

Karl Betz

Was zusammenklingen soll und was nicht

emanobooks

Das Pedal gehört zum Wesen des Klaviertons, vergleichbar dem natürlichen Vibrato der menschlichen Stimme oder dem der Streichinstrumente. „*Ohne Pedal ist das Klavier nur eine Art Hackbrett*“, sagte Franz Liszt. Im Unterricht aber ist das Pedal meist ein wenig beachteter Mitläufer. Deshalb bilden sich falsche, vom Ohr losgelöste Reflexe. Pedalfehler sind falsch erlernte Reflexe.

Viele Aktionen der Füße haben nichts mit klanglichen Erfordernissen zu tun, sondern sind - unbewusst, mechanisch, reflexhaft - nur an rhythmische Impulse oder an Anschlagsimpulse gekoppelt.

In 315 Beispielen der Klavierliteratur werden alle typischen Pedalfehler erörtert. Das Buch aber ist mehr als nur die Beschreibung von Fehlern und deren Reparatur. Es hat keinen geringeren Anspruch als den, das Buch zu sein, das alle Facetten des korrespondierenden Zusammenwirkens von Fingern und Füßen beim Klavierspielen erfasst.

Beim künstlerischen Klavierspiel geht es - daher der Titel des Buches - immer um die Entscheidung, was zusammenklingen soll und was nicht. Diese Entscheidung nehmen uns die Komponisten nicht ab; denn die Klaviernotation gibt, im Gegensatz zu allen anderen Instrumenten, keine verbindliche Auskunft - weder darüber, wie lange ein Notenwert tatsächlich klingt, noch darüber, wie lange der Finger die Taste festhalten soll. Es bleibt größtenteils dem Gespür des Interpreten überlassen, welche Töne in einem Takt durchklingen müssen, welche auszufiltern sind.

Ziel muss immer ein Klavierspiel sein, das über das nur „Sehr-gut-Klavierhafte“ hinausgeht, ein Klavierspiel, das die Menschen berührt und vergessen macht, dass Hämmer gegen Metalldrähte schlagen. Ein künstlerisches Pedalspiel ist ein wichtiges Mittel, um dieses Ziel zu erreichen.

Karl Betz

Was zusammenklingen soll und was nicht

Richtiges Pedalisieren &
künstlerisches Klavierspiel

*per i miei figli
Valentino e Carl Emilio Betz*

Copyright: © 2021,
Verlag Emanomedia GmbH, Zürich
Alle Rechte vorbehalten
Umschlagmotiv: Valentino Betz
Umschlaggestaltung: Valentino Betz
Druck und Bindung: KN Digital
Printed in Germany
ISBN 978-3-03836-044-5
Originalausgabe

www.emanomedia.com

Copyrighthinweis:

Texte und Bilder sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, so auch elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung, ist nur mit ausdrücklicher, schriftlicher Genehmigung des Verlages erlaubt.

Die Notengraphiken sind unterschiedlichen Editionen von unterschiedlicher Bildqualität entnommen.
Siehe auch Quellenverzeichnis, Seite 353

Die Weiterverbreitung sollte aus Achtung vor der Leistung und aus Respekt vor den Urhebern nur durch gekaufte Exemplare erfolgen.

Inhalt

Einleitung - Die Notwendigkeit, S.9

Stand der Pedalunterweisung, S.9 - Bücher, S.11 - Pedalfehler sind falsch erlernte Reflexe, S.12 - Die drei Arten von Pedalfehlern, S.14 - Die Besonderheiten der Klaviernotation, S.15

1. Kapitel - Pedalverschmierungen, S.17

Bekannte Tatsachen zum Pedalwechsel, Test auf Pedalsauberkeit, S.17 - Die drei Arten des Pedalwechsels, S.19 - Erwünschtes und unerwünschtes Weiterklingen von Tonresten, S.22 - Klangverschmierungen am Ziel einer Passage, S.24 - Was bedeutet *Staccato*?, S.27 - Kurze Notenwerte lange festhalten, S.28 - Rubato als Unterstützung sauberer Bässe, S.33 - Osteptive Gestik, S.39

2. Kapitel - Hörgkontrolle, S.41

Den Klang anhalten, die „Hörgkontrollfermate“, S.42 - Unterschiedliche klangliche Aufgaben in einer Hand, S.46 - Der Konflikt zwischen Fingerlegato und Pedalbindung, S.49 - Fingertrennung durch einen Fingersatz, der den Kopf entlastet. Sie haben die Wahl: Fingertrennung oder Pedalverschmierung, S.55

3. Kapitel - Das Pedal als technische Hilfe, S.59

Vorzeitiges Loslassen der Taste, S.59 - Technik heißt rechtzeitig da sein, S.60 - Unterscheidung zwischen *Positionsverlagerung* und *Sprung*, S.61 - Unnötige Erschwernis: Positionsverlagerungen werden als Sprünge gedeutet, S.63 - Fingersätze müssen das rechtzeitige Einnehmen der nächsten Griffposition unterstützen, S.65 - Eine musikalische Einheit ist nicht automatisch auch die pianistisch günstigste Gruppierung, S.67 - Taste kurz vor einer Verzierung loslassen, S.69 - Pedal bei J. S. Bach? Selbstverständlich! S.70 - Anhang: Der historische Hammerflügel, S.72 - Warum auf dem Cembalo expressives Spiel nicht möglich ist, S.74

4. Kapitel - Fingerlegato als Dogma, Fingersätze, S.76

Wann auf Fingerlegato verzichten? S.76 - Stumme Fingerwechsel, S.77 - Fingersätze als interpretatorische Hinweise, S.78 - dogmatische Fingersätze, die dem Wort *legato* (= *gesessen*) die nachteilige Seite seiner Bedeutung verleihen (Schuberts Ges-Dur-Impromptu), S.80 - Fingersätze bei Sequenzen, S.83 - Verzierungen ohne Fesselung ausführen! S.85 - Sinnvolle Legatofingersätze, ohne das *Legato* tatsächlich auszuführen, S.86 - Wie bilden sich Fingersätze bei berühmten Pianisten, S.87 - Wenn die Unterschiede zwischen Üben und Spielen verschwinden: wie Daniel Barenboim „übt“, S.89 - Der Fingersatz, der sich in der Einheit von Hören, Greifen und *Be*-greifen sofort erschließt, ist nicht zwangsläufig der beste. S.91

5. Kapitel - Weite Griffe, S.92

Das „Carnavalsyndrom“, S.92 - Äußere Ursachen unvollständiger Klänge, S.93 - Gleiche Absicht, unterschiedliche Notation, S.96 - Vorausgenommene Bässe als Mittel gegen die Ansatzlosigkeit des Klaviertons, S.98 - Verbinden weiter Griffe, S.99 - Vier Möglichkeiten, unerwünschte Klanglücken bei weiten Griffen zu schließen: 1. Textumverteilung, S.100, 2. Verlagerung des Pedalwechsels, S.101, 3. Überhalten erwünschter und Loslassen unerwünschter Töne, S.101, 4. Ausführung des Arpeggios nach unten, S.105 - Unvermeidliche und erwünschte Klanglücken, S.110 - Ausführung weiter Griffe der linken Hand, S.111 - Weite Griffe der rechten Hand, S.116 - Die Durchführung des ersten Satzes in Brahms' Sonate f-moll, op. 5, S.119 - Chopins Nocturne c-moll, op. 48, Nr. 1, S.121

Anhang: Arrangements und das Wirken Ludwig Hoffmanns an der Musikhochschule München, S.123

6. Kapitel - Überflüssige Pedalwechsel und Pedalwechsel an der falschen Stelle, S.126

Reflexe des Fußes, die nichts mit klanglichen Erfordernissen zu tun haben, S.126 - „Dem Flügel die Poren öffnen!“ (H. Neuhaus): Technische und künstlerische Vorteile des Vorauspedals, S.126 - Der Schluss des Largo e mesto aus Beethovens Sonate op. 10, Nr. 3, S.129 - Wie entsteht ein schöner Klang? S.131 - Der Ausdruck, der nicht *drückt*, S.134 - Pedalwech-

sel auf leichten Taktzeiten und kurzen Notenwerten, S.138 - Missachtung der Pedalhinweise der Komponisten, S.140 - Fehlerhafte Pedalangaben von Herausgebern, S.141 - Wann Dissonanzen im Pedalfeld stören und wann nicht, S.142 - Der Reflex „Neuer Melodieton ⇒ Neues Pedal“, S.145 - Modifikation des Pedalgebrauchs im *forte*-Spiel, S.147 - moll klingt immer „falsch“, denn die Natur-Dur-Terz, der starke 5. Oberton, schwingt stets mit, S.148 - Vier einfache Versuche mit der Obertonreihe, S.148/149 - Sextakkorde und ihre dynamische Dosierung, S.150 - Pedal und Stil, S.152 - Bedeutung der Bögen bei Mozart, S.153 - Das Ärgernis belehrender Interpretationen, S.154 - Historische Aufführungspraxis: Geborgenheit in einem Kranz fester Regeln, S.154/155 - Das Dilemma der Musiker, die *nur* alte Musik spielen, S.155 - Friedrich Gulda, S.156 - Die zwei Arten des Ausdrucks: Jürgen Uhdes außergewöhnliche Worte, S.157

7. Kapitel - Was zusammenklingen soll und was nicht, S.158

Die Klaviernotation gibt keine verbindliche Auskunft, wie lange ein notierter Notenwert klingt, noch wie lange der Finger die Taste festhält, S.158 - Weiterklingen von Tönen mit Hilfe des Pedals oder durch Festhalten der Taste, S.159 - Eigentliche und uneigentliche Töne, S.161 - Entscheidungshilfe durch die musikalische Notation, S.162 - Das korrespondierende Zusammenwirken von Fuß und Hand und die bedeutende Rolle, die dem Fingersatz dabei zukommt, S.165 - Unterschiedliche Artikulation in beiden Händen, S.169 - Was ist zu tun, wenn wir Töne, die nach einem Pedalwechsel weiterklingen sollen, manuell *nicht* festhalten können? S.173 - Pedal und stumpes Greifen bei Beethoven, S.180 - Schubert/ Liszt, *Meeres Stille*, erste Liedhälfte, S.183

8. Kapitel - Der verzögerte Pedalwechsel oder das übergeholtene Pedal, S.190

Wie beim langsamen Ein- bzw. Ausblenden im Film, S.190 - Zuverlässigeres Ansprechen des Tons, S.191 - Noch einmal: die Ansatzlosigkeit des Klaviertos, S.193 - Ein Mittel gegen die Ansatzlosigkeit des Klaviertons: „spät“ kommen!, S.194 - Ohne hörbaren Anschlag entstehende Klänge, S.195

9. Kapitel - Die Pedal-Lücke, forte-piano-Wirkungen, S.204

Rekapitulation: Pedal-Lücke als Gewähr klar gezeichneter Bässe, S.204 - *Piano*-Einsätze nach einem *forte* sind oft nicht wahrnehmbar, S.205 - *sfp* bei Tonwiederholungen, S.206 - Eine Pedal-Lücke allein ist meist nicht ausreichend, S.207 - *fp*-Wirkung ohne Pedal-Lücke, S.209 - *fp*-Wirkung durch Ausfiltern von Tönen, S.210 - Merksatz für *fp*-Übergänge, S.211 - *fp* mit Pedalecho und durch stumpes Greifen, S.212

10. Kapitel - Das Tonhaltepedal (TH), S.217

Voraussetzungen für und Haupteinwände gegen das Tonhaltepedals, S.218/219 - Die gleichzeitige Bedienung des TH und des linken Pedals mit dem linken Fuß, S.219 - Roland Kellers Erfindung, Percy Graigners „Doppelpedaltechnik“, S.220/221 - Das TH beeinflusst die Bedienung des rechten Pedals, S.223/224 - Überschätzung der Wirkung des TH: Das Ohr des Zuhörers ist größer als die Raffinesse des tüftelnden Künstlers, S.225 - Absolut saubere Bässe sind oft nur mit dem TH möglich, S.227 - Das TH als Sicherungsanker, S.230 - Das TH als technische Hilfe, S.231 - Das TH fördert Klarheit von Artikulation und Stimmführung, S.233 - Platzierung des TH zwischen kurze Notenwerte, S.239 - Wenn man unpassende Töne nicht aus dem TH heraushalten kann, S.241 - Bekannte Komponisten und das TH (Debussy, Bartok, Busoni), S.244 - Die Hauptfunktion des TH: saubere Wechsel über liegenden Bässen, S.248 - Nachteile der unbekümmerten Anwendung des TH, S.249 - Zwei Besonderheiten des TH: der Unsinn, Liszts Mazeppa-Etüde mit dem TH zu spielen, S.251 - Der *Epilogue* aus Ravel's *Valses nobles & sentimentales*, S.253 - Direkte und indirekte Wirkung des TH, S.256 - Partielles TH: *Meeres Stille* von Schubert/Liszt, zweite Liedhälfte, S.261 - Zögerliche Verbreitung, S.263 - Der eigentliche Unterschied zwischen dem TH und den anderen beiden Pedalen, S.264 - Eine aparte Anwendung des TH am Schluss von Chopins f-moll-Ballade, S.266

