

Considerações sobre as indicações de pedal de F. Chopin

Cristiano de Abreu Buarque Vogas¹

Escola de Comunicação e Artes da USP / Doutorado em Música

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

cristianovogas@gmail.com

Resumo: O pedal tornou-se um importante instrumento expressivo na *performance* da música do período romântico e Chopin soube explorar as novas possibilidades que o emprego do pedal tornou então possível, podendo ser considerado um inovador devido a sua grande habilidade em aplicar esse recurso em suas obras. Neste artigo faremos um breve relato sobre como Chopin empregava o pedal, suas indicações e a interpretação das mesmas. Este artigo corresponde a um trecho do segundo capítulo da minha tese de Doutorado intitulada *Prelúdios op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de pedal do compositor*.

Palavras-chave: Chopin. Interpretação. Pedal. Pedalização.

Embora o emprego do pedal e as indicações fornecidas por Chopin sejam essenciais para a execução de suas obras, os relatos de seus contemporâneos referentes à sua pedalização nos dão apenas uma ideia poética de como o compositor utilizava este artifício, sem fornecer detalhes mais profundos quanto às técnicas utilizadas e sua *performance* com o pedal (ROSENBLUM, 1996, p. 41). Por outro lado, deixam claro que a técnica que usava era muito mais sofisticada que a comumente empregada até então. Segundo Jan Kleczynski, “Chopin, melhor que qualquer outro mestre, soube aprofundar no segredo [do emprego do pedal]. Ele ensinava a seus alunos algumas regras que apenas mais tarde entraram nos métodos comuns”² (KLECZYNSKI, 1880, p. 55).

Podemos nos referir, no entanto, a relatos de importantes músicos contemporâneos a Chopin, como Liszt, por exemplo, que o ouviu trabalhar o *Noturno op. 37*

¹ Orientador: Prof. Dr. Eduardo Monteiro.

² “Chopin, mieux que tout autre maître, a pénétré le secret. Il enseignait à ses élèves quelques règles qui ne sont entrées que plus tard dans les méthodes usuelles ”.

nº 2, e relatou: “encantou-me (...) o uso incomparavelmente artístico dos pedais, o que parecia ser, se possível, o mais divinamente belo, sendo impossível descrever com palavras”³ (LISZT, 1887 *apud* ROWLAND, 1993, p. 127). Antoine François Marmontel confirma a habilidade técnica de Chopin no emprego dos pedais, quando relata que:

O uso contínuo e excessivo do pedal pelos modernos virtuosos constitui-se um grave defeito produzindo sonoridades muitas vezes cansativas e irritantes para um ouvido delicado. Chopin, ao contrário, mesmo fazendo uso constante do pedal, obtinha harmonias intensas e sussurros melódicos que surpreendiam e encantavam.⁴ (MARMONTEL *apud* ROWLAND, 1993, p. 127).

Chopin foi igualmente cuidadoso com seus alunos no ensino do pedal, como comprovam os relatos de alguns deles. A Carl Mikuli, um dos seus mais relevantes discípulos, Chopin disse que: “com grande economia é que se deve fazer o uso do pedal [forte]”⁵ (MIKULI *apud* EIGELDINGER, 1970, p. 66). Aparentemente o relato de Mikuli contraria o que disse Marmontel sobre o emprego constante do pedal por Chopin, porém Eigeldinger (1970, p. 127) explica que este conselho citado por Mikuli era destinado, sobretudo àqueles que tinham tendência a empregar o pedal onde o legato de dedo seria suficiente.

Friederike Streicher, uma das alunas de Chopin, relatou que “Chopin atingiu o domínio completo no emprego do pedal. O compositor se mostrava extremamente severo quanto ao abuso e a má utilização do mesmo, e repetia frequentemente a seus alunos: ‘o sábio emprego do pedal constitui um estudo para toda a vida’”⁶ (STREICHER *apud* BAILIE, 1998, p. 39).

