it does not mean that pedal should be done away with altogether. It must be improved; from unintelligent it must become intelligent. But to forego such a wonderful means of tone colour seems to me ridiculous. Do not take me for "a Knight of the pedal, wholeheartedly devoted to its cause". I assure you that I use it as much as I refrain from using it, that 80 % of the music I perform (with the pedal) I play with a half-pedal (or quarter-pedal) and only 20 % or less on a full pedal. (The whole of the Brahms Capriccio in B minor, op. 76, No. 2, for instance, I play absolutely without pedal, with the exception of the two concluding bars, which only then really sound like a conclusion.)

This is my pedal alibi. I could give thousands of such alibis: Bach, Mozart, Haydn and even Beethoven are my unbiased witnesses. But I am unable to name a single piece by Chopin or Tchaikovsky[Nota 9](#) (to say nothing of Liszt and Scriabin) in which my foot is not in constant contact with the pedal.[Nota 10](#)

[158]

All this leads me to a conclusion: to refrain absolutely from using the pedal is the exception to the rule; to use it constantly but wisely is the rule. The pedal is an organic, integral and most important property of the piano, a part of its very nature, and to eliminate it altogether is tantamount to a merciless emasculation of our instrument.

Only the most primitive, general ways of using the pedal can be considered and defined without relating them directly to tone. The "sphere of activity" of the pedal separate from tone is very restricted. It is mainly the simultaneous pedal (when the pedal is taken exactly together with the note) or retarded pedal which is particularly necessary in cases when a series of legato chords cannot be played legato by the fingers alone. Then, as everyone knows, the pedal is released immediately after the next chord has been played which is then held by a new pedal, etc.

Sometimes there is an urge to open up all the piano's pores, so to speak, beforehand. For instance, when I begin playing Beethoven's Sonata in D minor (No. 17) my foot, without my wishing it, touches the pedal before my hands settle on the keyboard. The same thing happens in the beginning of the Sonata in B flat major, op. 106, when one would like the very air to be filled with the expectation of the B flat major chord before this shout of victory is actually heard. Such a pedal could be called "preliminary" but this is really a trifle (and without inverted commas).[Nota 11](#)

These three forms of pedal are of course only the alphabet with which we build the whole language of artistic pedalling, but even so it has to be mentioned and sometimes even in the advanced classes of conservatoires.

Questions of artistic pedalling are absolutely inseparable from questions of the tonal image. That is why any pedal indication in the music, however precise, is so imperfect. It is still but an equation with three unknowns.

[159]

It may be argued that the indication of the other two unknowns (tone and rhythm) is just as approximate as that of the pedal, but it is still sufficient and understandable. We know that it is possible to produce about one hundred dynamic gradations on the piano, yet we only have four indications for piano: *p*, *pp*, *PPP*, *PPPP* and four for forte: *f*, *ff*, *fff*, *ffff* (very rare!) which makes eight, and if we take the intermediate *mp* and *mf* or *più pp*, as Debussy often puts it, that makes twelve, or about one-tenth of the real dynamic gradations used by any experienced pianist. And do the metro-rhythmic indications in Scriabin's Poem in F sharp major op. 32 correspond to the way the composer himself, and in fact all pianists able to play it, actually do play it?

Yes, this makes one think and I am often prepared to withdraw my invectives against pedal indications or else apply them equally to dynamic or rhythmic indications, which would be more appropriate. We should not forget that anyone who has a blind faith in the pedal indications of all sorts of editors will find himself in trouble. As a teacher I know this only too well.

I could give scores of examples of strange indications printed black on white but I do not want to turn this into a collection of sad curios. I shall only say that to these carefully placed, sometimes extremely doubtful and sometimes merely absurd pedal indications I much prefer Liszt's brief note to his transcription of the *Tannhäuser Ouverture*: "*Verständiger Pedalgebrauch wird vorausgesetzt*" (it is assumed that the pedal will be used with understanding) after which you will, of course, not see a single pedal indication in the text. This is similar to the absence of fingering in Debussy or any indications whatsoever in Bach. It is clear that in each of these cases the laconic use of indication, taken to its extreme, i.e. nil, is accessible and understandable only to those who know; it is the end of the road, the result of knowledge and experience. And it is equally clear that I do not suggest to begin studying the piano with the *Tannhäuser Ouverture*. I merely point out once more "the beginnings" and "the ends" (not for the last time). And the sooner we master them, the sooner will we acquire wisdom.