11. Kapitel - Das linke Pedal, S.267

Der Idealfall: linkes Pedal ohne bewusste Verstandesdirektive loslassen, S.267 - Die intuitive Bedienung des linken Pedals ist schwieriger als die des rechten Pedals, S.268 - Die menschliche Stimme als Maßstab: fokussiertes *piano*, verhauchtes *piano*, S.270 - Ausweichverhalten bei der Benutzung des linken Pedals, S.270 - Geeignete Übungen: voneinander getrennte Klangebenen, S.271 - Weitergehende Ansprüche an das linke Pedal, S.272 - Rückblick auf den Klavierbau, S.273 - Das linke Pedal und der Ausdruck, der nicht *drückt*, S.274 - Das linke Pedal in Brahms' Intermezzo op. 117, Nr. 2, S.276/277

12. Kapitel - Klang, S.279

Das Klavier hat keine Farben, es hat Schattierungen, S.279 - Künstlerisches Klavierspiel ist die Kunst der Laustärkenmischung, S.279 - Die Lautstärkenproportionen müssen ständig variieren, S.281 - Vorweggenommenes dynamisches Plateau, S.283 - Orgelpunkte, S.285 - Lineare dynamische Dosierung, S.286 - Können wir polyphon hören? S.288 - Warum ein künstlerischer Vortrag die Schwächen des Klaviertons vergessen lässt, S.290 - Komponisten und ihre unterschiedliche Interpretationsabhängigkeit, S.292 - Chopin - Liszt, S.293 - Bei Liszt besteht die Kunst darin, das Klavier vergessen zu machen, S.293 - Tremoli, S.294/295 - Lehrbarkeit – Erlernbarkeit, musikalische Primär- und Sekundärtugenden, S.295

13. Kapitel - Technik, S.298

Rückblick auf: „Technik heißt: rechtzeitig da sein!“, S.298 - Die zirzensische Seite der Klaviertechnik, S.299 - Zwei Arten des Technikerwerbs: 1) Technik und Musik als zwei getrennt zu behandelnde Gebiete, S.300 - 2) Beispiele von Künstlern, die ihre hervorragende Technik ohne isoliertes Fingertraining erworben haben, S.301/302 - Von Musik losgelöster Technik-Erwerb: ein historischer Exkurs, S.302 - Unterricht muss konkret sein, S.308 - Ludwig Hoffmanns Fingersatzregeln, S.308 - Regel Nr.7, Repetitionen, S.309 - Regel Nr.8, die 3 - 4 bzw. die 4 - 3-Regel; deren genaue Beachtung lässt musikalisch analoge Fingersätze kaum noch zu, S.313 - Regel 11, Verteilung aller Schwierigkeiten auf beide Hände, S.314 - Die Geringschätzung von Technik und Übung. Claudio Arraus Zeit in Berlin von 1913 bis 1941 als Zeitzeugnis, S.317 - Die Auswirkung der Geringschätzung von Technik und Übung auf Schule und Allgemeinbildung, S.319 - Ohne Wiederholung wird nichts gefestigt, S.320 - Technik und Übung in der bildenden Kunst, S.321 - Die etwas andere Vorbereitung bei Rundfunk- und Plattenaufnahmen, S.324 - Technische Sauberkeit: der günstige Einfluss japanischer Studenten, S.326 - Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: Warum es schwer ist, sich in der Aktion des Spielens zuzuhören, S.329 - Die Erziehung zum Sich-selbst-Hören führt zu einer guten Technik, S.331 - Der Wille zu Genauigkeit ist wesenhafter Teil der Begabung, S.332 - Roland Kellers „Übungen für präzises Zusammenspiel“, S.332 - Eigenschaften, die den Erwerb einer guten Technik verhindern, S.333 - Definition des Technikerwerbs, S.334 - Die seltene und glückliche Gabe einer direkten Verknüpfung von Ohr und Tastatur: Karl Richter, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, S.334/335 - Sicheres Ohr bedeutet auch sichere Technik: Die Vorteile der Solmisation, S.336 - Innere und äußere Musikalität, S.337 - Gekonnt ist nur, was auch unter Druck gelingt, S.338 - Bühnenangst im Üben vorwegnehmen, S.339 - Anhang, Persönliches: der Autor über sich, S.343

Danksagung, S.352

Quellenverzeichnis der verwendeten Notengraphiken, S.353

Über den Autor, S. 359

Hinweis: Notenbeispiele, die den Ausgaben des Henle-Verlages entnommen sind, sind hinter den Beispielen mit ©HE gekennzeichnet.

„Verständiger Pedalgebrauch wird vorausgesetzt.“

(Liszts Anmerkung zu seiner Transkription
der Tannhäuser-Ouverture)

Einleitung - Die Notwendigkeit

Im Jahr 1988 hielt Roland Keller, Pianist und Professor der Wiener Musikhochschule, für die EPTA (European Piano Teachers Assoziation) einen Vortrag über das Thema „Überlegungen zum richtigen Gebrauch der drei Flügelpedale“. Der Vortrag begann mit den Worten: „Das berühmte und viel zitierte Anton-Rubinstein-Wort, das Pedal sei die ‘Seele des Klaviers’, hat zweifellos einen richtigen und wahren Kern. Die Mystifikation, die darin zum Ausdruck kommt, kann jedoch als einer der Gründe gelten, weshalb man einer nüchternen Auseinandersetzung mit dem Pedal als einem mechanischen Hebel, der dem Kausalitätsprinzip unterliegt, nur selten begegnet. Ein unklares, verschwommenes Klavierspiel ist oft die Folge eines verschwommenen Begriffs vom Pedalgebrauch.“

Große Künstler, in noch höherem Maße, natürlich, die genialen, tragen das angewandte Wissen über das Pedal a priori in sich, machen, oft naiv unbewusst, alles richtig. Beispiellohaft dafür war Wilhelm Kempffs Pedalkunst. Aber das ist nicht der Normalfall; denn nicht nur Schüler und unerfahrene Klavierstudenten machen grobe Pedalfehler, diese lassen sich auch bei prominenten Pianisten entdecken, etwa auf ihren Platteneinspielungen.

Ein paar Worte sind notwendig zum Stand der Pedalunterweisung:

Viele Klavierlehrer betrachten das Pedal als nicht eigentlich zum Klavierspiel, als nicht eigentlich zum Wesen des Klaviertons gehörig, sehen im Pedal eher eine Beigabe, einen Zusatz zum Klavierspiel. Auf die Frage, die Kinder zu Beginn des Unterrichts stellen, welchen Zweck die Hebel da unten haben, folgt häufig die Belehrung, das seien die Pedale, „Pedal aber darf man erst benutzen, wenn man schon ganz weit ist.“ Nach wie vor haben viele Kinder jahrelang Klavierunterricht, ohne je das Pedal zu benutzen. Das hat sich gebessert; es gibt Anfängerliteratur, die, richtig, das Pedal von Anfang an in den Unterricht einbezieht, oft noch vor dem Notenlesen. Die größte Gefahr sind heute Keyboards und Digital-Pianos, mit denen Kinder kein Pedalspiel erlernen können. Nicht wenige Eltern glauben, mit einem Keyboard könne man genauso gut Klavierspielen lernen.

Im Unterricht wird üblicherweise besprochen und geübt, was auf der Tastatur geschehen soll, das Pedal dagegen bleibt meist ein „Selbstläufer“ (Günter Philipp). Mit der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen der Tätigkeit der Hände und der Füße aber muss ein Schüler von Anfang an vertraut gemacht werden. Nur so ist später ein guter Pedalgebrauch gewährleistet. Tritt schließlich im Unterricht das Pedal hinzu, wird oft nur dessen Hilfsfunktion behandelt, dort ein Legato herzustellen, wo dies mit den Fingern nicht mehr möglich ist. Die ebenso wichtige Funktion des Pedals, die der Tonveredelung, bleibt unerwähnt oder vernachlässigt.

Noch bei einer Aufnahmeprüfung an der Hochschule habe ich es erlebt, dass ein Kandidat das dreigestrichene C in der Grave-Einleitung in Beethovens *Pathétique* (**Beispiel 1**) ohne Pedal gespielt hat. Der Lehrer hatte keinen Grund für einen Pedaleinsatz gesehen, schließlich könne alles mit den Fingern gebunden werden.

Den Piano-Einsatz auf c^3 aber ohne Pedal zu spielen, ist geradezu ein Kunstfehler.

Beispiel 1

A musical score for piano in G minor (two sharps). The left hand plays a bass line with eighth notes, while the right hand plays a treble line with sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated above the notes: 3-4, 2-3-4, 1-2, 5, 4, 5-4, 2-2-3-2. Pedal markings include *sf* (soft pedal) and *p* (forte pedal). A dynamic marking *Vorauspedal!* is placed below the staff, indicating that the pedal should be depressed before the note is played. The score shows a mix of open and closed staves.

Durch das Pedal werden bekanntlich auch die Saiten nicht beteiligter Töne angeregt:
Der Ton wird obertonreicher, räumlicher, schöner, schmeckt nicht mehr so direkt
nach An-Schlag, nach dem Hammer, der gegen Metalldrähte schlägt.

Aus diesem Grund spielen Pianisten auch vereinzelte Akkorde, vereinzelte Töne,
einstimmige Linien usw. fast immer mit Pedal, auch wenn die Töne ohne weiteres
allein mit den Fingern gebunden werden können.

Das Spiel mit Pedal ist die Regel, das pedallose Spiel die Ausnahme.

Auch viele Stellen aus Johann Sebastian Bachs Musik (**Beispiele 2 und 3**) beziehen
erst durch das Pedal ihren milden Glanz, Melos, Schönheit, Weite.

Beispiel 2 ©HE (Präludium es-moll, Wohltemperiertes Klavier, Teil I)

A musical score for piano in E-flat major (one flat). The left hand provides harmonic support with sustained notes, while the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are shown above the notes, and a dynamic marking *mf* (moderate forte) is present. The score illustrates the use of the sustain pedal to enhance the sound of sustained notes.

Beispiel 3 (aus der Sechsten Englischen Suite)

4. Sarabande

A musical score for piano in common time. The left hand provides harmonic support with sustained notes, while the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are shown above the notes, and a dynamic marking *f* (forte) is present. The score illustrates the use of the sustain pedal to enhance the sound of sustained notes.

Das Pedal gehört zum Wesen des Klaviertons, vergleichbar dem natürlichen Vibrato der menschlichen Stimme oder dem Vibrato der Streichinstrumente.

Die üblichen und evidenten Pedalfehler sind Verschmierungen, falsch zusammengenfasste Pedalfelder und unvollständig erfasste weite Griffe. Stellt man über sehr viele

Jahre hinweg fest, dass sich diese Pedalfehler immer wieder und an immer denselben Stellen der Literatur wiederholen, dann kommt von selbst die Frage auf, warum die Fehler nicht korrigiert werden, warum an deren Behebung nicht gearbeitet wurde. Als Reaktion darauf ist es kein Ausdruck von Vermessenheit, wenn man zu dem Schluss gelangt, dass das praktische Wissen darüber, wie am Flügel Hände und Füße auf die richtige Art und Weise zusammenwirken sollen, auch an den Hochschulen nur wenig verbreitet ist. Ab 1974/1975, als ich noch Student der Münchner Musikhochschule war, begann mir aufzufallen: Einfache Klangoperationen, etwa Pedalechos, ohne hörbaren Anschlag entstehende Klänge usw., Effekte jedenfalls, auf die nach meinem Verständnis jeder mit klanglicher Neugier ausgestattete Pianist irgendwann von selbst stoßen müsste, erschienen den Besuchern der Hochschulkonzerte als etwas Besonderes, als Ergebnis ausgeklügelter Raffinesse („wie macht er das!“).

Auslöser meiner Neugier war, glaube ich, eine Anmerkung Liszts gewesen. 1974 lernte ich seine späte Komposition aus dem Jahre 1885 *Trauervorspiel und Marsch* kennen. Darin fügt Liszt den einleitenden Staccato-Oktaven des Bass-Ostinato den Hinweis hinzu *Wie Glockengeläute*. Nur mit Pedal versehene Staccato-Oktaven - das wurde mir klar - werden der Stelle nicht gerecht. Ich wollte alles herausfinden: alle klanglichen Möglichkeiten, die der Flügel im korrespondierenden Zusammenwirken von Händen und Füßen bietet: indirekte Klänge, Echowirkungen, die praktische Anwendung der Gesetze der Obertonreihe, *forte-piano*-Wirkungen, aus dem Nichts aufscheinende Klänge usw.

