

Jan Kadłubski

O stosowaniu pedału w grze na fortepianie

„L'utilisation judicieuse de la pédale reste une étude pour la vie.”
(„Rozumne użycie pedału jest zadaniem do studiowania na całe życie.”)
Fryderyk Chopin¹

„Chopin stale posługując się pedałem uzyskiwał olśniewające współbrzmienia, szmery melodyczne, którymi czarował słuchaczy.”
Antoine-François Marmontel²

„Pedał należy traktować jako urządzenie zdolne przywrócić fortepian do jego poprzedniego, szczęśliwego stanu, w którym żaden tłumik nie zakłócał bogactwa wibracji sympatycznych w obrębie całego systemu strun.”
Gyorgy Sandor³

W poszukiwaniu najkrótszej definicji roli prawego pedału w grze na fortepianie, we wszelkich, możliwych do osiągnięcia wymiarach akustycznych, autor wybiera następującą:

„Każdy zapis fortepianowy zawiera w swojej strukturze wyraźnie określone kryteria stosowania prawego pedału.”

Przyjmując powyższą definicję za punkt wyjścia moich rozważań, chciałbym uniknąć w tej materii jakichkolwiek odniesień polemicznych wobec szkół i metod, które niemal od dwóch wieków towarzyszą ewolucji poglądów na technikę gry fortepianowej. Nie oznacza to, iżbym nie przywiązywał należytej wagi do wskazówek dotyczących pedalizacji, pochodzących od takich autorytetów, jakimi są dawni, a także współcześni wielcy twórcy i odtwórcy muzyki fortepianowej. Ich sugestie w postaci oznaczeń graficznych, czy uwag o charakterze ogólnym (co prawda nie zawsze na tyle wyczerpujących, na ile moglibyśmy sobie tego życzyć) stanowią zagadnienie godne wnikliwych studiów, nieodłącznie związane z realizacją dźwiękową zapisu fortepianowego. Z drugiej strony cytowana na wstępie максима Chopina pozostanie drogowskazem dla moich dociekań, których celem jest, po pierwsze – ustalenie pewnych oczywistych kryteriów w wielozadaniowym stosowaniu prawego pedału, a po drugie – zachęcenie pianistów do nieustannych poszukiwań i eksperymentów w tej dziedzinie.

W przeciwieństwie do smyczkowców, muzyków grających na instrumentach dętych, nie wspominając już o śpiewakach, pianiści wydają się przejawiać znikome zainteresowanie budową i działaniem swojego instrumentu. Jednak ze

¹ Jean-Jacques Eigeldinger *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1979, Ed. de la Baconnière, s. 90.

² Cytat za: Jean-Jacques Eigeldinger, op. cit., s. 185.

³ Gyorgy Sandor *O grze na fortepianie*. Warszawa 1994, PWN, s. 186.

względu na rolę, jaką wciąż odgrywa w muzyce, jak i z uwagi na swoje bogate możliwości i spełniane funkcje – fortepian zasługuje na bliższe poznanie ze strony jego użytkowników. Co więcej, dobra znajomość możliwości dźwiękowo-akustycznych fortepianu stanowi nieodzowny warunek jak najpełniejszego opanowania arkanów sztuki pianistycznej. Mechanizm współczesnego fortepianu jest końcowym produktem ewolucji kolejnych, historycznych odmian klawikordu, ukształtowanym ostatecznie pod koniec XIX wieku, dzięki udoskonaleniom wielkich wytwórni, ze Steinwayem na czele. Źródłem dźwięku fortepianu są drgania strun, przenoszone poprzez metalową ramę na drewnianą płytę rezonansową oraz – w pewnych malejących proporcjach – na wszystkie pozostałe drewniane części jego potężnej konstrukcji.

Tym co w sposób zasadniczy odróżnia rodzaj brzmienia fortepianu od brzmienia instrumentów smyczkowych i dętych jest moment powstawania dźwięku i możliwość jego kontynuacji. Podczas gdy skrzypek ruchem smyczka pobudza drgania strun przez cały czas trwania dźwięku, mogąc jednocześnie dokonywać jego głośności i barwy, to pianista, dla uzyskania pożądanego brzmienia musi skoncentrować swoje działanie na trwającym ułamek sekundy uderzeniu w dźwignię klawisza.⁴ Energia uderzenia poprzez skomplikowany system dźwigni mechanizmu repetycyjnego nadaje odpowiednio szybki ruch młotkowi, który uderzając w struny, przy jednoczesnym uniesieniu sprzężonego z nim tłumika, pobudza je do drgań. Uzyskany w ten sposób dźwięk, pozbawiony dalszej stymulacji (inaczej, niż to ma miejsce w grze na instrumentach smyczkowych), gwałtownie słabnie, tym szybciej im słabsze było uderzenie i im krótsza jest struna (mniejsza masa drgająca).