One of the most important characteristics of the pedal, and which is by no means mastered immediately by all, is the difference in the effect produced, depending on how far down you press it.

[160]

To put it more simply, there is a full pedal half-pedal, quarter-pedal, and you can even have gradations between these. By skilfully using half- or third-pedalling an experienced pianist can obtain almost the same results as those produced by the third pedal invented by Steinway; that is, some notes (usually the lower notes) will be sustained by the pedal while others, lighter and higher, do not come under its influence and remain perfectly transparent. Perhaps this is not only because of the different effects of the dampers depending on the extent to which the pedal is depressed, but because of its fundamental property—that of producing a different effect on sounds depending on their pitch. Even the most inexperienced pianist can hear that the bass notes continue to sound on the pedal while in the higher registers when the half-pedal is changed everything is clean and transparent; or, to put it more simply, for the upper registers the pedal is changed (in accordance with the change of harmony, the melody, etc.) while for the bass it remains unchanged and the

note or notes continue to sound as if they were held down by the fingers and not the foot.

This excellent quality of the pedal enables us to give a perfectly accurate and clean performance of music which could otherwise only be played accurately with three hands. It is particularly useful to remember this when playing Glazunov whose piano music I term "three handed", since it is full of sustained tenuto basses in octaves while both hands are busy in the upper registers (the left with accompaniment figurations and the right with the melodic line; the reverse also occurs). Play, for instance, his First Sonata in B flat minor and you will see that this is so. The same is frequently found in Szymanowski and in fact in any piano music which recalls to a greater or lesser degree an excellent transcription of an orchestral score. This is in no way an implied criticism of Glazunov's music for the piano which is beautiful and perfect, but its very writing immediately reveals a composer who thinks mainly orchestrally. This can never be said of Chopin. (There are composers of whom it may be said—allegorically and paradoxically, of course,—that they create their music as much with their head as with their fingers, for instance Chopin, Debussy or Rachmaninov, which is why they are beloved of pianists.)

[161]

But very often the difference in the pianistic writing of Glazunov and Chopin is more in the form than in the substance; if Glazunov had composed Chopin's Third Ballade he would have written the end probably like this: whereas Chopin, as everyone knows, wrote the bass octaves (E flat, A flat, etc.) as quavers, relying on the pedal.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 82. Estão presentes duas pautas de dois compassos, na clave de sol e na clave de fá na quarta linha, tonalidade lá bemol maior ou fá menor, compasso seis por oito. É dada a indicação de oitava.

Clave de Sol

Primeiro compasso: inicia com dois ff, é composto por seis colcheias, primeira colcheia: mi na primeira linha e mi no quarto espaço; segunda colcheia: sol na segunda linha, si na terceira linha e ré bemol na quarta linha; terceira colcheia: fá no primeiro espaço e fá na quinta linha; quarta colcheia: sol na segunda linha, ré na quarta linha, mi no quarto espaço e sol no primeiro espaço superior; quinta colcheia: lá no segundo espaço e lá na primeira linha superior; sexta colcheia: si na terceira linha e si no segundo espaço superior.

Segundo compasso: composto por duas vozes com ritmos diferentes. Voz superior constituída por semínima dó na segunda linha superior, colcheia fá no quarto espaço superior, semínima mi na terceira linha superior, colcheia ré natural no terceiro espaço superior. Voz inferior: composto por seis colcheias: primeira colcheia: dó no terceiro espaço; segunda colcheia: mi no quarto espaço e lá na primeira linha superior; terceira colcheia: fá na quinta linha; quarta colcheia: mi no quarto espaço; quinta colcheia: lá na primeira linha superior e dó na segunda linha superior; sexta colcheia: ré natural na quarta linha.

Clave de Fá na quarta linha

Composto por duas vozes com ritmos diferentes.