Alle diese Möglichkeiten haben in vielen Konzerten und zahllosen Tonaufnahmen ihre praktische Anwendung gefunden. Sie sind das Ergebnis forschender Neugierde, und ich möchte sie als Résumé einer langen Konzert- und Hochschultätigkeit in diesem Buch vorstellen, das somit, besonders in den späteren Kapiteln, beansprucht, weit mehr zu sein als nur eine Darstellung von Fehlern und deren Reparatur.

EINIGE BÜCHER

In den meisten Klavierschulen und Lehrbüchern wird das Pedal nur sehr allgemein abgehandelt und fast immer nur in seiner Funktion als nachgetretenes Bindepedal.

Deshalb möchte ich Günter Philipps Buch „Klavierspiel und Improvisation“ hervorheben. Bei seinem Erscheinen im Jahre 1984 im VEB-Verlag Leipzig war es das einzige deutschsprachige Buch, das in einem instruktiven Kapitel die gängigen Probleme der Pedalisierung erläutert hat. Erfreulicherweise ist, nachdem es lange vergriffen war, dieses sehr gute Buch des ehemaligen Professors der Dresdener Musikhochschule wieder erhältlich (Kamprad-Verlag/ Thüringen). Günter Philipp hat als Erster die, wie er es nennt, „korrespondierende Abhängigkeit zwischen Finger- und Pedalbindung“ beschrieben. Damit ist die wenig bekannte Tatsache gemeint, dass sich Fingerbindung und Pedalbindung manchmal gegenseitig behindern, ja ausschließen.

Ein weiteres Buch, das sich konkret, gründlich und nicht nur in allgemeinen Worten mit Pedalfragen befasst, ist Joseph Dichlers „Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel“ (Wien 1947, Doblinger-Verlag). Das Buch ist das Buch eines Praktikers und ist sehr empfehlenswert.

In englischer Sprache, seit 2008 auch auf Deutsch erhältlich, ist das ausschließlich dem Pedal gewidmete Buch „The Pianist’s Guide to Pedaling“ von Joseph Banowetz zu nennen (Indiana University Press, Bloomington). Das Buch darf als umfassende Pedallehre bezeichnet werden. Etliche Schlüsse des Kollegen Banowetz allerdings, etwa die unbedenkliche Anwendung des Tonhaltepedals betreffend, sind nach meiner Meinung künstlerisch nachteilig.

Auf die Veröffentlichung „Der singende Klavierton oder das ‚Wie‘ des Pedals“ von Prof. Helmut Brauss hat mich der Leiter des Henle-Verlages, Herr Dr. Wolf-Dieter Seiffert hingewiesen. Der schmale Band (Florian Noetzel Verlag) eignet sich nicht als Anleitung für künstlerisches Pedalisieren. Lesenswert ist die Broschüre für den, der über die physikalische, die wissenschaftliche Seite des Pedals unterrichtet sein möchte. Der Autor untersucht penibel, und dabei einen ausgewiesenen Akustiker hinzuziehend, die Auswirkungen aller nur möglichen Pedalbewegungen und Pedalstellungen auf den Klang. Die endlosen Graphiken akustischer Verlaufskurven sind ermüdend, lässt man sich aber auf die Experimente ein, ergeben sich oft sehr aufschlussreiche Erkenntnisse. Lohnend ist der Anhang des Buches. Dort ist, sehr ausführlich, die sonstige Literatur aufgelistet, die sich mit dem Pedal befasst.

PEDALFEHLER SIND FALSCH ERLERNTE REFLEXE

Bleibt das Pedal im Unterricht ein Selbstläufer und unterbleibt die Unterweisung, dann bilden sich falsche Reflexe, im Gehirn ähnlich fest verankert wie die Handschrift. Falsch erlernte Reflexe zu verlernen, ist bekanntlich viel schwerer, als auf unbeschriebenem Grund die geeigneten heranzubilden.

Alle Arten von Pedalfehlern lassen sich einem Satz zusammenfassen:

Viele Bewegungen des Fußes haben nichts mit den Erfordernissen des Klanges zu tun, vielmehr sind die Fußbewegungen - unbewusst, mechanisch, reflexhaft - nur an Anschlagsimpulse oder an rhythmische Impulse gekoppelt.

Solche unbewusst-mechanischen, nicht an das Ohr gekoppelten Reflexe sind z. B. die Pedalwechsel bei *piano*-Einsätzen oder bei einem Einsatz nach einer Pause, also wenn es gar keinen vorausgehenden Klang gibt, der gelöscht werden müsste.

Unnötige Pedalwechsel bei schwerelosen, schwebenden Einsätzen wie dem Beginn von Beethovens Sonate op. 110 (**Beispiel 4**) oder seines vierten Klavierkonzertes (**Beispiel 5**) sind bedauerlich, gleichwohl üblich.

Beispiel 4

Moderato cantabile molto espressivo

Beispiel 5 Allegro moderato.



Die Beispiele 1, 4 und 5 beschreiben das verbreitete Unvermögen zum Vorauspedal: Statt den Klang in das geöffnete Pedal „hineinzulegen“, geht der Fuß mit dem Einsatzakkord in einer mechanischen Reflexbewegung nach oben. Dieser Fehler trifft auf fast alle Piano-Einsätze zu.

Zu den nur an Anschlagsimpulse gekoppelten Reflexen zählt auch das sinnlose „Mitpumpen“ von Tonrepetitionen im *piano* (**Beispiel 6**, Beethoven, op. 10 Nr. 3)

Beispiel 6

?? → *künstlerisch angemessene Pedalisierung*

Bisweilen ist zu beobachten, dass selbst im hohen Diskant, wo die Tasten keine Dämpfer mehr haben, mit jedem Melodieton beflissen das Pedal gewechselt wird (**Beispiel 7**, Schubert, Impromptu f-moll, op. 142, Nr. 1).

Beispiel 7 ©HE

? → *richtige Pedalisierung* → ^

zu Beispiel 7: Ein Pedalfeld über die beiden Takte 64 - 65, wäre selbst dann wünschenswert, wenn die Sopranstimme nicht um eine Oktave nach oben versetzt wäre. Die Sekundreibungen der hohen Lage ergeben einen schönen sinnlichen Reiz und werden im Ausklingen des Spitzentones es³ aufgesogen. Ohnehin darf auf diesem hohen es³ nicht gewechselt werden, weil sonst die harmonische Basis, der Ton es links, abbräche.

Obwohl noch in der Einleitung, ist es erforderlich, schon hier eine Einschränkung zu machen. Aus den bisher gleich zu Beginn vorgestellten Beispielen leiten sich die Empfehlungen ab:

- a) nicht schon mit dem ersten Akkord das Pedal zu wechseln und
- b) Tonrepetitionen (Beispiel 6) nicht mit ständigen Pedalwechseln zu belästigen.

Die Einschränkung lautet: Diese Empfehlungen gelten nur für das *piano*-Spiel. Bei *forte* gespielten Akkorden und Tönen ist anders zu verfahren. Aber auch ein *piano*-Akkord, der in das offene Pedal hineingelegt wird, ändert seine Eigenart, wenn er nach seinem Anschlag einen Pedalwechsel erfährt.

Diese Besonderheiten werden im 6. Kapitel in dem Abschnitt „Modifikationen des Pedalgebrauchs im *forte*-Spiel“ erläutert.

In diesem Buch werden, neben vielen anderen Themen, die drei Arten von Pedalfehlern behandelt. Die drei Arten von Pedalfehlern sind:

- 1) Verschmierte Klänge (1. Kapitel)
- 2) Unvollständig erfasste weite Griffen (5. Kapitel)
- 3) Die unnötigen und unbewusst-mechanischen Pedalwechsel und die Pedalwechsel an der falschen Stelle (6. Kapitel).

Die Pedalfehler vom Typ 3, die schon eingangs in einigen Beispielen vorgestellt wurden, sind indirekte Fehler, weil sie sich nicht direkt, z. B. durch unsaubere Klänge, bemerkbar machen. Gleichwohl sind diese Fehler die künstlerisch am bedauerlichsten.

Wenn ich in den folgenden Kapiteln versuche, zu erklären, was Finger und Füße tun oder unterlassen müssen, um Pedalfehler zu vermeiden, dann ist damit nur die äußere, sozusagen die gymnastische Seite der Aufgabe angesprochen. Die eigentlichen Ursachen liegen, selbstverständlich, im Hören. Deshalb werde ich darzulegen haben, warum Pianisten grundsätzlich anders hören als andere Instrumentalisten, ja warum sie, um ein künstlerisches Ergebnis zu erreichen, anders hören müssen.

Es liegt an den besonderen Eigenschaften des Klaviertons, dass der Pianist, mehr als andere Instrumentalisten, über die Grenzen seines Instruments hinaushören muss. Er muss suggestiver hören, braucht die Illusion des *als ob*, darf einen Ton nicht nur so hören, wie er real und physikalisch messbar (ver-)klingt.

Dies führt zu einem Missverhältnis zwischen der inneren Vorstellung und dem klanglichen Ergebnis.

Meisterschaft kann man definieren als die Übereinstimmung zwischen der inneren Vorstellung des Spielers und dem Klang, so wie er beim Publikum ankommt. Eine solche Übereinstimmung ist, wie die Meisterschaft selbst, etwas Seltenes. Das heißt:

Die Pianisten erliegen oft einer Täuschung und hören beim Spiel mehr ihre Vorstellung als das, was tatsächlich klingt: Die Kraft der Vorstellung, z. B. eines strahlenden reinen Klanges, kann die Realität überdecken, z. B. einen verschmierten Klang.

Oder um es salopper zu sagen: Die Klänge eines Pianisten kommen beim Publikum keineswegs immer so an, wie der Pianist denkt, dass sie ankommen.

Hier ist nicht die Rede von der psychologischen Seite des Hörens. Wir hören, sagte Hermann Keller, ohnehin nicht das, was klingt, sondern das, was wir uns unter dem Gehörten vorstellen. Hier soll nur die Rede sein vom Klang in einem physikalischen Sinne, so wie er in einem Tonstudio durch akustische Messungen untersucht werden kann, zum Beispiel daraufhin, ob er sauber ist oder unsauber.

Was ich oben als Diskrepanz zwischen Vorstellung und klanglichem Ergebnis bezeichnet habe, könnte ich, ungeschminkter, auch so ausdrücken:

Pianisten fühlen sich durch unsaubere Klänge nicht gestört, nehmen, in der Aktion des Spielens, Verschmierungen nicht wahr.

Die Chance einer Lösung liegt also nicht darin, bestimmte Bewegungen der Füße und Hände zu trainieren, sondern das Ohr. Dies ist schwer, denn:

Agieren und gleichzeitig genau hinzuhören schließen sich ihrem Wesen nach eigentlich aus. Wollen wir etwas genau hören, dann halten wir für gewöhnlich in der Aktion inne.

Deshalb wird im zweiten Kapitel dieser Abhandlung (Hörkontrolle) von der „Hör-Kontroll-Fermate“ die Rede sein. Bei der Hörkontrollfermate halten wir, bei gehaltenem Pedal, hörend in der Spielaktion inne.

Bei der Untersuchung, warum Pianisten anders hören, werden wir zu den beiden originären Schwächen gelangen, die dem Instrument Klavier eigen sind:

Die erste Schwäche, weniger im allgemeinen Bewusstsein und vorerst ohne Belang, ist die Ansatzlosigkeit des Klaviertons. Der Klavierton ist - peng! - sofort da, erreicht seine Amplitude sofort nach dem Anschlag, genauer: nach 0,01 - 0,03 Sekunden. Der Klavierton hat, anders als die menschliche Stimme oder ein Blasinstrument, keinen Ansatzwiderstand, hat kaum eine Einschwingungszeit. Eben dies ist der Grund, warum Pianisten im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten oder mit Orchester dazu neigen, zu früh einzusetzen.

Bekannter ist die zweite Schwäche, der Umstand, dass der Klavierton nach dem Anschlag nicht mehr beeinflussbar ist. (Unberücksichtigt bleiben soll hier die geringfügige Möglichkeit der Beeinflussung durch den Anschlag anderer, tieferer Töne, die zu dem bereits angeschlagenen Ton in einem günstigen Obertonverhältnis stehen.) Weil sie den Ton nach dem Anschlag nicht mehr beeinflussen können, interessieren sich Pianisten meist nur für den Moment des Anschlags, nicht für den sich danach ausbreitenden Klang. Mit der Aktion des Anschlags gilt die Aufgabe als erledigt. Der Moment des Anschlags aber ist der, in dem das Leben des Tones erst beginnt.

Die eigentliche Ursache aller Pedalfehler liegt in der Unfähigkeit, einem entstandenen Klang wirklich nachzuhören. Für viele Pianisten ist Klavierspielen in erster Linie nur Aktion.