Do czasu wprowadzenia około połowy XVIII wieku urządzenia tłumiącego vibracje strun, na brzmienie fortepianu (podobnie jak i klawikordu oraz klawesynu) składała się kompozycja oddziałujących na siebie wzajemnie bliższych i dalszych składowych harmonicznym (aliquotów).⁵ Charakterystyczny (w klawikordach miękki i delikatny) rodzaj brzmienia tych protoplastów dzisiejszego „grand piano” także obecnie zachwyca nas bogactwem barw, pozwalając zapomnieć o perkusyjnym rodowodzie tego instrumentu. Jednak wraz z kolejnymi ulepszeniami fortepianów, głównie w zakresie ich siły brzmienia, powstała konieczność zamontowania na nich urządzenia zdolnego do tłumienia w dowolnym momencie vibracji strun i tym samym – zapobiegającego nakładaniu się na siebie dysonansujących układów

⁴ Pod określeniem „ułamek sekundy” należy rozumieć moment, w którym dźwigni klawisza zostaje nadany określony zakres szybkości, poniżej której młotek nie będzie podbity przez popychacz i nie będzie w stanie uderzyć struny, podczas gdy skutkiem przekroczenia górnej granicy szybkości uderzenia może być zerwanie struny.

⁵ Część mechanizmu fortepianu, którą potocznie nazywamy pedałem, będzie nas tutaj zajmować głównie od strony praktycznej, w aspektach rozlicznych funkcji spełnianych przez to urządzenie w procesie odtwarzania muzyki. Bardziej wyczerpujący opis ewolucji i zastosowania pedału znajdzie czytelnik w XII rozdziale książki Gyorgy Sandora *O grze na fortepianie*. Warszawa 1994, PWN.

harmonicznych. Urządzenie to – sordino (od włoskiego słowa oznaczającego tłumik) – początkowo uruchamiane ręką, następnie kolaniem i wreszcie stopą, pozwalało na jednoczesne przerwanie wibracji wszystkich, bądź dzięki synchronizacji klawisza z tłumikiem, tylko części wybranych dźwięków.⁶

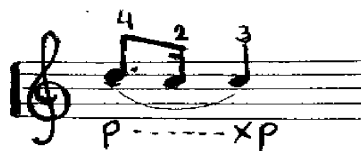
Zastosowanie pedału w celu ograniczenia coraz mocniejszego, naturalnego dźwięku fortepianu w sposób paradoksalny otworzyło niemal nieograniczone możliwości kształtowania odcieni dynamicznych, tworzenia bogatej palety barw, a także wywoływania niemal stereofonicznych efektów akustycznych, poprzez nadawanie selektywnego brzmienia poszczególnym partiom faktury polifonicznej. Tym samym powstał nowy problem pianistyczny – umiejętnego i wszechstronnego wykorzystania tego wynalazku, którego zalety akustyczne miały odtąd inspirować wyobraźnię odtwórców, ale także, przede wszystkim – wpływać w ogromnym stopniu na rozwój muzyki fortepianowej. Trzeba pamiętać, że także dzisiaj, w szczytowym okresie ewolucji fortepianu, jego naturalne, niejako przyrodzone brzmienie uwarunkowane jest swobodną, niczym nie skrepowaną współwibracją wszystkich strun. Chodzi o to, ażeby te naturalne możliwości dźwiękowe współczesnego fortepianu umieć wykorzystywać – jak gdyby wbrew perkusyjnemu systemowi działania jego mechaniki – i zawsze zgodnie z charakterem wykonywanej muzyki. Idąc po tej myśli, grę bez użycia pedału (tzn. przy tłumikach blokujących wibrację wszystkich strun poza aktualnie atakowanymi przez młotki) należałoby uznać za rodzaj specjalnego efektu akustycznego. Inaczej mówiąc, gra bez użycia pedału znajduje zastosowanie, gdy chodzi o uzyskanie artykulacji *staccato*, *tenuto*, *non legato* oraz wszędzie tam, gdzie wskazane jest brzmienie krótkie i suche. Poza tym, wspomniany efekt dźwiękowy doskonale nadaje się do imitowania niektórych instrumentów orkiestrowych z ich specyficznymi rodzajami brzmienia: *pizzicato*, flażolety instrumentów smyczkowych, odgłosy perkusji, kotłów (w niskim rejestrze fortepianu) itp.