Primeiro compasso: primeira voz: mínima com ponto mi e mi. A segunda voz muda para a clave de sol e é composto por pausa de colcheia, colcheia sol no terceiro espaço inferior, si no segundo espaço inferior, ré bemol no primeiro espaço inferior; colcheia si no segundo espaço inferior, ré no primeiro espaço inferior, mi na primeira linha, sol na segunda linha; colcheia ré no primeiro espaço inferior, mi na primeira linha, sol na segunda linha, si na terceira linha; colcheia si no segundo espaço inferior, ré no primeiro espaço inferior, mi na primeira linha, sol na segunda linha; colcheia sol no terceiro espaço inferior, si no segundo espaço inferior, ré no primeiro espaço inferior, mi na primeira linha. Segundo compasso: a primeira voz encontra-se na clave de fá na quarta linha: mínima com ponto: lá e lá. A segunda voz muda para a clave de sol e é composto por pausa de colcheia e colcheia lá na segunda linha inferior e mi na primeira linha, colcheia dó na primeira linha e lá no segundo espaço, colcheia mi na primeira linha e dó no terceiro espaço, colcheia lá no segundo espaço e mi no quarto espaço, colcheia dó no terceiro espaço e lá na primeira linha superior.



I should, however, point out that if I had seen in Chopin's notation the bass written in the way I have imagined Glazunov would have done, I should probably have had to play it somewhat more heavily, "più pesante", than one wants to do in Chopin. Hence a conclusion which is of tremendous importance for learners: composers write very accurately what they hear and want to hear from those who perform their works.

One of the best and tested examples [Nota 12](#) which I use to make my pupils study the properties of the pedal that I described above (its "multilevel" properties) is the Chopin Prelude in A flat major, op. 28 (the coda on a pedal A flat); here one can see and once and for all remember how inseparable pedal is from tone and how the slightest change in nuances calls for, must call for, changes in pedalling. This is the place:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exercício 83. Estão presentes duas pautas de dois compassos, na clave de sol e na clave de fá na quarta linha, tonalidade lá bemol maior, compasso seis por oito. No início do compasso têm a indicação de "sotto você"

Clave de Sol

Primeiro compasso: inicia com dois pp, é composto por uma pausa de colcheia e cinco colcheias. Todas as colcheias estão ligada até ao fim do segundo compasso na voz superior. Apresenta ainda duas vozes: voz superior: si na

terceira linha, dó no terceiro espaço, ré na quarta linha, fá no primeiro espaço, sol na segunda linha; voz inferior: mi na primeira linha, mi na primeira linha, mi na primeira linha, ré no primeiro espaço inferior, ré no primeiro espaço inferior. Segundo compasso: composto por duas vozes com ritmos diferentes. Voz superior constituída por semínima com ponto si na terceira linha e semínima com ponto lá no segundo espaço. Voz inferior: composto por seis colcheias, são todas dó na primeira linha inferior.

Terceiro compasso: o compasso inicia com a indicação de "pfz" e encontra-se ligado por uma ligadura até ao final do quarto compasso na voz superior. Todo o compasso é composto por uma pausa de colcheia e cinco colcheias: voz superior: ré na quarta linha, sol no primeiro espaço superior, si no segundo espaço superior, lá na primeira linha superior, fá na quinta linha; voz inferior: lá no segundo espaço, lá no segundo espaço e ré na quarta linha, lá no segundo espaço e ré na quarta linha, lá no segundo espaço e ré na quarta linha, lá no segundo espaço e ré na quarta linha.

Quarto compasso: composto por duas vozes com ritmos diferentes. Voz superior constituída por semínima com ponto mi no quarto espaço e semínima com ponto fá na quinta linha. Voz inferior: composto por seis colcheias: mi na primeira linha e si na terceira linha, mi na primeira linha e si na terceira linha, mi na primeira linha e si na terceira linha, fá no primeiro espaço e ré na quarta linha, fá no primeiro espaço e ré na quarta linha, fá no primeiro espaço e ré na quarta linha.