DIE BESONDERHEIT DER KLAVIERNOTATION

Sehr bedeutsam für richtiges Pedalisieren ist das richtige und sinnvolle Lesen des Textes. Deshalb wird in diesem Buch viel von der Notation die Rede sein. Die

Klaviernotation unterscheidet sich grundsätzlich von der der anderen Instrumente. Es ist sehr wichtig, sich diese Besonderheit bewusst zu machen.

Das Klavier ist (neben der Harfe) das einzige Instrument, dessen Notenwerte nur wenig darüber aussagen, wie lange ein Ton tatsächlich klingt.

Oft müssen in einem Takt Töne des *gleichen* Notenwertes *verschieden* lang klingen: Manche Töne sollen durchklingen, andere sind vorzeitig aus dem Klangfeld zu nehmen, etwa wenn ihr Weiterklingen die Harmonie verfremden oder unkenntlich machen würde. Und genauso muss eine notierte Pause keineswegs Stille bedeuten. Dies gilt - spätestens - ab Beethoven. Aber es geht noch viel weiter:

Ein notierter Notenwert sagt auch nur sehr bedingt etwas darüber aus, wie lange der Finger die Taste festhält.

Lange Notenwerte werden häufig vorzeitig losgelassen, entweder weil ich sie loslassen *muss*, dann, wenn die Hand nach dem Anschlag noch Aufgaben an anderer Stelle zu erledigen hat, oder weil ich sie vorzeitig loslassen *will* z. B., um rechtzeitig in die nächste Anschlagsposition zu gelangen. Technik heißt auch: rechtzeitig da sein.

Umgekehrt kann es nötig sein, z. B. eine nur als Sechzehntel notierte Bassnote mit dem Finger festzuhalten, dann etwa, wenn dieser Basston über den ganzen Takt hinweg durchklingen soll, später im Takt aber ein zusätzlicher Pedalwechsel erforderlich ist, um eine Durchgangsnote oder einen störenden Vorhalt auszufiltern.

Es geht immer - daher der Titel dieses Buches - um die Entscheidung, welche Töne zusammenklingen sollen, welche nicht, welche Töne mit in das Pedalfeld gelangen sollen, welche draußen bleiben müssen oder auszufiltern sind.

Mit solchen Entscheidungen beginnt erst Interpretation. Die Komponisten überlassen diese Entscheidungen in hohem Maße dem Interpreten; denn sowohl die Pedalvorschriften als auch die Schreibweise gerade der großen Komponisten ist meist sehr allgemein. Lediglich Johannes Brahms gibt häufig präzisere Hinweise, indem er die auch bei ihm überwiegend technische Notation (= das, was die Finger machen) durch die viel kompliziertere musikalische Notation (= das, was tatsächlich klingt) ergänzt.

Die Beispiele sind mit Kommentaren versehen, die, in den meisten Fällen, unter den Notenbeispielen stehen. Die Kommentare sind Anleitungen, wie die betreffende Stelle nach meiner Ansicht richtig ausgeführt werden sollte. Die Kommentare sind auch gedacht für diejenigen, die das Buch nicht eigentlich lesen wollen, sondern sich nur für bestimmte Literaturstellen interessieren. Für Fortgeschrittene dürften die diskutierten Pedalstellen auch allein aus den Kommentaren verständlich sein. Wenn die Erklärungen bisweilen umständlich wirken, liegt dies, hoffe ich, nur daran, dass die Möglichkeit fehlt, die Beispiele vorzuführen. Kann man Schülern die Stellen am Flügel zeigen, sind sie schnell und mit wenigen Worten begreiflich zu machen.

Da sich die Arbeit an diesem Buch über 20 Jahre erstreckt hat, ist es an einigen Stellen zu Wiederholungen gekommen. Ich bitte dies zu entschuldigen.

Alle Beispiele entstammen einer langen Unterrichtstätigkeit an Musikhochschulen.

Sechstes Kapitel - Überflüssige Pedalwechsel und Pedalwechsel an der falschen Stelle

In einem Schülervorspiel habe ich erlebt, dass in Chopins Prélude Nr. 4, e-moll das Auftaktsechzehntel im Pedal mitgepumpt wurde. Eine extreme Ausnahme, sicher. Durchaus üblich aber ist eine Pedalisierung, wie hier in **Beispiel 122** gezeigt.

Beispiel 122 ©HE

Largo

?

?

?

Kommentar zu Beispiel 122: Nicht nur die ersten beiden Pedalwechsel sind unnötig; unnötig und künstlerisch bedauerlich ist auch der Wechsel auf dem Melodieton c^2 . Die direkte nachbarschaftliche Verschmelzung der Halbtöne C und H ist viel eindringlicher als die Reibung des c^2 nur mit dem h in dem entfernten Begleitakkord der linken Hand.

Pedalisierungen dieser Art sind schon in der Einleitung in den Beispielen 4 bis 7 vorgestellt worden. Auf sie trifft eine der in der Einleitung gemachten Kernaussagen in besonderem Maße zu: Viele Bewegungen des Fußes haben nichts mit den Erfordernissen des Klanges zu tun; vielmehr sind die Fußbewegungen - unbewusst, mechanisch, reflexhaft - nur an Anschlagsimpulse oder an rhythmische Impulse gekoppelt.

Dabei handelt es sich hauptsächlich um folgende Fehler:

- Pedalwechsel schon beim ersten Ton eines Werkes oder beim Wiedereintritt nach einer (langen) Pause, also wenn es gar keinen zu löschen Klang gibt,
- Pedalwechsel bei Tonwiederholungen („Pedal-Pumpen“),
- die Nicht-Anwendung des Vorauspedals vor dem Beginn eines Stückes oder während einer Pause,
- Pedalwechsel mit jeder Melodienote,
- Pedalwechsel ausschließlich auf schweren Taktzeiten bzw. die Unfähigkeit, das Pedal auch auf leichten Taktzeiten oder kurzen Notenwerten zu wechseln.

Noch bevor die Diskussion der Beispiele beginnt, ist eine Anmerkung erforderlich: Die Pedalhinweise und Empfehlungen der folgenden Seiten betreffen das Spiel im *piano*; im *forte*-Spiel muss sich der Pedalgebrauch ändern. Worin diese Änderungen im Pedalgebrauch bestehen, wird im letzten Drittel des Kapitels unter „Modifizierung des Pedalgebrauchs beim *forte*-Spiel“ erörtert.

„DEM FLÜGEL DIE POREN ÖFFNEN“

Mit dieser sinnlichen Metapher hat Heinrich Neuhaus das Vorauspedal bedacht. Dessen Vorteile sind, zunächst, technischer Art: Ist die Dämpfung gehoben, sind die Saiten im Moment des Anschlags schon in Schwingungsbereitschaft, sind sogar

tatsächlich, wenn auch in geringem Maße, schon in Schwingung versetzt, weil der Dämpfer im Abheben die Saiten immer auch ein klein wenig streift, anreibt. Wenn Sie am Flügel sitzen und, ohne zu spielen, das rechte Pedal treten, kommt Ihnen, unüberhörbar, ein Schwingen der Saiten entgegen (ein Effekt übrigens, der in zeitgenössischen Klavierstücken manchmal sogar ausdrücklich gefordert wird). Der Ton spricht somit bei *piano*-Einsätzen leichter, zuverlässiger an.

Das zuverlässigere Ansprechen des Tones hat einen weiteren Grund: Hat man die Dämpfung mit dem Fuß gehoben, muss der Finger sie nicht mehr heben. Der Dämpfung zuzurechnen ist das Dämpferunterglied; das ist ein mit mehreren Gelenken versehenes Mechanikteil, in das die Metallstäbchen der Dämpfer (Fachausdruck: *Dämpferdrähte*) eingelassen sind. In der Basslage ist dieses Dämpferunterglied oft zusätzlich mit Bleigewichten austariert, so dass dort die *Baugruppe Dämpfer* ein Gesamtgewicht von beinahe 30 Gramm erreicht. Zu den höheren Lagen hin nimmt das Gewicht ab. Bitte halten Sie fest:

Bei *getretenem* Pedal bleibt das übliche Tastengewicht von etwa 52 Gramm während des gesamten Weges der Taste nach unten annähernd gleich. Beim Spiel *ohne* Pedal erhöht sich der Tastenwiderstand ab der Mitte des Weges der Taste nach unten um das Gewicht der Dämpfung, also um bis zu 30 Gramm. Die Dämpfung (mit allen Bauteilen) wird also nicht gleich beim Anschlag mit angehoben, sondern erst, wenn der Hammer die Hälfte seines Weges von der Ruhestellung bis zur Saite zurückgelegt hat. Doch beträgt diese Verzögerung auch in der „langsam“ Bewegung des Hammers, also beim *piano*-Spiel, nur kleinste Sekundenbruchteile.

Anmerkung: Jan Enzenauer, nicht nur Klavierbaumeister, auch anerkannter Forscher auf dem Gebiet der Instrumentenakustik, hat 1999 und 2000 die Geschwindigkeit des Flügelhammers mit einer Hochgeschwindigkeitskamera gemessen. Danach benötigt der Hammerkopf in seiner höchsten Geschwindigkeit, also beim *fff*-Spiel, für seinen 4,6 cm langen Weg von der Ruhelage bis zur Saite 0,0064 Sekunden (\approx sechs tausendst Sekunden) und bei etwas reduzierter Geschwindigkeit, also wenn man beispielsweise nur *forte* spielt, 0,0084 Sekunden (\approx acht tausendst Sekunden). Schon verschüttete Kenntnisse in Dreisatzrechnung hervorholend, bin ich auf eine Geschwindigkeit von ca. 20 km/h beim *forte*-Spiel gekommen und auf etwa 26 km/h, wenn man die Taste *fff* anschlägt.

Bedeutender sind die künstlerischen Gründe, die für das Vorauspedal sprechen: Ist die Vorstellung auf einen schwerelosen Einsatz gerichtet, darauf, dass der Klang ohne Beflissenheit einsetzt, selbstverständlich und absichtslos da ist, ohne jedes aufzeigende „Hier bin ich!“, dann ist ein unnötiger Pedalwechsel beim Einsatz eine Störung dieser Absicht. Denn jeder Pedalwechsel ist immer auch ein kleiner Ruck im Körper, bedeutet immer auch eine kleine Trennung im musikalischen Strom.

Als eine wesentliche Erfahrung jahrzehntelangen Unterrichtens darf ich feststellen: Vielen Klavierspielern ist es schlechterdings nicht möglich, bei der Eins eines Taktes oder bei Melodierepetitionen den Fuß auch einmal unten zu behalten und *keine* reflexhaft-mechanische Wechselbewegung zu vollführen.

Die wirkungsvollste Methode, um überflüssige Pedalwechsel abzustellen, ist die Erziehung zum Vorauspedal. Dabei geht es nicht nur darum, das Pedal vor Beginn zu treten und es beim Einsatz dann *nicht* zu wechseln, es kommt auch darauf an, Pausen bisweilen sogar kurze, für ein Vorauspedal zu nutzen.

Sichern Sie durch Vorauspedal das zuverlässige Ansprechen des Tons im *piano*!

Sehr gut geeignet, um mit dem Vorauspedal vertraut zu werden, ist der Beginn des langsamten Satzes aus Beethovens Sonate Es-Dur, op. 7 (**Beispiel 123**).

Largo, con gran espressione

Beispiel 123

zu Beispiel 123: Auch wenn es viel geübt wurde, das Pedal in den Pausen, vor dem Einsatz, zu treten, müssen viele noch für lange Zeit den Reflex unterdrücken, dass sich der Fuß mit dem Einsatz auf der Eins wieder hebt. Dieser Reflex aber ist nur den Anschlagsimpuls gekoppelt und hat mit klanglichen Erfordernissen nichts zu tun.

Auch während kürzerer Pausen ist das Vorauspedal sinnvoll, weil dadurch die Töne beim Wiedereinsatz leichter und schwebender ansprechen, so in Mozarts Rondo D-Dur, KV 485 (**Beispiel 124**).

Beispiel 124 ©HE

Vorauspedal jeweils vor den piano-Einsätzen in den Takten 62, 63 und 66

Sogar bei sehr kleinen Lücken ist es oft wünschenswert, das Pedal kurz vor dem Einsatz zu treten, so an der folgenden Stelle in Mozarts *Andante für eine Walze in eine kleine Orgel*, KV 616 (**Beispiel 125**). Der a-moll-Akkord in Takt 88 entfaltet den Zauber einer fernen, kristallinen Kühle, wenn er wie absichtslos in das kurz vorher geöffnete Pedal gelegt wird. Dies gelingt besonders dann, wenn der Sechzehntelaufgang davor etwas selbstgewiss (= relativ laut) gespielt wird.