Jednak jeśli prawdą jest, że pedał jest duszą fortepianu, to prawdą jest i to, że jego działanie jest ściśle powiązane z funkcjonowaniem całego mechanizmu repetycyjnego – od uderzenia w dźwignię klawisza, powodującego uderzenie młotka w struny – aż do całkowitego wybrzmienia dźwięku. Zaczniemy od przypomnienia, że naciśnięcie klawisza z odpowiednią szybkością pobudza ruch młotka ku strunom z jednoczesnym uniesieniem spoczywającego na nich tłumika. Zatem ścisła synchronizacja ruchów młotka i tłumika umożliwia powstanie dźwięku. Z kolei całkowite zwolnienie dźwigni klawisza sprawia, że młotek powraca do pozycji wyjściowej, a tłumik opada na struny. Jeżeli puścimy klawisz raptownie, równie raptownie tłumik opadnie na struny powodując nagłe ustanie dźwięku. Natomiast im wolniej pozwolimy klawiszowi na powrót do pozycji wyjściowej, tym wolniej będzie opadać tłumik na struny, łagodnie, stopniowo wygaszając dźwięk. Zwróćmy teraz uwagę na pewien

⁶ z wyłączeniem strun w najwyższym rejestrze fortepianu pozbawionym tłumików.

szczególny sposób wykorzystania opisanego wyżej procesu; sposób ten ma bardzo istotne znaczenie dla mistrzowskiego opanowania klawiatury: jeżeli po uderzeniu klawisza zatrzymamy jego ruch powrotny mniej więcej w 1/3 głębokości (zależnie od stopnia precyzyjnego wyregulowania mechaniki), młotek po uderzeniu strun nie powróci do położenia wyjściowego, lecz pozostanie w pozycji „oczekiwania” pod strunami, gotów do ponownego ich zaatakowania. Jednocześnie, zsynchronizowany z nim tłumik nie opadnie całkowicie na struny, lecz pozostanie nad nimi w stanie „zawieszenia”. Jeżeli w tym stanie rzeczy zachcemy powtórzyć ten sam dźwięk atakując dowolnym palcem klawisz utrzymywany w 1/3 głębokości (uwaga: przed ponownym uderzeniem klawisza nie należy pozwolić na jego ruch powrotny powyżej tej głębokości), to pomiędzy pierwszym a powtórным uderzeniem nie dojdzie do przerwy w brzmieniu. Oba dźwięki zostaną połączone dzięki temu, że przytrzymując w czasie tej operacji klawisz w 1/3 jego głębokości nie pozwoliliśmy tłumikowi na przerwanie wibracji strun.

W tym miejscu czytelnik może zapytać: co to wszystko ma wspólnego z użyciem prawego pedału ? Otóż ma, jak to będę starał się wykazać w toku moich dalszych wywodów. Bowiem prosta w istocie funkcja naciśnięcia prawego pedału (uniesienie wszystkich tłumików) jest zaledwie ostatnią fazą sprawnie przeprowadzonej operacji, mającej na celu uzyskanie pożądaných rezultatów akustycznych. Inaczej mówiąc, nie tylko to jest ważne, w jakim momencie naciska się pedał, ale istotne jest przede wszystkim to, co się pedalizuje. To „co” oznacza zatrzymaną w danym momencie na dnie klawiszy strukturę dźwiękową, dzięki kombinacjom różnego rodzaju uderzeń.



Spróbujmy zagrać motyw z przedstawionego przykładu przytrzymując dźwignię klawisza pomiędzy dwoma uderzeniami dźwięku „c” w 1/3 jej głębokości i dla lepszego brzmienia użyjmy pedału w sposób zaznaczony pod pięciolinia.