Chopin combinava o uso dos dois pedais *forte* e *una corda*. Segundo Marmontel “nenhum pianista anterior a ele usou os pedais alternadamente ou simultaneamente com tanto tato e a habilidade”⁷ (MARMONTEL *apud* HINSON, 1985, p. 179). Ainda segundo Marmontel:

[Chopin] frequentemente combinava os dois para obter uma sonoridade doce e velada, mas muitas outras vezes empregava os pedais separadamente em passagens brilhantes, harmonias sustentadas, notas graves no baixo, para acordes fortes,

³ “He (...) entranced me with (...) incomparably artistic use of the pedals, sounded if possible more divinely beautiful than it is possible to describe in words”.

⁴ “With most modern virtuosos, excessive, continuous use of the pedal is a capital defect, producing sonorities eventually tiring and irritating to the delicate ear. Chopin, on the contrary, while making Constant use of the pedal, obtained ravishing harmonies, melodic whispers that charmed and astonished”.

⁵ “C’est avec la plus grande économie qu’il faut user de la pédale [forte]”.

⁶ “In the use of the pedal [Chopin] had (...) attained the greatest mastery, was uncommonly strict regarding the misuse of it, and said repeatedly to the pupil: ‘The correct employment of it remains a study for life’”.

⁷ “No pianist before him has employed the pedals alternately or simultaneously with so much tact and ability”.

extasiantes [*estridentes, brilhantes*]; ou então ele usava o pedal *una corda* individualmente para aqueles leves murmúrios que parecem cercar com um vapor transparente os arabescos que adornam as melodias envolvendo-as com rendas delicadas. Os pedais dos pianos Pleyel produzem timbres com uma sonoridade perfeita⁸ (MARMONTEL *apud* ROSENBLUM, 1996, p. 42).

Klenczynski também faz referência ao uso combinado dos dois pedais por Chopin:

Chopin atingia a perfeição na combinação dos dois pedais. Nós conhecemos seus floreios que são tão bonitos com o pedal *piano* [una corda] (Noturno op. 15 n° 2, fa sustenido maior, segunda parte [comp. 51 em diante], Noturno op. 37 n° 1 em sol menor, Concerto op. 21 em fa menor, larghetto, Impromptu op. 29 em la bemol (trio), Noturno op. 27 n° 2, etc.). Chopin passava sem transição do pedal *forte* ao outro, sobretudo entre nas modulações enarmônicas. Estas passagens tinham um charme todo particular, sobretudo nos pianos Pleyel. Exemplos: primeiro compasso do solo do larghetto do Concerto op. 21 em fa menor sobre a nota mi bemol [comp. 6]; Polonaise op. 40 n° 2 em do menor, no momento de retomada do motivo do trio (comp. 81 – 82); Mazurca op. 17 n° 4 em la menor, nono compasso; Polonaise op. 26 n° 1 em do sustenido menor, segunda parte, compasso 9, etc. Muitas vezes o pedal *una corda* acompanha as melodias verdadeiramente divinas e que nos afastam da terra. Exemplos: Trio do Prelúdio op. 28 n° 13 em fá sustenido (comp. 21 – 28); Trio do Scherzo op. 20 em si menor (comp. 305 – 388); Trio do Noturno op. 48 n° 1 em do menor (comp. 25 – 29), etc.⁹ (KLECZYNSKI *apud* EIGELDINGER, 1970).

A partir das considerações de Marmontel e Klenczynski, podemos chegar a algumas conclusões de como Chopin empregava o pedal *una corda*. Ele o utilizava em conjunto com *pedal forte* ou individualmente, passando muitas vezes de um para outro para provocar contrastes de sonoridades (em uma nota isolada, em pequenos trechos ou entre seções inteiras, como exemplifica Klenczynski¹⁰). Os adornos, floreios melódicos, seriam constantemente executados com o pedal *una corda*. Na citação acima, Klenczynski enumera

⁸ “He often coupled them to obtain a soft, veiled sonority, but more often still he used them separately for brilliant passages, for sustained harmonies, for low bass notes, for forceful, dazzling [*stridents, eclatants*] chords; or he used the soft pedal alone for those light murmurings that seem to surround in a transparent vapor the arabesques that adorn the melody and envelop it as delicate lace. The timbre [*produced by*] the pedals of Pleyel’s pianos has a perfect sonority”.