Beispiel 125 ©HE

Beim Einsatz des c³ kein linkes Pedal! (siehe auch Kapitel 11)

Kommentar zu Beispiel 125: Das b², das letzte Sechzehntel des Aufgangs, muss noch real klingen, darf nicht von einem zu frühen Pedaltritt erfasst werden. Danach ist die zeitliche Lücke sehr klein, reicht aber aus, um dem a-moll-Klang noch ein Vorauspedal mitzugeben.

In Schuberts Ges-Dur-Impromptu wird der repeteierte Melodieton es² in Takt 12 meist mit dem Pedal *mitgepumpt* und die schwebende Fortführung auf der Eins von Takt 13 wird mit einem überflüssigen Pedalwechsel belästigt (**Beispiel 126**).

Beispiel 126 ©HE

cresc.

Takt 12 ?

eckiges Mitpumpen der Tonwiederholung

Das es² ohne Beflissenheit als akzentlose Fortsetzung in das geöffnete Pedal hineinlegen. Ein Pedalwechsel ist hier sehr bedauerlich!

Takt 13 pp ?

2 1 5

4 5 3

dimm.

Vielleicht gehen Sie kurz zurück zur Einleitung, zu **Beispiel 4**, dem Beginn von Beethovens Sonate op. 110. Pedalwechsel bei solch schwerelosen Einsätzen sind insofern sehr schade, als sie eine falsche Attitüde fördern. Oder es ist umgekehrt: Der sinnlose Pedalwechsel ist bereits Ausdruck einer falschen Haltung gegenüber dem *musikalischen* Ausdruck. Hier verzweigen sich die Fragen darüber, was Ausdruck ist. Ausdruck bedeutet formen, willentlich gestalten, machen. Ausdruck aber ist auch: nichts machen, geschehen lassen, nichts wollen, nicht etwas *aus-drücken*. Ein Einsatz oder Wiedereinsatz kann ein bewusstes „So, jetzt beginnt es!“ bedeuten, aber auch nur ein Einfach-da-Sein, Erscheinen, schwebendes Fortführen, Ausatmen.

Im **Beispiel 127** aus dem zweiten Satz von Mozarts Konzert KV 595 liegen Schönheit und Innigkeit des Wiedereinsatzes der Melodie in Takt 21 in der akzentlosen Schwerelosigkeit. Ein Pedalwechsel dort lässt, wie in Takt 13 des vorigen Beispiels, das für den Einsatz bereitete Pedalfeld ungenutzt, fördert eine der Stelle nicht angemessene Willentlichkeit. Anstelle eines wie absichtslosen Weiterströmens tritt Beflissenheit: „Hier bin ich wieder!“

Beispiel 127

Ein überflüssiger und künstlerisch bedauerlicher Pedalwechsel!

? p Takt 21

Ein Pedalwechsel auf dem zweiten Viertel zur Verdeutlichung der Pause ist nicht notwendig, weil der hohe Melodieton b² nicht als durchgehakter Ton gehört wird.

Eine besonders instruktive Literaturstelle ist der Schluss des Largo e mesto aus Beethovens Sonate D-Dur, op. 10, Nr. 3 (**Beispiel 128**). Dort gibt es viele Einsätze, bei denen der Fuß besser unten bleibt - zugunsten einer leichteren Ansprechbarkeit der mutlosen und sehr leise anzutönenden Klänge. Mechanisch-reflexhafte Pedal-

wechsel stets auf schweren Taktzeiten, vorzugsweise der Eins, das „Mitpumpen“ von Tonrepetitionen wirken sich hier besonders nachteilig aus. Das Beispiel hat grundätzliche Bedeutung, es ist deshalb sehr ausführlich kommentiert. Die Pedalisierung ist so eingetragen, wie ich sie für künstlerisch richtig halte.

In den Gruppen zu je drei Achteln ist ein dem Hauptthema entnommenes Motiv erkennbar. Jede dieser Dreiergruppen hat Beethoven mit einem Artikulationsbogen versehen. Hier am Ende jedes Artikulationsbogens abzusetzen, wäre dilettantisch, wäre falsch verstandene Werktreue; die Bedeutung der Artikulationsbögen - wann absetzen, wann nicht - ist Thema gegen Ende des Kapitels in dem Abschnitt „Pedal und Stil“.

- Die Akkorde der Takte 77 und 78 ungebremst in das offene Pedal legen; dabei muss das d^2 , die zweite Stimme der beiden Akkorde der rechten Hand, nicht noch einmal angeschlagen werden.
- Die Akkorde nicht muskulär dosieren wollen.
- Den Klang „hell“ denken, die Spitze des 5. Fingers „hart“ denken.

Auf b^2 und f^3 das Pedal leicht verzögert wechseln!
Repetierte Achtel in ein Pedal!
Vorauspedal!

Beispiel 128

In den Takten 82, 83, 84 und 86 das Pedal mit einer kleinen Verzögerung wechseln

Kommentar 1 zu Beispiel 128: Auf der Eins der Takte 82 und 83 nicht Pedal wechseln! Im geöffneten Pedal sprechen die pp-Akkorde viel zuverlässiger an. Die dort üblichen Pedalwechsel sind auch deshalb unnötig, weil das vorausgehende a^2 des Soprans im Zusammenklang mit den Akkorden nicht als durchgehaltener Ton gehört wird. Dies ist nur bei der leeren Bass-Oktave in Takt 84 der Fall, und deshalb ist auch nur dort ein Pedalwechsel erforderlich, der vorteilhafter jedoch nicht direkt auf der Eins, sondern wiederum mit einer kleinen Verzögerung erfolgen sollte.

Kommentar 2 zu Beispiel. 128: Obwohl selten so zu hören, ist es sehr reizvoll, das cis^3 von Takt 86 in das lange ausschwingende Pedalfeld mit hineinzunehmen. Beethovens Broadwood-Flügel hatte in dieser Diskantlage keine Dämpfer mehr! Die unerlöste Dissonanz, dem Doloroso dieser Musik ohnehin angemessen, verliert sich bald als milde Reibung in der Ferne. Und nehmen Sie bitte - unbedingt! - auch den verdämmmernden Klang, quasi attacca, ohne Pedal zu wechseln mit hinüber in den zunächst zaghaft zu intonierenden dritten Satz (Menuett). Die lastende Atmosphäre wirkt noch nach, kann nicht unbekümmert sofort abgeschüttelt werden, als wäre nichts gewesen.

Ein eher indirekter, gelassener Ausdruck, ein Ausdruck, der nicht *drückt*, nicht machen will, ist oft angemessener als der willentlich gestaltende. Besonders Mozarts Wehmut wird von einem Spiel, das ständig didaktisch aufzeigt, geradezu zerstört. Mit dieser gelassenen Art des Ausdrucks eng verknüpft ist die Bereitschaft, in das geöffnete Pedal einzutauchen und, wie selbstverständlich, auch auf leichten Taktezeiten und kurzen Notenwerten Pedal zu wechseln. Die Fähigkeit, in dieser Weise zu pedalisieren, beeinflusst andere Elemente beseelten Musizierens: die Klangbildung und die Überwindung der Taktschwere. Aber auch hier könnte man einwenden, es sei genau umgekehrt: In der beschriebenen Art zu pedalisieren offenbare sich schon eine andere Haltung zu Taktschwere, Klang und Espressivität.

Auf den indirekten Ausdruck, den Ausdruck, der nicht *drückt*, werde ich zurückkommen; denn was wir als schönen Klang bezeichnen, hat damit unmittelbar zu tun. Ich will versuchen, zu beschreiben, wie ein schöner schwebender Klang entsteht. Dies ist selbst dann eine kaum lösbare Aufgabe, wenn man nicht mehr anstrebt, als über die wolkige Beliebigkeit von Ratgeberliteratur hinauszugelangen.

WIE ENTSTEHT EIN SCHÖNER KLANG?

Der Klang komme, heißt es, aus der Vorstellung. Das ist eine richtige und dennoch verschwommene Aussage insofern, als es meist nicht die richtige Vorstellung ist, an der es mangelt. Bemühen wir noch einmal Beethovens Sonate As-Dur, op. 110 (**Beispiel 129**). Jedem musikalischen Menschen werden dabei Attribute wie *milder Glanz, schwerelos, sehnsüchtig* in den Sinn kommen.

Beispiel 129

Moderato cantabile molto espressivo

Das Problem ist ein anderes: Statt ansatzlos, ungebremst den Klang auszuatmen, geht unmittelbar vor dem Anschlag noch ein kleiner muskulärer Ruck durch den Körper, vergleichbar einem sich zur Aktion anschickenden „Achtung, jetzt mache ich etwas!“

Im letzten Moment schiebt sich, hemmend, zwischen Klangvorstellung und deren Umsetzung eine kontrollierende Instanz, die, gut meinend, den Klang durch Direktiven an die Muskeln machen will. Es ist der Versuch, den Klang bewusst zu dosieren. Tatsächlich aber wirkt dieser Versuch als Bremse, weil dadurch unwillkürlich auch viele Muskeln in Spannung gesetzt werden, die für die Klangbildung nicht gebraucht werden.

Zur Veranschaulichung schildere ich eine erfundene Alltagsszene: Nehmen wir an, Sie sind über einen Freund verärgert, weil er sich bei einer Verabredung verspätet hat. Als er schließlich eintrifft, fangen Sie an zu schimpfen und werfen, in einer lässigen Bewegung aus dem Schultergelenk, Ihren Handrücken ein paar Mal vorwurfsvoll gegen seinen Oberarm („Also hör mal, so was kannst du mit mir nicht machen, mich hier eine Ewigkeit stehen lassen ...!“). Die Schläge tun Ihrem Freund nicht weh, weil Ihre Grundstimmung ihm gegenüber, trotz des momentanen Ärgers, wohlwollend ist. Das Entscheidende aber ist: Die Wurfbewegung Ihres Armes gegen die Schulter des Freundes ist *ungebremst* und die Dosierung der leichten Schläge, die Ihrem Freund nicht weh tun, erfolgt allein aus Ihrer im Grunde wohlwollenden Empfindung heraus, keinesfalls durch bewusste Direktiven an Ihre Muskeln. Die erwähnte Kontrollinstanz, die sich hinderlich direkt vor dem Anschlag einstellt, wäre dann einem Ablauf vergleichbar, bei dem, völlig unnatürlich, die lässig einfach so geworfene Hand, kurz bevor sie auf den Oberarm des Freundes auftrifft, plötzlich abgebremst würde mit dem Zweck, das Auftreffen des leichten Schlagess noch einmal in einer eigenen Aktion zu dosieren. Daraus können wir den Schluss ziehen:

Bremsen Sie im Moment des Anschlags nicht mehr ab!

In diesem Zusammenhang ist häufig von der Lockerheit die Rede. Der Spruch „bleib locker!“ klingt immer gut, ist aber eine ähnlich nutzlose Floskel wie „Sei spontan!“ Denn Klavierspielen bedeutet, selbstverständlich, Anspannung. Sprechen wir in einem guten Sinne von Lockerheit und Entspannt-Sein, dann ist damit gemeint, dass nur diejenigen Muskeln angespannt werden, die für die jeweilige Aktion nötig sind. Der Pianist, der mit 1 - 2 trillert und dabei den kleinen Finger abspreizt, ist nicht locker, weil Energie an eine Stelle geht, wo sie nicht benötigt wird, nämlich in den 5. Finger, was sich entsprechend nachteilig auf den Triller auswirkt.

Beim Anschlag, ohne zu bremsen, in das geöffnete Pedal einzutauchen, bedeutet keineswegs Passivität, sondern bietet die Gewähr, dass allein *die* Muskeln tätig werden, die für die Aufgabe erforderlich sind, und dann ist die Aktion durchaus dem erwähnten Handrücken vergleichbar, wenn er, nur aus der Empfindung gesteuert, ohne abzubremsen leicht an den Oberarm des Freundes schlägt.

Die Attitüde, ungebremst anzuschlagen, bietet darüber hinaus beinahe schon die Garantie dafür, dass ein *pp*-Klang anspricht, dass Sie also gefahrlos extrem leise spielen können - vergleichbar der Gewissheit, dass der nur aus der Empfindung heraus mit dem Handrücken lancierte Schlag Ihrem Freund gar nicht weh tun *kann*.

Was wir als schönen Klang empfinden, hat, zu einem guten Teil, seine Wurzeln in der Fähigkeit, sich *ungebremst* in das geöffnete Pedal fallen zu lassen.

Freilich steht beim Flügel zwischen der Empfindung und ihrem Erklingen eine komplizierte Mechanik; aber es ist erstaunlich, ja beinahe ein Wunder, wie fein diese Mechanik auf eine ungebremst in sie geleitete Empfindung reagiert.