Clave de Fá na quarta linha

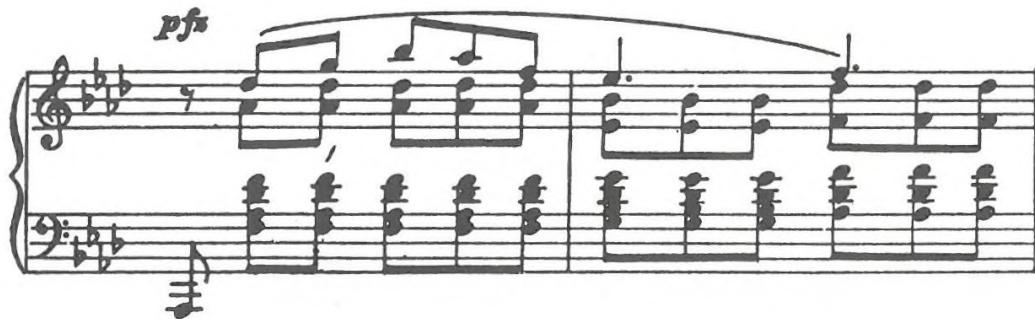
Primeiro compasso: composto por seis colcheias: primeira colcheia: lá; segunda colcheia: lá e mi; terceira colcheia: lá e mi; quarta colcheia: lá, mi e si; quinta colcheia: mi e si; sexta colcheia: mi e si.

Segundo compasso: apresenta seis colcheias e são todas iguais: mi, lá e mi.

Terceiro compasso: composto por seis colcheias: primeira colcheia: lá; segunda colcheia: fá, lá, ré, fá; terceira colcheia: fá, lá, ré, fá; quarta colcheia: fá, lá, ré, fá; quinta colcheia: fá, lá, ré, fá; sexta colcheia: fá, lá, ré, fá.

Quarto compasso: composto por seis colcheias: primeira colcheia: sol, si, ré, sol; segunda colcheia: sol, si, ré, sol; terceira colcheia: sol, si, ré, sol; quarta colcheia: lá, ré, lá; quinta colcheia: lá, ré, lá; sexta colcheia: lá, ré, lá.

The musical score is for a piano, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is indicated as 'poco animato' (pa). The dynamics for the top staff are marked as 'pp' (pianissimo). The first measure starts with a rest followed by a eighth note. The second measure contains a eighth note followed by a sixteenth note. The third measure contains a eighth note followed by a sixteenth note. The fourth measure contains a eighth note followed by a sixteenth note. The bottom staff shows bass notes corresponding to the notes played in the treble staff.



The problem is clear: the lower bell-like A flat must sound for two bars, i.e. one has to hold the pedal, but during that time the harmony of the chords in the middle register changes together with the melody three times, consequently the pedal must be changed to avoid cacophony. Nothing is easier than solving this apparent contradiction: the bass is played *sfp* ("sforzato piano"), but gently, the melody tenderly but clearly stressed and with fine nuances, and the accompanying chords (harmony) are played softer than all the rest (*pp*); when the harmony changes the pedal is raised (changed) ever so slightly (this is what can be called quarter-pedalling) and the result is that there are no "false notes" and that the bass sounds as long as it is supposed to. The wolf is fed and the sheep are safe. But try to play the harmony chords a little louder or the melody less distinctly or take the bass note with insufficient depth (or all of this together) and cacophony is inevitable or else the bell must cease tolling. Either is inadmissible. I have more than once shown my class that this bit can be played so as to be artistically right, without confusing the harmonies and yet without even changing the pedal at all (many editors do not know this but all good performers are able to do this). In that case, the bass must be somewhat thicker, the chord accompaniment still somewhat softer and the melody is stressed just a little more, soaring over all the rest. But the first method is more reliable, the second requiring supersensitive fingers and ears. It goes without saying that the pedal, just as tone (and as indeed all music) is governed by the ear which is the only one to issue laws and the only one capable of correcting mistakes.

I am again overcome by a desire to continue listing examples and to give at least a brief summary of piano compositions from the origins of the piano to our day, with a detailed analysis of the use in them of the pedal and an explanation of all the possible mistakes and misunderstandings, together with advice about overcoming them [Nota 13](#) But this would again make for a huge volume and therefore I won't.

[163]

There are still a few considerations about the pedal which I must pass on. I shall try to set them down very briefly.

There is no correct pedal "in general" [Nota 14](#); we know that in art nothing is "in general". What is right for one composer is completely wrong for another. (Go over the Twenty-Four Preludes of Scriabin in your mind, and then the Twenty-Four Preludes of Chopin.) In Beethoven the subject is frequently constructed on the notes of a triad which sometimes gives learners the wrong idea that since "there are no wrong notes" the subject can be played on one pedal because "it sounds good". One cannot imagine anything more mistaken.