⁹ “Chopin poussai à la perfection la combinaison des deux pedales. On connaît ces fioritures qui sont si jolies avec la pedale piano (Nocturne op. 15/2 em fa dièse, deuxième partie [mês. 51 seq]; Nocturne op. 37/1 em sol mineur; Concerto op. 21 em fa mineur, larghetto; Impromptu op. 29 em la bemol (trio); Nocturne op. 27/2 em ré bemol, etc.). Chopin passait souvent et sans transition de la pedale forte à l’autre, surtout dans les modulations enharmoniques. Ces passages avaient un charme tout particulier, surtout sur les pianos Pleyel. Exemples: la première mesure du solo du larghetto du Concerto op. 21 em fa mineur sur la note mi b [mês. 6]; Polonaise op. 40/2 em do mineur au moment de reprendre Le motif du trio (mês. 81-82); Mazurka op. 174 em la mineur, neuvième mesure; Polonaise op. 26/1 em do dièse mineur, deuxième partie, mesure 9, etc. Souvent la pedale *una corda* accompagne des melodies véritablement divines et qui nous détachent de la terre. Exemples: Trio du Prélude op. 28/13 em fa dièse (mês. 21-28), d la Valse op. 64/2 em do dièse mineur (mês. 65-96), du Scherzo op. 20 em si mineur (mês. 305-388), du Nocturne op. 48/1 em do mineur (mês. 25-39), etc”.

¹⁰ Este emprego alternado dos pedais, considerado inusitado para os pianistas de hoje, faz referência à antiga prática do pedal como uso primeiro de mudança de timbre, como serviam os registros manuais em pianos mais antigos, ou em cravos e órgãos, e não apenas como auxílio do legato ou de acúmulo de sons, no caso do pedal *forte*, ou para facilitar a sonoridade *piano*, no caso do pedal *una corda*.

alguns dos vários possíveis exemplos na obra de Chopin onde poderia se empregar o pedal *una corda*. O artifício deste pedal não funcionaria apenas como auxílio em obter a dinâmica *piano*, mas igualmente como provocador de contrastes timbrísticos e expressivos.

Considerando o pedal como um artifício de grande importância para a realização da música de Chopin, constatamos a sua extrema preocupação ao indicar suas intenções quanto à pedalização em seus manuscritos através de um número extraordinário de sinais. Chopin provavelmente foi o compositor que anotou o maior número indicações de pedal que qualquer outro do período romântico (ROSENBLUM, 1996, p. 168; HINSON, 1986, p. 179).

Os sinais usados por Chopin em seus manuscritos para pressionar e liberar o pedal são mostrados no exemplo a seguir (Ex. 1):

ped ϕ

Ex. 1: Sinais utilizados por Chopin para indicar o pedal.

Em algumas situações os sinais não são tão precisos ao indicar o momento exato para pressionar e liberar o pedal. Isso se deve em parte ao fato do sinal *Ped* ser grande, o que o torna ambíguo quando se trata, por exemplo, de uma passagem com notas grafadas muito próximas umas das outras. O mesmo vale para o símbolo de retirada, como podemos perceber neste trecho do *Prelúdio op. 28 n° 1* (Ex. 2):



Ex. 2: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 1*, manuscrito autógrafo, c. 25 a 28. Indicação de pedal pouco precisa.

Enquanto Chopin anotou minuciosamente as indicações de pedal em vários trechos de suas composições, em outros, ele as omitiu. Segundo Eigeldinger (1986, p. 128), Chopin fazia uso discreto, porém constante do pedal. Na edição Paderewski¹¹ das obras de Chopin, há uma observação dos editores que apoia tal afirmativa: “nas passagens onde

¹¹ Fryderyk Chopin Complete Works, Ed. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski (Varsóvia: Fryderyk Chopin Institute, 1949-2009).

Chopin não indicou a pedalização, entende-se que a mesma seria muito simples, portanto muito evidente; ou o contrário, sendo tão sutil a ponto de ser demasiado complicado, ou mesmo impossível, de indicar”¹² (BRONARSKY; PADEREWSKI; TURCZYNSKI, 1949, p. 61).