Wenn in einem Konzert Töne wegbleiben, wenn ein sehr leise anzutönender Klang nicht anspricht, ist das beinahe noch peinlicher, als hätte man falsche Töne gespielt. Unter der Voraussetzung, dass die Mechanik ordentlich reguliert ist, liegt die Ursache dieses Missgeschicks stets in dem oben beschriebenen winzigen muskulären Ruck, der sich im Moment des Anschlags hemmend zwischen Idee und Umsetzung drängt.

Werfen Sie bitte einen Blick auf „das erste Nocturne der Klavierliteratur“ (Hermann Keller), J. S. Bachs Präludium es-moll, Wohlt. Klavier, Teil I (**Beispiel 130**). Die angemessene interpretatorische Haltung ist Absichtslosigkeit, nicht die, etwas zu wollen. Der erste Akkord sollte so leise sein als irgend möglich; das allein, das *ppp*, ist der Ausdruck. Das *ppp* gelingt, wenn Sie den Klang ohne willentliche Beflissenheit in das Pedal legen. Auf diese Weise kann der einsame es-moll-Klang in einem großen vollen Saal eine berückende Wirkung entfalten.

Das Publikum erlebt den Anfang nicht als Einsatz, sondern wie eine Erscheinung.

Beispiel 130 ©HE



Anmerkung: Ich gestatte mir einen persönlichen Hinweis: Zweimal hatte ich Gelegenheit, Präludium & Fuge es/dis-moll einzuspielen, 1991 beim WDR Köln und 2003 beim Bayerischen Rundfunk. Sollte jemand nach meinen schwärmerischen Worten neugierig geworden sein, dem lasse ich gerne meine Aufnahme zukommen.

Bleiben wir bei es-Moll. In Brahms' Intermezzo op. 118, Nr. 6 (**Beispiel 131**) sollte man der Versuchung widerstehen, dem Schlusston *es*² eine bedeutungsvolle Hervorhebung verleihen zu wollen.

Beispiel 131 ©HE

zu Beispiel 131: Legen Sie *es* nicht darauf an, dem Schlusston *Es* ein besonderes Licht aufzusetzen, ihn als Schlusston bedeutsam und delikat zu dosieren. Setzen Sie vielmehr den vorausgehenden langsamen, müden Aufgang gleich-gültig bis in den Schlusston hinein ohne Verzögerung fort. Das *es*² bedarf nur eines allerdings unverzichtbaren Ausdrucksmittels: Nehmen Sie, wenn Sie den Ton spielen, das linke Pedal weg! Allein dadurch hebt sich der Ton von den übrigen Tönen des Sechzehntel-Aufgangs ab (siehe auch Beispiel 286, Kapitel 11).

Auch in dem folgenden **Beispiel 132** aus Mozarts *Andante für eine Walze in eine kleine Orgel*, KV 616 stellt sich im Übergang von Takt 59 zu 60 der schöne Klang gerade dadurch ein, dass man nichts macht, nichts (aus-)drückt, den Einsatz nur gelassen hinlegt. Voraussetzung dafür ist, dass das zuvor von den geschüttelten F-Oktaven in Takt 59 aufgebaute Pedalfeld nicht durch einen unglücklichen Pedalwechsel auf der Eins von Takt 60 zerstört wird.

Beispiel 132 ©HE

Hier ist auf der Eins, im Gegensatz zu Takt 60, ein Pedalwechsel erforderlich, der aber wiederum nicht direkt auf den Schlag, sondern ein wenig verzögert erfolgen sollte.

Habe ich weiter vorne, im dritten Kapitel, die Frage „Was ist Technik?“ - sehr vereinfacht - beantwortet mit: „Technik heißt rechtzeitig da sein“, so könnte die Frage „Wie entsteht ein schöner Klang?“ beantwortet werden mit: „Einen schönen Klang erzeugen heißt: Nicht bremsen!“, oder etwas präziser: „Einen schönen Klang erzeugen heißt: Vorauspedal nehmen und dann nicht mehr kontrollierend bremsen.“

DER AUSDRUCK, DER NICHT DRÜCKT

Dass es auch eine indirekte, ja passive Expressivität gibt, wurde mir erstmals bewusst, nachdem ich, irgendwann in den sechziger Jahren, die Jazzsängerin Astrud Gilberto gehört hatte. Ihr größter Erfolg war das Lied „The Girl from Ipanema“, das sie zusammen mit dem Saxophonisten Stan Getz darbot. Was mich anrührte, war gerade die gänzlich unpathetische Art, das gleichgültig-passive Leichthin des Gesangs.

Meine nachdrücklichste Erfahrung aber, was indirekten Ausdruck betrifft, war die Bekanntschaft mit der virtuosen Lässigkeit der *Comedian Harmonists*, des berühmten Vokalensembles der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts. In einer Aufnahme aus dem Jahre 1933 singen sie das Volkslied *Guter Mond, du gehst so still*; sie singen es, sparsam mit ein paar milden Jazz-Septakkorden durchsetzt, ohne Hervorhebungen, mit einer liebenswürdigen, beinahe müd gleichgültigen Gelassenheit, die einem das Wasser in die Augen treibt. Eine inbrünstige und gewollt ausdrucksvolle Darbietung ließe das Lied zur Karikatur verkommen.



Die Comedian Harmonists
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von EMI Music GmbH & Co. KG

Wehmut, die uns lächelnd und in hellen Farben entgegentritt, berührt oft tiefer als die deklamatorische Klage. Nicht zuletzt darauf beruht die Wirkung von Mozarts Musik.

Die nachstehende Komposition Franz Schuberts hat die Bezeichnung „Ländler“ (**Beispiel 133**, aus: „17 Ländler“, D 366). Der Titel ist wie eine zynische Parodie. In den 16 Takten ist eine nicht mehr zu überbietende Hoffnungslosigkeit eingefangen. Die schmerzlichen Akkorde müssen hell klingen, der dynamische Rahmen aber darf nur klein sein: Die schneidenden Dissonanzen selbst sind Betonung und Ausdruck.

Nichts beschädigt diese Musik mehr als eine nach außen gekehrte Espressivität, die aufzeigen und hinweisen will.

Beispiel 133 ©HE

Eine nach innen gekehrte Espressivität führt von selbst zu einer Aufhebung der Takt schwer. Tritt Musik nichtfordernd und deklamatorisch auf, muss daran gelegen sein, den schweren Taktzeiten ihre Schwere zu nehmen.

„Bis heute ist die Überwindung der Taktakzente, so sehr sie im Verborgenen wirken müssen, ein Hauptfordernis der Darstellung.“ (Jürgen Uhde)

In Mozarts g-moll-Symphonie fallen diskret schwungvolle Betonungen auf das erste der beiden Auftaktachtel; Betonungen der Viertel der ersten Zählzeit würden der Musik einen stampfenden, lastenden Charakter aufsetzen. Die Eins darf nicht betont werden, sie wird, schon wegen der Bässe, von alleine spürbar (**Beispiel 134**).

Beispiel 134

W. A. Mozart.
Köchel - Verzeichnis № 550.

Allegro molto.

Flauto.

Oboi.

Fagotti.

Corno I in B. alto.

Corno II in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Eine noch temperamentvollere, beinahe mutwillige Betonung leichter Zählzeiten erlaubt diese Stelle aus Mozarts Rondo D-Dur, KV 485 (**Beispiel 135**).

Beispiel 135 © HE

Die Achtel auf leichter Taktzeit fast hart gestoßen, jedenfalls aktiver und lauter als die nachfolgenden Achtel-Seufzer und von diesen sehr deutlich abgesetzt!

Es ist geradezu ein Kennzeichen guter Musiker, dass sie gerne in den Auftakt *hineinfallen*, gemäß Carl Philipp Emanuel Bachs Aufforderung, „*die schönsten Fehler wider den Tact mit Fleiß zu begehen*“.

Ärgerlich, gerade bei Mozart, sind die oft ostentativ betonten Vorhalte, besonders die Quartsextakkord-Vorhalte, als solle den Zuhörern im Vortrag belehrend aufgezeigt werden, wo die Gewichte der musikalischen Sprache liegen. Der heiteren, sich dreinschickenden Wehmut der Musik Schuberts und Mozarts ist es oft angemessener, wenn Vorhalte schwelend und unbetont gehalten werden. Der Quartsextakkord und die Dissonanz tragen ihre Strebetendenz und somit ihre Betonung in sich selbst, sind, so wie sie komponiert sind, schon die Betonung. Zusätzliche aufzeigende Hervorhebungen sind, wie gesagt, oft nur ärgerlich.

Bei Mozart und Schubert finden sich oft auf der letzten Zählzeit Harmonien von viel stärkerer Strebetendenz als auf dem Quartsext-Vorhalt der ersten Zählzeit.

Dies ist durchaus als Hinweis zu verstehen, dass das Gewicht eher auf der letzten Zählzeit liegt als auf dem Quartsext-Vorhalt der ersten Zählzeit. Die Vermeidung unnötiger Pedalwechsel auf der Eins und damit das Vermeiden aufzeigend betonter Vorhalte ist nachfolgend in den drei **Beispielen 136, 137** und **138** aus dem zweiten Satz von Mozarts Sonate C-Dur, KV 330 erklärt und zusammengefasst.

„dolce“ bedeutet in der Praxis fast immer „hervortreten!“

Beispiel 136

Die Auftaktachtel zu Takt 1 durchaus etwas deklamatorisch und „laut“, die folgende Eins zurückgenommen; die Eins ist durch den hinzutretenden Akkord von selbst markiert.

Der Vorhalt-Septakkord trägt in sich eine starke Strebetendenz. Vermeiden Sie daher eine belehrende Betonung auf dem folgenden Quartsextakkord.

In Takt 11 dieses langsamen Satzes (**Beispiel 137**) sind die Akkorde der dritten Zählzeit mit ihren sehnuchtsvollen Vorhalttonen von großer expressiver Spannung. Eine ostentative Hervorhebung des folgenden Quartsextakkordes in Takt 12 hätte den unangenehmen Geschmack einer Belehrung: „Hört, hier ist der Vorhalt!“

Beispiel 137

Auch in Takt 38 des Satzes ist die schmerzliche Reibung selbst die Hervorhebung. Eine zusätzliche Hervorhebung wäre zudringlich (**Beispiel 138**). Der Sinn der Stelle ist nicht die nach außen gekehrte Klage, vielmehr ein mattes Sich-Zurückziehen. Die Seele kauert sich zusammen.

Beispiel 138

Die schmerzliche Dissonanz in Takt 38 nicht hervorkehren, eher, wie erschrocken, zurücknehmen!

Der Wunsch, Vorhaltakkorde von plakativen Betonungen frei zu halten, bringt natürlich die Verpflichtung mit sich, die darauffolgende Auflösung dynamisch noch um eine Stufe zurückzunehmen.

PEDALWECHSEL AUF LEICHTEN TAKTZEITEN UND KURZEN NOTENWERTEN

Aus den Vorteilen, die sich für die Überwindung der Taktschwere dadurch ergeben, dass der Fuß nicht mit jeder Eins reflexhaft nach oben geht, leitet sich direkt die Notwendigkeit ab, auch auf leichten Taktzeiten zu wechseln. Bitte machen Sie sich damit vertraut, das Pedal auf leichten Zählzeiten, ja selbst auf kleinen Notenwerten mit der gleichen Selbstverständlichkeit zu wechseln wie auf den schweren Zählzeiten.

Meine Lieblingsstelle zum Thema „Pedalwechsel auf kurzen Notenwerten“ ist, wiederum aus dem Andante von Mozarts Sonate KV 330, der Übergang von Takt 16 nach Takt 17 (**Beispiel 139**).

Den Pedaltritt auf d² nicht zu früh! Das e² davor darf nicht mit ins Pedal gelangen!

Beispiel 139

Ausführung Beispiel 139: Spielen Sie die Sechzehntel in Takt 16 „laut“. Auf der Eins von Takt 17 aber endet die Deklamation. Legen Sie nun, unbetont (!), den Quartsextakkord in das soeben auf dem letzten Sechzehntel d² geöffnete Pedal derart, dass der Quartsextakkord beinahe noch leiser ist als der Pedal-Hall der vorausgehenden Sechzehntel-Note d². Dieses Verfahren heißt: „In das Pedal eintauchen“. Die Stelle bedarf langer Übung, bis zur Platzierung des Pedaltritts zwischen dem Sechzehntel d² und dem Quartsextakkord keine Verzögerung mehr nötig ist, bis die Stelle ohne jeden Anklang von Bemühtheit gelingt.

Eine Betonung der Eins in Takt 17 wäre eine interpretatorische Zudringlichkeit; der Quartsextakkord selbst mit seiner Strebetendenz ist schon die Betonung, lässt die Eins von selbst hinreichend spürbar werden.

Auch die folgende Stelle aus Franz Schuberts Moment musical As-dur, D 780, Nr. 2 (**Beispiel 140**) zeigt sehr eindringlich, wie die Überwindung der Taktschwere und Pedalwechsel auf kleinen Notenwerten zusammenwirken.