Melody (which is individual) is turned into harmony (which is general). Instead of a subject you get a sort of background on which a theme no longer appears. The theme has been swallowed up. It was drowned in the harmony. Strange as it may seem, I still have to make remarks of this nature in class. Frequently, also, I have to indicate that passages made up of arpeggios which abound in Beethoven lose half their energy if they are played on full, too thick pedal, [Nota 15](#) their shape is blurred, the "meander" is effaced. Richter is so sensitive to such things that even the following passage from the First Movement of the "Appas-sionata" he plays almost without pedal, [Nota 16](#) yet one would like to take the pedal here as the passage requires maximum force:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 84. Estão presentes duas pautas de um compasso, na clave de sol e na clave de fá na quarta linha, tonalidade lá bemol maior ou fá menor, compasso doze por oito. No início do compasso têm a indicação de "ff"

Clave de Sol

Apresenta uma pausa de semicolcheia, três semicolcheias ligadas por uma ligadura: ré no primeiro espaço inferior, si no segundo espaço inferior, sol bemol na segunda linha; pausa de colcheia; pausa de semicolcheia; três semicolcheias ligadas por uma ligadura: sol na segunda linha, ré no primeiro espaço inferior, si na terceira linha; pausa de colcheia; pausa de semicolcheia; três semicolcheias ligadas por uma ligadura: si na terceira linha, sol na segunda linha, ré na quarta linha; pausa de colcheia; pausa de semicolcheia; três semicolcheias ligadas por uma ligadura: ré na quarta linha, si na terceira linha, sol bemol no primeiro espaço superior; pausa de colcheia.

Clave de Fá na quarta linha

Está presente uma colcheia com acentuação: si e si; pausa de colcheia; duas semicolcheias: ré e sol bemol, estas notas estão ligadas para a colcheia seguinte; colcheia com acentuação: si; pausa de colcheia; duas semicolcheias: sol e si, estas notas estão ligadas para a colcheia seguinte; colcheia com acentuação: ré; pausa de colcheia. Muda para a clave de sol. Duas semicolcheias: si no segundo espaço inferior e ré no primeiro espaço inferior, estas notas estão ligadas para a colcheia seguinte; colcheia com acentuação: sol bemol; pausa de colcheia; duas semicolcheias: ré no primeiro espaço inferior e sol na segunda linha, ligadas para o compasso seguinte.



[164]

One must admit, however, that this is better than taking an uninterrupted pedal for each harmony (that is, one bar) since the zigzag of the passage which

resembles lightning, flares up more brightly and distinctly, whereas with a constant pedal it can become extinguished in the harmonic downpour.

Richter plays the introduction to the D minor Sonata op. 31, No. 2 like this: apparently in order to give the "slogan", so portentous, more weight and significance and, above all, in order not to turn it into harmony (first inversion of the dominant of D minor).

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 85. Estão presentes duas pautas de dois compassos, na clave de sol e na clave de fá na quarta linha, tonalidade ré menor, compasso quaternário (C).

Clave de Sol

Primeiro compasso: mínima na clave de fá na quarta linha: dó sustenido, mi e lá com indicação de glissando; semínima dó sustenido na primeira linha inferior ligada para semínima mi na primeira linha, as duas notas têm a indicação de staccato. Segundo compasso: apresenta apenas três tempos: mínima com ponto lá no segundo espaço.

Clave de Fá na quarta linha

Primeiro compasso: semibreve: dó sustenido, mi e lá, ligadas para a mínima com ponto do compasso seguinte, ambas as notas têm indicação de glissando, apresenta ainda a indicação de expressão "Ped.". Segundo compasso: mínima com ponto dó, mi e lá. Apresenta ainda a indicação de expressão "Ped....".



It goes without saying that Beethoven sometimes needs a very thick, full pedal (for instance, the first cadenza in the Fifth Concerto in E flat major and lots of other instances). After all it is well known that he loved the pedal and used it willingly. On the strength of these traditions Artur Schnabel plays the recitative from the same Sonata in D minor on literally such a pedal (and "espressivo cantabile"), that is, fairly loud and releases the pedal only after the F has finished sounding).

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 86. Estão presentes duas pautas de cinco compassos mais um incompleto, na clave de sol e na clave de fá na quarta linha, tonalidade ré menor, compasso quaternário (C).