Następnie zagrajmy ten sam motyw łącząc oba dźwięki „c” jedynie za pomocą pedału, nie troszcząc się (wzorem wielu pianistów) o połączenie ich poprzez manipulowanie dźwignią klawisza. Usłyszymy (słuchając uważnie) niemiłe „stuknięcie”, które wystąpi pomimo naciśnięcia pedału we wskazanych miejscach. Przyczyny tego „stuknięcia” mogą być dwojakiego rodzaju: po pierwsze – skutek nonszalancji pianisty polegającego całkowicie na działaniu pedału, młotek przed powtórным uderzeniem dźwięku „c”, zamiast „czekać” bliżej strun, uderzy w nie z pełnym rozmachem, powodując niepożądany, antymuzyczny akcent; po drugie – być może, bardziej istotną przyczyną niepożądanego akcentu na słabej szesnastce „c” jest zbyt szybkie zwolnienie

klawisza tuż po jej uderzeniu, czego fatalnych skutków żadne wcześniejsze, ani późniejsze naciśnięcie pedału nie zdoła zneutralizować.

Grając na fortepianie, dzięki synchronizacji funkcji młotków i odpowiadających im tłumików unosimy te z nich, które spoczywają na strunach wydobywanych przez nas dźwięków. Poprzez operowanie prawym pedałem możemy wzbogacić w rozmaity sposób rezultat brzmieniowy działań naszych rąk na klawiaturze, dodatkowo unosząc bądź opuszczając pozostałe tłumiki. Nasze decyzje odnoszące się do tego, w jakim momencie i na jak długo pozwolimy fortepianowi rozbrzmiewać pełnią jego możliwości akustycznych, są z kolei uwarunkowane ogromną różnorodnością konstrukcji dźwiękowych składających się na literaturę fortepianową.

Właśnie ta wielka różnorodność kombinacji dźwiękowych repertuaru pianistycznego zmusza do krytycznego przyjmowania wszelkich sugestii szczegółowych, niezależnie od ich doraźnej trafności. Poleganie na tzw. sprawdzonych schematach pedalizacji byłoby wysoce niewskazane tam, gdzie twórcza wyobraźnia kompozytora stanowi zaprzeczenie jakiegokolwiek schematu. Poza tym nawet najobszerniejsza lista przykładów pedalizacji „idealnej” nie wyczerpie wszystkich sytuacji, z jakimi przyjdzie się zmierzyć pianiście w pracy nad repertuarem. Niewątpliwie jednak praktyczna znajomość wielu dobrych rozwiązań w tej tak kontrowersyjnej dziedzinie stwarza przesłanki do niemal instynktownego odnajdywania najwłaściwszej w danym przypadku drogi postępowania, na której naszymi najpewniejszymi przewodnikami pozostanie dobre ucho i dobry gust.

Dobrym wyjściem z tego dylematu wydaje mi się dokonanie próby ogólnej klasyfikacji różnych typów konstrukcji dźwiękowych występujących w literaturze fortepianowej, rozpatrywanych pod kątem pedalizacji. Na wstępie należałoby wymienić czynniki o zmiennych parametrach, modyfikujące często w zasadniczy sposób słuszne w teorii koncepcje pedalizacji. Z pośród najważniejszych będą to:

- tempo utworu, jego części lub fragmentu;
- rejestr fortepianu (niski, środkowy, wysoki itp.);
- rozpiętość w pionie faktury, jako punkt wyjścia dla zróżnicowania dynamicznego poszczególnych dźwięków;
- różnice dynamiczne wewnątrz polifonicznej struktury muzycznej;
- potencjalna zdolność nuty pedałowej do wchłaniania harmonicznym tonów składowych (bliższych i dalszych alikwotów);
- efekt *crescenda*, *diminuenda* przy udziale pedału;
- realizacja oznaczeń *sf*, *rin fz*, *subito p*, *subito f* oraz innych wskazań dynamicznych.