Por outro lado, a ausência dessas indicações pode ser interpretada como uma intenção do compositor em não empregar o pedal onde não foi indicado. Camille Saint-Saëns, sobre o manuscrito da *Balada op. 38*, tem a seguinte versão de como interpretar a pedalização de Chopin:

O manuscrito nos mostra o quão reservado foi Chopin com o emprego do pedal; em várias passagens onde o compositor indicou anteriormente o pedal, posteriormente o suprimiu. A razão da frequente ocorrência dessas alterações em suas obras significa que ele não gostaria que o pedal fosse usado onde não estivesse indicado. Dispensar a ajuda do pedal pode não ser fácil. Para muitos representaria uma tarefa impossível, de tão comum tornou-se o uso abusivo do pedal. Tocar sem pedal demanda um alto grau de flexibilidade nas mãos, capacidade que muitos, mesmo talentosos, não possuem.¹³ (SAINT-SAËNS, 1922, p. 105).

A opinião de Saint-Saëns contraria o que consta na Edição Paderewski. Segundo Rosenblum (1996, p. 41), esta ideia do emprego contínuo do pedal em Chopin muito aceita por grande parte dos intérpretes atuais não agrega a possibilidade de que Chopin pudesse querer contrastar trechos com pedal com outros sem pedal. Este contraste poderia ocorrer em várias dimensões, entre tempos, entre compassos ou entre seções inteiras.

Por outro lado, Hinson (1985, p. 190) alega que a prática no século XIX era o uso constante do pedal, devido às possibilidades sonoras provocadas através do seu uso. Hinson (1985, p. 190) ainda considera que na grande maioria das obras de Chopin as indicações feitas pelo compositor seriam suficientes. Segundo ele, quando Chopin omite o pedal, é por uma boa razão.

Para melhor compreender a pedalização usada por Chopin, devemos levar em consideração como era o piano que tinha ao seu alcance. Chopin tomou conhecimento dos pianos Pleyel logo que chegou a Paris, em 1831. Até o fim de sua vida, Chopin preferiu essa

¹² “Those passages in which Chopin has not marked the pedalling are generally explained by the fact that the pedaling required is very simple, and is therefore self-evident; or, on the contrary, that it is so subtle as to be too complicated, if not impossible, to indicate”.

¹³ “This manuscript shows us with what reserve Chopin used the pedal; in several passages where he had indicated it, it was afterwards suppressed. The reason it is frequently indicated in his works is that he did not wish it to be used when not indicated. To dispense with this help is no easy matter; for many it would even be impossible, so general has the abuse of the pedal become. To play without the pedal calls for a degree of suppleness in the hands, of which not every one, however talented, is capable”.

marca a qualquer outra. O compositor fez um curioso comentário comparando os pianos Pleyel e Erard:

Quando eu estou indisposto, toco em um piano Erard onde rapidamente encontro uma sonoridade pronta. Quando estou de bom humor e disposto o suficiente para encontrar meu próprio som, eu preciso de um piano Pleyel.¹⁴ (CHOPIN *apud* HINSON, 1985, p. 180).

Rosenblum (1996) conheceu e tocou em alguns pianos do XIX, dentre eles, pianos Erard e dois pianos Pleyel da década de 1840: um que pertenceu a Chopin de 1848 até sua morte, e um outro Pleyel construído em 1845. Rosenblum relata sua experiência:

Devido ao tamanho, sua construção e o material usado, os instrumentos Pleyel possuem uma ação mais leve (facilmente controlável) e o som menos potente que os pianos Erard contemporâneos. Porém, os pianos Pleyel produziam um som mais lírico, ao mesmo tempo maleável e sensível às sutis variações de toque, graças à ação de um único escapamento. Os instrumentos Erard, concebidos em uma outra estética, possuem um som mais agressivo. Como outros pianos da primeira metade do século XIX, os grandes pianos Pleyel produzem sons ricos em harmônicos, com timbres diferenciados entre os registros. Nos dois instrumentos que conheci, o som era transparente e luminoso na metade superior do teclado, e na metade inferior, rico porém sempre claro. (...) Os instrumentos modernos produzem um som com menos harmônicos e uma qualidade sonora homogênea, porém cheia entre os registros, com os baixos menos claros. Concluindo, os abafadores nos pianos Pleyel deixam sobrar um pouco de som, o que não ocorre nos pianos do século XX. As características dos pianos Pleyel sustentam a pedalização de Chopin.¹⁵ (ROSENBLUM, 1996, p. 46-47).