Clave de Sol

Primeiro compasso: mínima na clave de fá na quarta linha: lá, dó sustenido, mi e lá com indicação de glissando; semínima dó sustenido na primeira linha inferior ligada para semínima mi na primeira linha, as duas notas têm a

indicação de stacatto, apresenta ainda a indicação de expressão “Sempre Ped.”.

Segundo compasso: mínima lá no segundo espaço, ligada para a colcheia lá no segundo espaço, colcheia lá no segundo espaço, colcheia lá no segundo espaço, colcheia si na terceira linha.

Terceiro compasso: semínima lá no segundo espaço, semínima sol na segunda linha, ligada para o tempo seguinte, colcheia com dois pontos sol na segunda linha, fusa sol na segunda linha, colcheia com dois pontos mi no quarto espaço, fusa ré na quarta linha.

Quarto compasso: semínima ré na quarta linha, mínima dó sustenido no terceiro espaço, semínima mi no quarto espaço.

Quinto compasso: semínima com ponto mi no quarto espaço, colcheia sol na segunda linha, semínima com ponto si na terceira linha, colcheia lá no segundo espaço.

Sexto compasso: (incompleto) apresenta apenas três tempos: semínima sol na segunda linha, semínima fá no primeiro espaço, pausa de semínima com indicação de sinal de suspensão.

Clave de Fá na quarta linha

Primeiro compasso: semibreve: dó sustenido, mi.

Segundo compasso: pausa de semibreve.

Terceiro compasso: pausa de semibreve.

Quarto compasso: pausa de semibreve.

Quinto compasso: pausa de semibreve.

Sexto compasso: (incompleto) pausa de mínima, pausa de semínima com indicação de sinal de suspensão.

[165]

This brings to mind Toscanini's aphorism: *tradizione é tradimento* (tradition is betrayal). For one cannot fail to see that the first inversion of the dominant should boom out, and over that boom, distant and mysterious, and dreadfully expressive, appears the voice of the recitative. But the boom stops somewhat earlier than the recitative and therefore the harmony, the D minor triad, the

tonic, is not audible, it has melted away, it is lost, it is no more; only one, hardly perceptible voice is left which ends its sorrowful recitative on these two notes:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 87. Está presente um compasso, na clave de sol, tonalidade ré menor, sem indicação de compasso.

Semínima sol na segunda linha, ligada para a semínima fá no primeiro espaço, pausa de semínima com indicação de sinal de suspensão.



But if the boom of harmony were to continue a little longer, if it did not get lost, the harmony would, of course, not remain a dominant but would become a "tonic", the D minor triad. How fortunate that this did not happen, that the tonic died unborn, but how sad that such a great pianist as Schnabel failed to understand this and showed his lack of understanding in his inappropriate pedalling:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical correspondente ao exemplo 88. Está presente um compasso, na clave de sol, tonalidade ré menor, sem indicação de compasso.

Semínima sol na segunda linha, semínima fá no primeiro espaço, pausa de semínima com indicação de sinal de suspensão. No início é dada a indicação de "Ped.".



I have dwelt in detail on this case because everyone will see that it is the principle that is important (and not just the fact that a great pianist with a great name did not play it as it should be played).

Among the pedalling faults most frequently found in pupils I would note the insufficiently quick changes of pedal and the failure to use the imperceptible "smudges" of pedal so essential not only in Scriabin but also in Chopin, Liszt, Tchaikovsky, Rachmaninov, Debussy, Ravel—and indeed in a multitude of instances. I often tell my pupils: when you dance a quick, light dance, your feet, I am sure, can move very fast, gracefully and execute the tiniest movements. Why then, when you press the pedal, does your foot become a stump capable of only the simplest, most elementary movements?

"in passing", in "mid-flight". One should be able to take the pedal as one takes a note or a chord, "in flight" as it were. It is closely linked to the general freedom and differentiation of movement as required by an extremely fine and demanding ear. If you hear well, it is not difficult to use a half- or quarter-pedal. Believe me your foot is capable of performing much more complicated operations. Safonov [Nota 17](#) used to tell his pupils, when they looked at Scriabin's hands as he was playing: "What are you looking at his hands for? Look at his feet!"