Wir haben es erneut, wie in Beispiel 139, mit einem *Eintauchen in das Pedal* zu tun: Bei zwei aufeinanderfolgenden identischen Akkorden wird nur auf dem *ersten* Akkord das Pedal, sorgfältig, gewechselt. Der zweite Akkord, der auf schwerer Taktzeit, wird akzentfrei in das Pedalfeld „getaucht“, das soeben auf leichter Taktzeit geöffnet wurde. Besonders schön, ja beglückend ist diese Wirkung im Übergang von Takt 76 zu Takt 77, wenn Sie auf dem ruhig und breit gespielten Sechzehntelakkord Pedal wechseln und die folgende Eins, dynamisch noch eine Stufe darunter, in das Pedalfeld legen, dass Sie gerade auf dem Sechzehntelakkord vorbereitet haben.

Es ist nicht mehr so, als würden zwei Akkorde *an-geschlagen*, sondern es ist wie ein Klang, der in sich eine leise Bebung erfährt. Machen Sie so die Zuhörer vergessen, dass da Hämmer gegen Metalldrähte schlagen.

Beispiel 140

Wechseln Sie in Takt 76 das Pedal - ruhig, gründlich - auf dem Sechzehntelakkord und legen Sie, noch etwas leiser, den ersten Akkord von Takt 77 in dieses Pedalfeld hinein.

Der Pedalwechsel auf kleinen Notenwerten ist nicht beliebt, weil er wenig Zeit zur Ausführung lässt. Gerade deshalb sollte er gepflegt werden: Ein Wechsel auf kleinen Notenwerten, soll er sauber und sorgfältig sein, erfordert Konzentration und begegnet dadurch wirksam dem verbreiteten Fehler, kleine Notenwerte als unwichtig anzusehen, nur nebenbei mitzunehmen, nicht auszuspielen. Wenn Sie sehr aufpassen müssen, einen kurzen Notenwert sauber ins Pedal zu bekommen, dann ist die nötige Aufmerksamkeit für den kurzen Notenwert von selbst sichergestellt. In Beispiel 140 verlangt der Pedalwechsel auf dem letzten Akkord in Takt 76 Achtsamkeit, ist aber, wegen des mäßigen Tempos, leicht ausführbar. Ein Sänger würde das Sechzehntel ohnehin so breit aussingen, wie es das Tempo eben erlaubt.

Sorgfältige Pedalwechsel auf kleinen Notenwerten bieten die Gewähr, dass kleine Notenwerte die ihnen zustehende Hinwendung erfahren.

Dass ein Pedalwechsel auch auf kurzen Notenwerten sehr wünschenswert sein kann, zeigt die folgende Stelle aus dem zweiten Satz von Schuberts Sonate c-moll, D 958 (**Beispiel 141**). Das Tempo ist langsam (Adagio), und ein sauberer Pedalwechsel ist daher auch auf dem letzten Akkord in Takt 17 gut möglich. Der Pedalwechsel dort verhindert von selbst eine unschöne Akzentuierung der ersten Zählzeit, verhindert auch, dass die Punktierung zu scharf gerät. Ein guter Sänger versucht immer, solche Zweiunddreißigstel auszusingen. Schubert ist kein Komponist scharfer Konturen.

Beispiel 141

Kurze Noten haben nur ein kurzes Leben, deshalb muss ihnen besondere Zuwendung zuteilwerden. Die beschriebene Pedalisierung wirkt einer Vernachlässigung leichter

Taktzeiten und kurzer Notenwerte entgegen. Sie hilft auch - mehr als nur ein schöner Nebeneffekt - automatisch gegen den häufigsten rhythmischen Fehler, der darin besteht, dass die Aufmerksamkeit schon im Voraus auf die nächste schwere Taktzeit gerichtet ist; die Töne davor werden nur absolviert, nebenbei mitgenommen, nicht mehr ausgespielt, hastig verkürzt.

Der häufigste rhythmische Fehler ist die Vernachlässigung der letzten Zählzeit.

MISSACHTUNG VON PEDALHINWEISEN DER KOMPONISTEN

Zum Thema „Unnötige Pedalwechsel und Pedalwechsel an der falschen Stelle“ gehört auch die Missachtung der vom Komponisten selbst notierten Pedalzeichen. Dazu, stellvertretend für viele, die **Beispiele 142** und **143** aus Chopins f-moll-Ballade.

Andante con moto

Opus 52 · BI 146

Beispiel 142 ©HE

*Mit dem Einsatz der Tenor-Stimme geht der Fuß oft reflexartig nach oben.
Chopins Absicht aber ist klar erkennbar: Beim Tenoreinsatz soll das Pedal liegenbleiben.*

Auf das Versäumnis in Beispiel 142 wird im Unterricht manchmal hingewiesen, fast immer missachtet bzw. übersehen aber wird Chopins liegendes Pedal zwischen den Takten 12 und 13 (**Beispiel 143**).

Beispiel 143 ©HE

zu Beispiel 143: Auf dem Kontra-As in Takt 13 wird meist Pedal gewechselt. Chopins Absicht aber ist eindeutig: Das tiefe As muss mit dem As-Dur-Klang aus Takt 12 zusammenklingen. Das klingt vor allem dann wunderbar, wenn der Basston so leise angetönt wird, dass das vorausgehende As-Dur aus Takt 12 noch als darüberliegender Klang hörbar bleibt.

FEHLERHAFTE PEDALANGABEN VON HERAUSGEBERN

Obwohl heute die Verwendung von Urtext-Ausgaben die Regel ist, kursieren noch immer alte Ausgaben mit zweifelhaften Pedalzeichen der Herausgeber. Dazu habe ich mich schon in Kapitel 1 geäußert, in einer Anmerkung zu Chopins cis-moll-Scherzo (Beispiel 32), in der ich von alten Chopin-Ausgaben abgeraten habe, die viele Pedalzeichen gegen die eindeutig dokumentierte Absicht Chopins enthalten. In Liszts Werken aber hat Emil von Sauer - man kann es nicht anders sagen - gewütet. Seine Ausgaben von 1917, noch im Handel, sind übersät mit Pedalzeichen, die oft das Gegenteil dessen sind, was Liszt mit eigener Hand niedergelegt hat. Emil von Sauers Pedalangaben offenbaren einen auffälligen Mangel an klanglicher Imagination.

Nachstehend eine Todsünde der Kategorie „Jemandem den Teppich unter den Füßen wegziehen“ aus Liszts Petrarca-Sonett Nr. 104 (**Beispiel 144**):

Beispiel 144

die Fermate lange auskosten! *Adagio.* *a tempo*

Takt 67 ??

zu Beispiel 144: Der Pedalwechsel auf der Fermate in Takt 67 ist - selbstverständlich - nicht von Liszts Hand. Der Reiz des Dominantseptimen-Klanges in Takt 67 liegt eben in der Verschmelzung der Nonen-Töne c^2 und c^2 . Mit der damit einhergehenden Verschärfung der harmonischen Spannung erfüllt sich erst der Sinn des Klanges: die Sehnsucht nach der Lösung in das folgende E-Dur zu steigern. Auf der kleinen None c^2 Pedal zu wechseln und den Ton nackt, ohne seinen harmonischen Bezug stehen zu lassen, ist geradezu unmusikalisch.

In selbem Werk ist von Takt 74 bis 76 nur einer der vermerkten Pedalwechsel nötig, der auf der vierten Zählzeit von Takt 76; die anderen sind überflüssig (**Beispiel 145**).

Beispiel 145

lange aushorchen!

Takt 74

smorzando *Takt 75* *T. 76*

Die Terzen, wenn sie in die Mittellage herabsteigen, weite auseinanderziehen! Zu rasch hintereinander gespielt, würden sie verklumpen.

gis¹ überhalten!

WANN DISSONANZEN IM PEDALFELD STÖREN UND WANN NICHT

Wie gut ein Klang dissonierende Töne aufnimmt, hängt zunächst davon ab, aus welchen Tönen sich der Klang zusammensetzt. Da diesem aber fast immer eine bestimmte Harmonie zu Grunde liegt, sei sie in noch so viele dissonierende Reiztöne eingehüllt, kommt es in erster Linie auf die Lautstärkendosierung an, ob Dissonanzen in einem Pedalfeld stören oder, im Gegenteil, die Sinnlichkeit des Klanges erhöhen.

Um einen sinnlichen Klang in den folgenden zwei Stellen aus Liszts Ballade h-moll (**Beispiele 146 und 147**) zu erreichen, muss man die jeweils *untere* Nebennote der Triolenumspielung sehr diskret spielen; der obere Umspielungston ist unempfindlicher und verfremdet die Harmonie selbst dann nicht, wenn er „laut“ gespielt wird.

Beispiel 146

Für die Takte 137-138 und 141-142 ein Pedalfeld über zwei Takte, sonst ein Pedal pro Takt.

Die Parallelstelle (**Beispiel 147**) ist weiter gefasst, zwischen Bass und Diskant liegt mehr Raum. Die gegenüber Beispiel 146 um eine Sexte höhere Tonart erlaubt eine Verdoppelung der Triolenumspielungen. Die Verdoppelung aber macht nun die klangliche Balance, trotz der höheren Lage, anfälliger für dynamische Entgleisungen.

Beispiel 147

Spielen Sie, versuchshalber, dieses eis^l laut und Sie werden bemerken, wie sehr das Klangbild dadurch gestört wird.

zu Beispiel 147: Ein grober Kunstfehler wäre, bei den hohen Oktaven-Synkopen am Ende der Takte 225-229 das Pedal wegzuziehen. Ein Pedal pro Takt setzt jedoch voraus, dass die *unteren* Triolen-Umspielungen so leise wie irgend möglich und quasi ausdrucksleer gehalten werden.

In den letzten beiden Beispielen ging es um die Lautstärkendosierung von dissonierenden Tönen, die melodische Haupttöne umspielen. Wegen der grundsätzlichen Bedeutung wollen Sie bitte festhalten:

Wird innerhalb eines Pedalfeldes eine Hauptnote von Nebennoten umspielt, dann ist es stets die *untere* Nebennote, die das Klangbild stören bzw. entstellen kann; das heißt: die untere Nebennote ist dynamisch diskret zu behandeln, während die Harmonie gegenüber einer mitklingenden oberen Nebennote meist unempfindlich bleibt.

Dazu noch einmal einige Takte aus *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, wo uns Franz Liszt, besonders in Takt 338, erneut Klänge von berückender Schönheit in die Hände legt, sofern man es nur versteht, die Lautstärken entsprechend zu mischen (**Beispiel 148**).

Empfehlung: Bei der Fermate in Takt 335 zuerst die None g^2 (annähernd) zusammen mit dem Basston f anschlagen und dann die übrigen Arpeggio-Töne langsam nachtropfen lassen (siehe auch fünftes Kapitel, „Weite Griffé“).

In Takt 338 muss das fis^2 (↗) emphatisch verlängert werden: *quasi fermata*. Auf dem Ton entfaltet sich ein betörend sinnlicher Klang dann, wenn die Umspielung davor sehr langsam, Ton für Ton, ausgeführt und dabei die untere Nebennote his^1 extrem leise gespielt wird, während die obere Nebennote der Umspielung, das d^2 , sogar etwas scharf hervortreten darf.

Kommentar zu Beispiel 148: Die Pedalzeichen sind von Liszt. Er will in den Takten 336 bis 339 ganz offensichtlich die langen Soprantöne nicht nackt hinsetzen, vielmehr sollen diese stets auf einem klanglichen Grund ruhen und jeweils bei den Taktübergängen für den kurzen Moment eines Sechzehntels miteinander verschmelzen. Deshalb legt Liszt den Pedalwechsel nicht auf den Taktanfang, sondern, um ein Sechzehntel versetzt, immer auf den Einsatz der Bässe. (Emil von Sauer, vor dessen fehlerhaften Pedalzeichen ich schon in einem früheren Abschnitt gewarnt habe, setzt den Pedalwechsel direkt auf die Sechzehntelpause des Taktbeginns.)

Genauso entscheidend aber ist, wie gut es ein Pianist versteht, die Töne nach ihrer unterschiedlichen harmonischen Funktion unterschiedlich zu dosieren.

Dafür sind die folgenden Takte aus Liszts h-moll-Sonate sehr repräsentativ, eine zauberhafte Stelle, die an die Worte der Pianistin Amy Fay (1885) denken lässt:
„Neben Liszts Grazie wirkt jeder andere schwerfällig.“ (**Beispiel 149a - c**)

Viele Pianisten lassen die punktierte halbe Note e^2 in Takt 126 alleine stehen, nehmen das Pedal weg, nehmen die Pause wörtlich. Auch bekannte Pianisten machen das. Dennoch ist das bedauerlich - und obendrein falsch; denn der lange Sopran-Ton e^2 ist als Vorhalt harmonischer Bestandteil des vorausgehenden Aufgangs in F-Dur, das hier als figurierter Sextakkord auftritt.