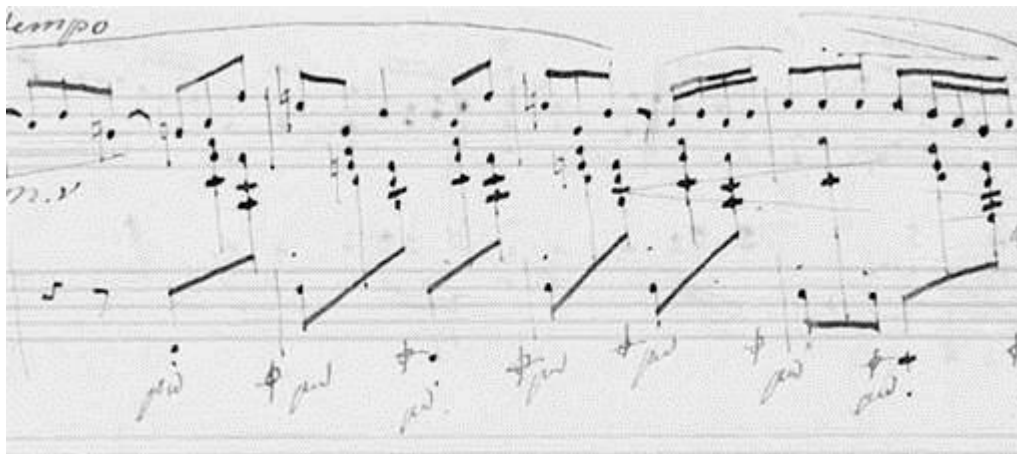
O depoimento de Rosenblum ressalta alguns fatores importantes aos quais devemos nos ater ao interpretar o pedal de Chopin. Quando ela faz referência à eficiência e funcionamento dos abafadores dos pianos do século XIX, podemos associar a escrita do pedal de Chopin à qualidade dos abafadores dos pianos de sua época? Segundo Rosenblum (1996,

¹⁴ “When I am indisposed I play on one of Erad's pianos and there I easily find a ready - made tone. But when I feel in the right mood and strong enough to find my own tone for myself, I must have one of Pleyel's pianos”.

¹⁵ “For reasons of size, materials used, and construction, Pleyel's instruments have a lighter (although easily controllable) action and a less powerful sound than the contemporary Erards. But Pleyels produce a more lyrical tone that is malleable and responsive to subtle variations in touch— aided by that builder's loyalty to a single escapement action. Erard's instruments, which represent a different aesthetic, speak aggressively with their own full sound. Like others of the first half of the nineteenth century, Pleyel's grands produced tones rich in harmonics, with changes in timbre among the registers. In the two instruments I know, the sound is transparent and bright in the upper half of the keyboard, rich but still clear in the lower half. (...) Modern instruments produce sound with more fundamental and far fewer harmonics, and have a homogenous tone quality throughout the registers but with a thick, less well-defined bass. Finally, the light dampers on the Pleyels leave a slight after-sound that does not exist on twentieth-century pianos. The characteristics of Pleyel's instruments support Chopin's pedalings”.

p. 162), devido às características dos abafadores dos pianos, o pedal rítmico¹⁶ evitaria a mistura de diferentes harmonias, facilmente provocada caso fosse aplicada a técnica do pedal sincopado¹⁷. Por outro lado, existe a possibilidade do compositor ter utilizado a técnica do pedal sincopado, como discutiremos em seguida.

Adam (1804), em seu *Méthode de Piano du Conservatoire*, descreve que o pedal dever ser retirado antes de cada novo acorde (de diferentes harmonias), e retomá-lo no acorde seguinte (ROWLAND, 1993, p. 171). Embora o método de Adam possa não se referir exatamente à época de Chopin (uma vez que provavelmente seu tratado foi escrito tendo em vista o uso de pianos anteriores) a descrição do emprego do pedal corresponde à técnica do pedal rítmico, muitas vezes a aparentemente adotada na escrita para pedal de Chopin, como podemos comprovar no exemplo abaixo (Ex. 3):



Ex. 3: CHOPIN, F. *Balada op.52*, c. 8 a 11, manuscrito original. Escrita aparentemente semelhante à do pedal rítmico.