Some teachers make the unreasonable demand that the pedal be changed on every note of the melody even when the harmony remains unchanged. This is due to their inability to understand the tonal picture and to create the necessary dynamic balance. This "grammatical" approach produces a hiccoughing pedal, or a "sanitary" pedal as the late Igumnov [Nota 18](#) used to say. Unfortunately, some of our editions of the classics and romantics are full of it. I can guarantee that no good pianist ever uses such a pedal.

The use of pedal in Scriabin's music should be extraordinarily rich, varied and sensitive. Unfortunately it is impossible to describe it here in detail. I will only say that perhaps nowhere else is such a variety of levels needed in pedalling, nowhere such rapid changes in half- and quarter- pedalling or the ability of the foot to keep up with sixteenths and thirty-seCONDS.

The Finale (presto) of Chopin's Sonata in B flat minor can, of course, be played entirely without the right pedal if played with exceptional evenness, velocity and sensitive shading. But the howl of the wind in the graveyard requires the pedal, the more so since this single-voiced unison conceals many marvellous harmonies buried under snowdrifts. Try to set down the harmonic skeleton of this wonderful Finale and you will immediately see what it is all about.

[167]

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem de uma partitura musical que corresponde ao exemplo 89. Estão presentes quatro compassos, na clave de sol e na clave de fá na quarta linha, tonalidade si bemol menor, compasso quaternário (C). é composto por duas vozes.

Clave de Sol

Primeiro compasso: voz superior: semibreve ré no primeiro espaço inferior; voz inferior: semibreve sol natural no terceiro espaço inferior.

Segundo compasso: voz superior: semibreve mi na primeira linha; voz inferior: semibreve lá natural na segunda linha inferior.

Terceiro compasso: voz superior: mínima sol na segunda linha, mínima lá natural no segundo espaço, ligada para a mínima do compasso seguinte; voz inferior: mínima dó na primeira linha inferior, mínima mi na primeira linha, ligada para a mínima do compasso seguinte.

Quarto compasso: voz superior: mínima lá no segundo espaço, mínima mi no quarto espaço; voz inferior: mínima mi na primeira linha, semínima si na terceira linha, ligada para a semínima seguinte lá natural no segundo espaço.

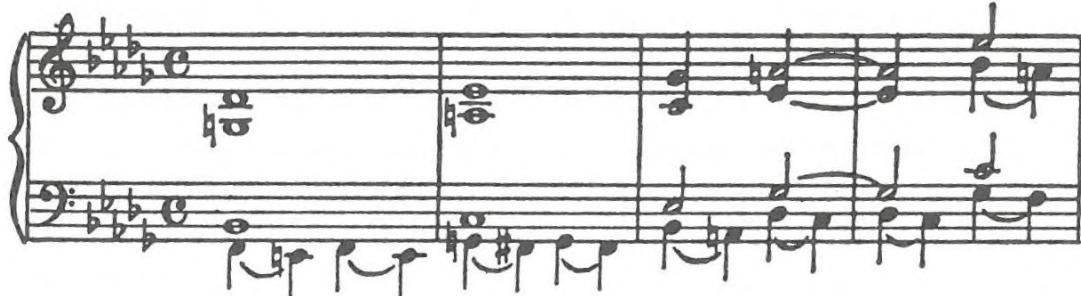
Clave de Fá na quarta linha

Primeiro compasso: voz superior: semibreve si; Voz inferior: semínima fá ligada para a semínima dó natural, semínima fá ligada para a semínima mi.

Segundo compasso: voz superior: semibreve dó; Voz inferior: semínima sol natural ligada para a semínima fá sustenido, semínima sol ligada para a semínima fá.

Terceiro compasso: voz superior: mínima mi, mínxima sol, ligada para a mínima do compasso seguinte; Voz inferior: semínima si ligada para a semínima lá natural, semínima ré ligada para a semínima lá.

Quarto compasso: voz superior: mínima sol, mínima dó; Voz inferior: semínima ré ligada para a semínima dó, semínima sol ligada para a semínima fá.



As a matter of fact I always advise my pupils—and this refers not only to the pedal, but to all music—to have a clear grasp of the harmonic skeleton of any musical composition and to play it more or less as indicated here. This greatly helps to understand fully the harmonic structure of a piece and to avoid mistakes, including the incorrect use of the pedal. (A great painter who draws the naked human body sees with his "X-ray eyes" the skeleton, covered in living flesh, and not only the skeleton, but everything concealed by the skin: the muscles, ligaments, nerves, various organs. Remember the drawings of Leonardo da Vinci! The good musician acts likewise.)