Najczęściej występujące rodzaje konstrukcji dźwiękowych:⁷

1. Pochody akordów;
2. Linia melodii na tle sekwencji harmonicznycch takich jak np.:
 - zapis basu cyfrowanego (muzyka okresu baroku);
 - bas Albertiego (klasycy wiedeńscy i muzyka epoki);
 - figuracja rozłożonych funkcji harmonicznycch w ruchu ciągłym;
 - dźwięk podstawy akordu uzupełniony jego dopełnieniem w rytmie parzystym, triolowym (Chopin: niektóre *Nokturny*, fragmenty *Ballad*, *Barkaroli* itp.); w rytmie synkopowanym (Schubert: *Impromptus* op. 90, op. 142, Mendelssohn, Schumann, Brahms);
3. Formuły melodyczne w tempie szybkim na tle dźwięków (akordów) w układzie wąskim, przedzielone wartościami pauz (klasycy wiedeńscy);
4. Formuły melodyczne w tempie umiarkowanym albo bardzo szybkim na tle figuracji w układzie szerokim w ruchu ciągłym (Chopin: *Etiudy* op. 25 nr 1, nr 2, *Fantaisie-Impromptu*, *Preludium fis-moll* op. 28 nr 8 itp.);
5. Formuły melodyczne akordowe lub dwudźwiękowe na tle podobnych w ruchu triolowym (Chopin: *Barkarola*, *Etiuda* op. 25 nr 8, Brahms: *Koncert fortepianowy d-moll*, cz. I, *Wariacje na temat Paganiniego*);
6. Figuracje diatoniczne, chromatyczne, harmoniczne na tle nuty pedałowej (recytatywy, fioritury, kadencje: Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Rachmaninow, Ravel itp.);
7. Przebiegające swobodnie struktury o charakterze motorycznym:
 - figuracje harmoniczne na tle nuty pedałowej lub
 - swobodne figuracje typu „perpetuum mobile” (Chopin: *Final Sonaty b-moll*, *Preludium es-moll* op. 28 nr 14);
8. Struktury utworów J.S. Bacha przeznaczone na „Klavier”:⁸

⁷ Thomas Higgins w pracy *Chopin interpretation, a study of performance direction in selected autographs and other sources*, University of Iowa 1966, podaje następującą charakterystykę struktur podlegających pedalizacji u Chopina:

1. Akordy z użyciem pedału lub bez;
2. Pedał w gamach i pasażach diatonicznych;
3. Pedał na dźwiękach obcych wobec funkcji harmonicznycch dysonujących;
4. Pedał łączący różne funkcje harmoniczne;
5. Odmienny sposób pedalizowania fragmentów podobnych lub identycznych w ramach tej samej kompozycji;
6. Użycie pedału niezależnie od przebiegu łuków frazowych;
7. Przeciwstawienie fragmentów pedalizowanych i niepedalizowanych;
8. Brak oznaczeń pedalizacji w partiach wyodrębnionych i recytatywach;
9. Pedalizacja pauz;
10. Brak oznaczeń zdjęcia pedału na końcu utworu;

J.J. Eigeldinger, op. cit., s. 186.

⁸ Wobec braku możliwości szerszego i szczegółowego potraktowania w niniejszym artykule zagadnień pedalizacji w dziełach J.S. Bacha (zwłaszcza par excellence polifonicznych) ograniczę się do przytoczenia następującej opinii:

Alfred Cortot *Cours d'Interpretation*. Genève 1980, Slatkine:

Cortot zwracając się bezpośrednio do wykonawcy *Suity E-dur* Haendla: „Dlaczego nie użył pan ani razu pedału?... Oto raz jeszcze – tak zwane „tradycje”, pod ciężarem których muzyka umiera na peryferiach. Tłum „doświadczonych” profesorów, a za nimi młodzi, utrwalający ten błędny pogląd, według którego muzykę

- struktury wielogłosowe o zróżnicowanych wartościach rytmicznych w poszczególnych głosach (*Das Wohltemperierte Klavier*);
 - utwory cykliczne (*Suity, Partity, Toccaty*);
9. Transkrypcje dzieł J.S. Bacha na fortepian (Liszt, Brahms, Busoni);
 10. Formuły kadencji, w których możliwe jest uzyskanie brzmienia poprzez bezgłośne naciśnięcie klawiszy wywołujące rezonans uwolnionych od tłumików strun (Bach-Liszt: zakończenie *Preludium* w *Preludium i Fudze organowej a-moll*, Schumann: *Karnawał* op. 9 – ostatni bezgłośny akord Es⁷ fragmentu *Paganini*);
 11. Pochody gamowe (diatoniczne, chromatyczne) wznoszące: efekt crescenda poprzez naciśnięcie pedału na przestrzeni najwyższej sekwencji przebiegu, zakończony zwolnieniem pedału na końcowym dźwięku, na mocnej części taktu (dodatkowy efekt akcentu) – Beethoven: koncerty fortepianowe, sonaty, Chopin: zakończenie III części *Koncertu e-moll*, *Scherzo h-moll* (ostatnia gama chromatyczna), *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 itp.