Nesta *Balada* percebemos claramente que Chopin, antes de cada mudança da harmonia, coloca o sinal de retirada do pedal, o que poderia, a princípio, caracterizar a escrita do pedal rítmico. Segundo Rosenblum (1993, p. 166), não sabemos ao certo quando os pianistas do século XIX passaram a empregar de fato o pedal sincopado. A autora ainda comenta que:

¹⁶ Entende-se por pedal rítmico a técnica do emprego do pedal onde o mesmo é pressionado junto com o ataque da nota e retirado antes do ataque seguinte.

¹⁷ Na técnica do pedal sincopado o mesmo é pressionado após o ataque, retirado na harmonia seguinte e imediatamente repressionado, permitindo produzir o legato através do pedal.

Chopin, cujo pé foi visto muitas vezes descrito como parecendo “vibrar literalmente” pode muito bem ter usado o pedal sincopado intuitivamente, especialmente em passagens *cantabile*. Uma vez que o pedal rítmico deve ter sido mais usado no século XIX – principalmente em danças – do que tem sido habitualmente empregado desde a década de 1930, os pianistas deveriam rever as bases sobre qual eles fundamentam suas pedalizações¹⁸ (ROSENBLUM, 1993, p. 167).

Podemos entender, portanto que Chopin provavelmente empregava, dependendo do caso, o pedal rítmico, o pedal sincopado intuitivamente, como assinalou Rosenblum, o pedal *vibrato* e muito provavelmente outras técnicas, pois segundo Rowland (2011, p. 57) estudiosos sobre a *performance* de grandes músicos da época apontam que eles usavam os pedais de uma maneira muito mais sofisticada e extensa do que é indicado na partitura. Vejamos o que diz Czerny a respeito da mudança de pedal em seu método *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*:

A retomada e a retirada do pedal devem ser feitas com a máxima rapidez para não deixar qualquer brecha perceptível ou interstício entre os acordes; e deve ocorrer estritamente com a primeira nota de cada acorde. (...) A rápida retomada e retirada do pedal deve ser praticada, buscando fazê-lo quase sem pensar, (...) até a passagem soar (...) como se o pedal fosse pressionado sem interrupção.¹⁹ (CZERNY, 1839, p. 62).

A maneira de empregar o pedal especificada por Czerny se aproxima à do pedal sincopado. Porém, sua maneira de anotar o pedal no exemplo utilizado pelo autor logo após esta explanação (**Ex. 4**) ainda é a mesma empregada para indicar o pedal rítmico, com o sinal de retirada do pedal antes de cada mudança de harmonia. Rosenblum (1996, p. 166; 1988, p. 106) questiona se não seria força do hábito ainda anotar o pedal desta forma. A autora ainda considera que a técnica do pedal sincopado foi possivelmente experimentada antes de vir a ser anotada na partitura.

¹⁸ “Chopin, whose foot was often described as seeming “literally to vibrate,” may well have used syncopated pedaling intuitively, especially in cantabile textures. Since more rhythmic pedaling must have been used in the 19th century—especially in dance-based pieces—than has been usual since about the 1930s, pianists may want to re-examine the basis on which they have designed their pedaling”.

¹⁹ “The quitting and resuming the pedal must be managed with the utmost rapidity, not to leave any perceptible chasm or interstice between the chords; and must take place strictly with the first note of each chord (...) the rapidly leaving and resuming the pedal must be practiced, till we can manage it almost without thinking of it, (...) sound as if the pedal was held down without interruption”.



Ex. 4: CZERNY, C. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, p. 62. Apesar da descrição de Czerny se assemelhar ao pedal sincopado, a escrita sugere o pedal rítmico.

Willard Palmer considera que Chopin pode ocasionalmente ter procurado indicar o pedal sincopado:

É fato que as partituras de Chopin raramente indicam o “pedal sincopado”, e ele usualmente indica (...) o conhecido como “pedal rítmico”, quando o pedal é retirado na nota e recolocado na nota seguinte. (...) Os dois efeitos são diferentes, entretanto, e as indicações de Chopin devem ser consideradas. (...) Há casos onde os sinais [de retirar e pressionar pedal] estão tão próximos, o que pode significar que a indicação de Chopin era a de “pedal sincopado”.²⁰ (PALMER, 1992, p. 9).