In the Finale of the B flat minor Sonata one can show what a magic tool the pedal is when in the hands (or more accurately, under the feet) of one who is familiar with its secrets.

And a couple of words about the left pedal. There is a very good rule which says: the left pedal should by no means be taken for every *p* or *pp*, but only when a change of timbre is needed (the deaf Beethoven had an extremely clear idea of the subject; remember his very precise indications, *una corda*, *due corde*, *tre corde*, which, alas, are impossible to follow since our pianos allow us to play only *tre corde* or *due corde!*). Not all learners know that the main charm of the left pedal lies not only in the fact that the hammer is made to hit two strings instead of three and that the resulting tone is less loud, but in fact that the first of these strings, which does not get hit (since the left pedal moves the action from left to right) vibrates together with the other two strings without being hit, merely because the damper over it is raised, and it vibrates purely in sympathy with its sister strings tuned in unison to it. It is the least percussive sound that it is possible to obtain on the piano and it is impossible not to love it quite specially for this.

[168]

And it is for this reason that the fundamental rule which I fully approve admits so many exceptions.

When you have to play on very old and jangling pianos you have, of course, to use the left (and the right) pedal more frequently than when playing on good, new instruments in good condition.

Since the only rational supplement to this chapter would consist of a series of examples from various composers and of work with various pupils, and since it is not feasible to give such examples here, I shall now conclude these considerations on the pedal, "the soul of the piano".

Notas de Rodapé

Nota 1 - Actually this translation is not quite right, if only because there are, of course, many more men than minds. It should be: so many men, so many opinions.[Voltar Nota 1](#)

Nota 2 - This second principle is, in actual fact, merely a variant of the first, but I consider it so important that I prefer to stress it.[Voltar Nota 2](#)

Nota 3 - For those who doubt whether this fingering is suitable for very small hands, let me say: there is no hand so small that it cannot do this. The guarantee: flexibility, suppleness, freedom and accuracy.[Voltar Nota 3](#)

Nota 4 - As we all know Mozart when a boy showed that it was possible to play with the nose Anton Rubinstein once said: "Play with anything, even your nose, provided you play well!"[Voltar Nota 4](#)

Nota 5 - That is why "repetition is the mother of learning".[Voltar Nota 5](#)

Nota 6 - In this case, for instance, that fingering No. 1 in all three examples is better and more aesthetic than No. 2. If I were to reason this way, playing would be more difficult for me.[Voltar Nota 6](#)

Nota 7 - My advice: never take on trust any editor's fingering. And study lovingly the fingering of great composer-pianists such as Liszt, Rachmaninov, Medtner and others.[Voltar Nota 7](#)

Nota 8 - Of course so as not to detract for an instant from the clarity of the polyphonic texture. If, in any of the parts we suddenly hear two notes, in my class this sad occurrence is termed ventriloquism.[Voltar Nota 8](#)

Nota 9 - Not excluding his *Album d'enfants*[Voltar Nota 9](#)

Nota 10 - I am, of course, leaving aside the beginner's pieces where shortness of legs as well as the shortness of the music require the piano to be "short of breath", i.e. entirely without pedal.[Voltar Nota 10](#)

Nota 11 - We all of us constantly use this preliminary pedal, sometimes even without realizing it.[Voltar Nota 11](#)

Nota 12 - There is hardly any need to say again that one can find hundred of such examples.[Voltar Nota 12](#)

Nota 13 - After all, I am a teacher.[Voltar Nota 13](#)

Nota 14 - Or rather, general rules about how to take the pedal have the same relation to artistic pedalling as some chapter on syntax to poetic language.[Voltar Nota 14](#)

Nota 15 - There only half-pedalling is possible.[Voltar Nota 15](#)

Nota 16 - Which I believe every pianist plays on a full pedal, i.e. holding it down the whole of the harmony.[Voltar Nota 16](#)

Nota 17 - Conductor and pianist (1859-1918); Director of Moscow Conservatoire 1889 appeared frequently in London and New York Ed.[Voltar Nota 17](#)

Nota 18 Famous piano teacher at the Moscow Central Music School, attached to the Moscow Conservatoire, founded in 1932, Ed.[Voltar Nota 18](#)