Jeszcze kilka uwag o charakterze ogólnym. Im dokładniej potrafimy „wytrzymać” dźwięki i ich współbrzmienia w pionie przez pełen okres ich wartości rytmicznej (artykulacja *tenuto*), tym większe uzyskujemy możliwości stosowania najrozmaitszych rodzajów pedalizacji. Wymieńmy tutaj trzy podstawowe:

- **pedał rytmiczny** - moment naciśnięcia pedału dokładnie zsynchronizowany z momentem uderzenia klawisza (klawiszy);
- **pedał synkopowany** - naciśnięcie pedału następuje po uderzeniu klawisza (klawiszy) w wybranym momencie trwania brzmienia, pod warunkiem zastosowania artykulacji *tenuto*;
- **pedał vibrato** – częstotliwość oraz głębokość wibracji pedału (tzn. następujących po sobie, kolejnych momentów współbrzmienia wszystkich strun fortepianu) może być dowolnie regulowana dzięki odpowiedniej technice operowania dźwignią pedału.

Znaczna liczba pianistów w poszukiwaniu (często złudnym) tzw. „odprężenia” w czasie gry, popada w nawyk „ucieczki” od klawiatury, kiedy tylko naciśnięcie pedału na to pozwala. Możemy wtedy zaobserwować ciekawy repertuar okrągłych gestów mogących być wyrazem szczerzej niekiedy

klawesynową powinno grać się bez pedału. A przecież dźwięk klawesynu, który nie miał tłumików trwał dłużej, aniżeli dźwięk fortepianu. Kiedy na klawesynie arpeggiowano akord, jego brzmienie trwało. Dźwięk naszych fortepianów bez użycia pedału urywa się, jest krótki i suchy. Dlatego posługiwanie się pedałem jest nieodzowne po to, aby przedłużyć brzmienie.”

Gyorgy Sandor *O grze na fortepianie*. Warszawa 1994, PWN, s. 187:

„Nawet jeśli w partyturze nie ma żadnych wskazań dotyczących użycia pedału, powinno się go stale wykorzystywać, chyba że istnieją specjalne powody, żeby tego nie robić. I choć muzyka baroku pochodzi z epoki poprzedzającej wynalezienie fortepianu i jego pedałów, jesteśmy w pełni upoważnieni do tego, ażeby czynić wszędzie co możliwe i kiedy tylko możliwe dla osiągnięcia brzmienia odpowiadającego naszym muzycznym wyobrażeniom o tej epoce. Umiejętne posługiwanie się pedałem zwiększa także wydatnie możliwości wyrazowe muzyki polifonicznej.”

poetyczności grającego. Pół biedy, jeżeli mimo to, pianista zdołał przy pomocy pedału zatrzymać brzmienie odpowiednich dźwięków. Ten sposób, czy raczej maniera gry – dopuszczalna, gdy chodzi o pewien rodzaj repertuaru i osiągnięcia efektów czysto sonorystycznych – jest jednak całkowicie sprzeczna z duchem muzyki np. klasyków wiedeńskich, gdzie wartości nut powinny być dotrzymywane w wymiarze akustycznym ich indywidualnego, selektywnego brzmienia (artykulacja *tenuto*). Dodajmy, że ręka po trwającym ułamku sekundy ataku powinna spoczywać na dnie klawiszy odprężona i pozostawienie jej w tym stanie przez pełny okres wartości rytmicznej nut tylko ułatwia pożądany odpoczynek. Przede wszystkim jednak, o czym była mowa wyżej, rzetelne wytrzymywanie wartości nut otwiera nam drogę do stosowania nieporównanie bardziej zróżnicowanej i wyrafinowanej pedalizacji.

Pomimo iż użycie pedału w wielu okolicznościach łagodzi negatywne skutki ostrego, kanciastego. Niezgodnego z charakterem wykonywanej muzyki brzmienia, to jednak nie da się przy pomocy tego urządzenia kompensować ani poprawiać mankamentów złej techniki, ani tym bardziej – niedostatków właściwego odczytania zapisu kompozytora. Trzeba także zdawać sobie sprawę z tego, że podobnie jak to ma miejsce ze wszystkimi składnikami techniki pianistycznej, osiągnięcie wysokiego, mistrzowskiego poziomu techniki pedalizacji oznacza możliwość posługiwania się nią w sposób automatyczny – niemal instynktowny. Nasuwa się tutaj porównanie z mistrzowskim stosowaniem wibracji na instrumentach smyczkowych, tak nieodłącznie związanym z charakterem muzyki i potrzebą ekspresji samego grającego. Nie wyklucza to, a nawet przeciwnie – wymaga pełnej świadomości celu, jaki pragniemy osiągnąć w zakresie brzmienia po to, aby nasza podświadomość była gotowa dostarczyć nam, niejako samoczynnie, odpowiednich sygnałów w czasie wykonywania utworu.