Esta proximidade entre os sinais de retirar e pressionar o pedal é encontrada em várias ocasiões na obra de Chopin, como no *Prelúdio op. 28 n° 15*. No exemplo abaixo deste *Prelúdio* (Ex. 5) percebemos que os sinais estão suficientemente próximos, como relatou Palmer, para sugerir o emprego do pedal sincopado.



Ex. 5: CHOPIN, F. *Prelúdio op. 28 n° 15*, manuscrito autógrafo, c. 1 a 4.

Uma das dificuldades em interpretar a escrita para pedal é o uso de símbolos pobres para uma atividade muito mais sutil. Seria impossível reproduzir através destes sinais

²⁰ “It is true that Chopin's scores seldom show pedaling that is "overlapped", and he usually indicates (...) which is known as “rhythmic pedaling”, in which the ‘pedal is released on one note and depressed on the following note. (...) The two effects are different, however, and Chopin’s indications deserve consideration. (...) In the other cases, the signs appear so close together, it seems that Chopin intended an overlapping pedal”.

a verdadeira atividade realizada pelo pé e, sobretudo a execução de uma pedalização extremamente refinada. Apesar de Chopin ter utilizado os símbolos típicos da escrita para o pedal rítmico, com o sinal * após a indicação *Ped.* podemos concluir que a maneira que o compositor anotou suas pedalizações exprime muitas outras possibilidades técnicas de emprego do pedal.

Rubinstein (HADDEN, 1906, p. 194-195) afirmou que todas as indicações de pedal de Chopin são erradas e Kleczynski (1896, p. 23-34) explica que esses erros se devem à imperfeição dos pianos da época. Estes comentários confirmam a dificuldade de entender à primeira vista as indicações de Chopin. Como em qualquer escrita musical, a execução literal da pedalização de Chopin pode provocar grandes equívocos.

Referências

- ADAM, Louis. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire Royal, 1804.
- BAILIE, Eleanor. *The Pianist's Repertoire: Chopin, a graded practical guide*. London: Kahn & Averill, 1998.
- BANOWETZ, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- BRONARSKY, Ludwik; PADEREWSKI, Ignace J.; TURCZYNSKI, Josef. The Character of the Present Edition. In: CHOPIN, Frederic. *Complete Works*. Editado por I. J. Paderewski. Varsóvia: Instituto Frederic Chopin, 1949.
- CHOPIN, *Preludes for the piano*. Editado por Willard A. Palmer. Alfred Publishing Co., Inc., 1992.
- _____. *Chopin Complete Works: Preludes*. Editado por: Ignace Paderewski. Varsóvia: Instituto Frederic Chopin, 1949.
- CZERNY, Carl. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, op. 500*. Trad. J. A. Hamilton. London: Cocks, 1839. Vienna: Diabelli, 1839.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and Teacher As Seen By His Pupils*, trad. R. Howat, N. Shohet. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- _____. *Chopin vu par ses élèves*. Neuchatel: À la Baconnière, 1970.
- HADDEN, James Cuthbert. *Chopin*. New York: E. P. Dutton & Co., 1906.
- HINSON, M. Pedaling the Piano Works of Chopin. In: BANOWETZ, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- KLECKZYNSKI, Jan. *Chopin, de l'interprétation de ses oeuvres*. Paris: F. Makat, 1880.

_____. *Chopin's Greater Works* (Preludes, Ballads, Nocturnes, Polonaises, Mazurkas): How they should be understood: Including Chopin's notes for a "Method of methods". London: William Reeves, [1896?].

PALMER, Willard A. The Preludes of Frederic Chopin. In: CHOPIN, Frederic. *Preludes for the piano*. Editado por Willard A. Palmer. Alfred Publishing Co., Inc., 1992.

ROSENBLUM, Sandra P. Pedaling the Piano: a Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. *Performance Practice Review*: Vol. 6: No. 2, 1993.

_____. Some Enigmas of Chopin's Pedal Indications: What Do the Sources Tell Us? *The Journal of Musicological Research* 16, no. 1, 1996.

ROWLAND, David. *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. *A History of pianoforte pedaling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SAINT-SAENS, Camille. *Outspoken Essays on Music*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1922.