Beispiel 149 a

Das Zeichen zur Aufhebung des Pedals ist nicht von Liszt.

Ob sich das e^2 von Takt 126 gut in den vorausgehenden Klang fügt, hängt einzig davon ab, was die linke Hand macht: Die Figur darf im Aufstieg nicht expressiv wachsen, sie wird, im Gegenteil, leichter, flüchtiger.

Beispiel 149 b

Beispiel 149 b, Lautstärken: Damit die Takte 125 und 126 gut in einem Pedal klingen, dosieren Sie bitte die Lautstärken wie angezeigt: Das erste Achtel des Aufgangs, den Sextakkord-Bass a, leise (p), das f dann aber stärker, mf, spielen, weil es als Grundton von F-Dur der Träger der Vorhaltsdissonanz e^2 (Takt 126) ist. Der Achtelaufgang wird nach oben zu leiser, flüchtiger.

Auch für die häufig auftauchende Frage, ob eine Pause wörtlich oder klingend gehalten werden soll, ist diese Stelle eine exzellente Modellstudie (siehe Kapitel 7).

Beispiel 149 c

Die angemessene Dosierung der Töne entsprechend ihrer harmonischen Funktion ist eine entscheidende Voraussetzung künstlerischen Klavierspiels. Sextakkord-Bässe etwa muss man meist leiser spielen als Bässe, die der Grundton der Harmonie sind. Das hat mit der Obertonreihe zu tun und wird im Laufe dieses Kapitels noch eingehend behandelt werden. Klavierspiel ist die Kunst der Lautstärkenmischung, worüber Sie sich später, im 12. Kapitel, „Klang“, umfassend unterrichten können.

DER REFLEX „NEUER MELODIETON ⇒ NEUES PEDAL“

Auch auf diesen Reflex einen Blick zu werfen, gehört zum Thema dieses Kapitels. Die Gewohnheit, mit jeder Melodienote Pedal zu wechseln, wurde gleich zu Beginn des Kapitels, in **Beispiel 122**, besprochen, wo in Chopins e-moll-Prélude der Pedalwechsel in Takt 1 auf dem c² so bedauerlich wie üblich ist.

Eine wesensverwandte Stelle aus Beethovens Sonate op. 110 entnehme ich Roland Kellers Skript seines eingangs erwähnten Pedalvortrages (**Beispiel 150**). Er schreibt: „*Die kleine Sekunde As - G in Takt 6 stört nicht, weil das As als zweiter Oberton des in der linken Hand wiederholt angeschlagenen Tones Des ohnehin weiterklingt ...*“ Ich würde hinzufügen wollen: Gerade in der Verschmelzung der Halbtorschritte as² - g² gewinnt der Gesang an Eindringlichkeit.

Beispiel 150 *Ein Pedalwechsel auf dem G ist unnötig.*

In Brahms' Intermezzo op. 116, Nr. 4 (**Beispiel 151**) ist es viel reizvoller, die Viertelpause in Takt 36 wörtlich aufzufassen und auf der dritten Zählzeit zu wechseln statt auf der folgenden Eins.

*Bringen Sie sich nicht um die zärtliche Sekundreibung,
indem Sie in Takt 37 Pedal wechseln!*

Beispiel 151 ©HE

Brahms hat hier kein Pedalzeichen gesetzt, die Stelle aber entspricht exakt dem Beginn des Intermezzos op. 118, Nr. 1, wo er die Pedalwechsel auf das letzte Taktviertel legt, also ausdrücklich die Sekundverschmelzung wünscht (**Beispiel 152**).

Beispiel 152 ©HE

Allegro non assai, ma molto appassionato

zu Beispiel 152: Johannes Brahms legt die Pedalwechsel jeweils auf das letzte Taktviertel. Das heißt: Er wünscht ein Ineinanderklingen der Sekundschritte und zeigt gleichzeitig damit an, dass die Viertelpausen, als Momente bedeutsamen Atemholens, wörtlich aufzufassen sind.

Durch einen dramatischen Sog und die gemeinsame Klammer eines Orgelpunktes können auch sogar direkt im Halbtonabstand benachbarte vollständige Akkorde gut nebeneinander in einem Pedalfeld bestehen.

Dass dies auch in der Mittellage nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert ist, zeigt eine Stelle aus Brahms' Capriccio fis-moll, op. 76, Nr. 1 (**Beispiel 153**).

Beispiel 153© HE

Kommentar zu Beispiel 153:

Nehmen Sie den Takt 34 in ein Pedal. Der Orgelpunkt G einverleibt sich den As-Dur-Dreiklang mühelos und die Intensität der dramatischen Entwicklung erhöht sich.
Die Bässe der Takte 36 und 37 breit greifen, so breit, wie es eben das Tempo zulässt. Werden sie nur angetippt, verschmieren sie - garantiert! (siehe Kapitel 1)

MODIFIKATION DES PEDALGEBRAUCHS IM *forte*- SPIEL

Was in diesem Kapitel bis hierher besprochen wurde, galt für das Spiel im *piano*. Es ging darum, sich mit dem Vorauspedal anzufreunden, bei repetierten Tönen nicht mit dem Pedal „mitzupumpen“, nicht jeden Melodieton reflexhaft mit einem neuen Pedal zu versehen. Wenn es heißt, im *forte*-Spiel ändere sich die Pedalanwendung, kommt der Einwand, es gebe keine klare Trennungslinie, wo *piano* aufhört und *forte* beginnt. Das ist richtig. Dennoch ist es unumgänglich, Kategorien zu schaffen, seien diese auch fiktiv. Anders lässt sich eine fachliche Diskussion künstlerischer Fragen nicht führen. Im Übrigen ist die Frage, welcher Pedalgebrauch angemessen ist, meist leicht zu beantworten: Das geschulte Ohr entscheidet.

Im *forte*-Spiel sind es im Wesentlichen die folgenden Punkte, die sich ändern:

- Wenn Sie laute Akkorde spielen, sollten Sie auf das vorhin so nachdrücklich von mir propagierte Vorauspedal verzichten. Dies gilt besonders bei lange auszuhaltenden Moll-Dreiklängen. Diese sollten Sie, besonders in tieferer Lage, ohne Pedal bzw. mit einem spät einsetzenden Pedal spielen.
- Bei repetierten Akkorden sollte das Pedal nicht durchgehalten, sondern, trotz gleichbleibender Harmonie, häufiger gewechselt werden
- Kräftig angeschlagene und lange auszuhaltende Klänge sollten im Ausschwingen noch einmal einen Pedalwechsel erfahren.

Die Gründe dafür sind:

Jeder Ton erzeugt mit dem Anschlag auch ein Klopferäusch der Mechanik, das im *forte* natürlich stärker ist als im *piano*. Das im Voraus getretene Pedal bringt die Klopferäusche mit den frei liegenden Saiten zur Resonanz. Dadurch werden die Geräusche beträchtlich verstärkt.

Wie sehr Geräusche durch das offene Pedal verstärkt werden, können Sie leicht feststellen, indem Sie einmal bei aufgehobenem, einmal bei getretenem Pedal mit den Fingerknöcheln gegen die Unterseite des Spieltisches klopfen. Zum Diskant hin, wo der Klavierton dünner wird, nimmt der Geräuschanteil am Ton zu. Solche Klopfwirkungen im höchsten Diskant sind bisweilen vom Komponisten durchaus beabsichtigt, was Günter Philipp in seinem schon des Öfteren erwähnten Buch „Klavier, Klavierspiel, Improvisation“ mit den Schlusstönen aus Debussys „Les collines d'Anacapri“ belegt (**Beispiel 154**).

Beispiel 154

(... Les collines d'Anacapri)

Der zweite, wichtigere Grund liegt in der Wirkung der Obertöne. Das Pedal verstärkt die Obertöne, macht den Klang obertonreicher. Ein kräftiger Anschlag erzeugt auch kräftigere Obertöne, verstärkt somit auch diejenigen Obertöne, die sich nicht mit der Harmonie vertragen.

Beginnen wir mit Moll-Dreiklängen. In Moll-Dreiklängen beißt sich die Moll-Terz mit dem starken fünften Oberton, der natürlichen Dur-Terz. Wenn Sie also einen c-moll-Dreiklang hören, hören Sie, unbewusst, neben der Moll-Terz immer auch die Naturterz *E* mitklingen. Die ersten fünf und stärksten Obertöne bilden einen Dur-Dreiklang. Der Dur-Dreiklang ist eine Naturerscheinung.

Wegen der immer vorhandenen Reibung der Moll-Terz mit der natürlichen Dur-Terz klingt ein Moll-Dreiklang immer „falsch“. Es liegt somit nicht an Konditionierung, sondern hat natürliche Gründe, dass wir einen Moll-Dreiklang als ernst, als „konfliktbeladen“ (Robert Jourdain) empfinden.

Sie können dies leicht ausprobieren: Wenn Sie einen vollen Moll-Klang in tiefer Lage mit Pedal, also obertonreich, spielen, klingt er trüber, undeutlicher, spielen Sie ihn ohne Pedal, also obetonarm, klingt das Moll klarer. So klingt der Anfangsakkord von Beethovens Sonate c-moll, op. 13 klarer, edler, wenn man beim Einsatz auf das Pedal verzichtet und es erst spät und dann nur für die Bindung zum nächsten Akkord nimmt (**Beispiel 155**).

Grave
Beispiel 155

Pedaleinsatz spät!

zu Beispiel 155: Nicht nur der Pedalverzicht verleiht hier dem moll-Klang ein besseres Klangbild, genauso kommt es auf die Dosierung der Lautstärken an. Werden die Akkorde links und rechts mit der gleichen Kraft angeschlagen, drängen sich im Verklingen sofort die Bässe nach vorne und überdecken das *c¹* der Oberstimme rechts, das dann nicht mehr als durch- und weiterklingender Ton wahrnehmbar ist. Eine gute Dosierung erlaubt dem Akkord rechts ein *ff*, dem Akkord links allenfalls ein *mf*.

Machen Sie bitte ein paar einfache Versuche. Sie belegen die Durchsetzungskraft der Obertöne und ihre Beeinflussung durch das Pedal.

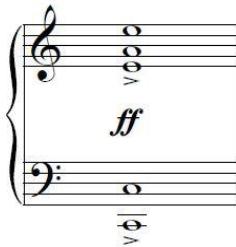
Versuch 1) Schlagen Sie, in einem starren *forte*, einen vollen Moll-Dreiklang an, der nur eine Terz hat, die sich zudem in einer relativ hohen Lage befindet. Schlagen Sie den Akkord einmal mit, einmal ohne Pedal an.

In beiden Fällen verliert der Akkord schon nach rund sechs Sekunden seinen Moll-Charakter.

Ohne Pedal angeschlagen, ist nach ungefähr zehn Sekunden ein ziemlich reiner Dur Klang zu hören, vorherrschend ist der Eindruck einer warmen, weiten großen Dezime. Im Abnehmen bleibt der Klang ruhig stehen und ist nach circa 50 Sekunden vollständig verklingen.

Mit Pedal angeschlagen, verliert der Akkord ebenso rasch seinen Moll-Charakter. Bis sich der Eindruck der weiten Dur-Decime durchsetzt, dauert es ein paar Sekunden länger. Im Ausklingen ist der Klang zudem unruhig, er rotiert, das Verhältnis der Lautstärke zwischen den Tönen changiert ständig, die Oberton-Terz *E* tritt im Verhältnis zur Oberton-Quinte *G* einmal stärker, einmal schwächer hervor. Bis der Akkord ganz verklingen ist, dauert es etliche Sekunden länger als bei dem ohne Pedal angeschlagenen Akkord.

Versuch 2) Wenn Sie einen Moll-Sextakkord in undifferenziertem *forte* anschlagen, verliert sich der herbe Charakter nach etwa sieben Sekunden, und die im Bass liegende Terz wird vom Ohr bald als Grundton wahrgenommen. Die im Bass liegende Terz wird aber auch dann sehr bald, wenn auch ein paar Sekunden später, vom Ohr als Grundton wahrgenommen, wenn Sie den Sextakkord *kultiviert* anschlagen, also die Bass-Oktave gegenüber der rechten Hand zurücknehmen.



Nach rund 15 Sekunden wird das Zusammenklingen des Tones *A* mit den stark schwingenden Obertönen *G* (dritter und sechster Oberton) als milde Sekundreibung spürbar. Nach 25 bis 30 Sekunden ist der Klang nur noch als warm ausschwingendes Dur zu hören.

Im Ausklingen verhält sich ein Akkord unterschiedlich, je nachdem ob er mit oder ohne Pedal verklingt. Bei Moll-Dreiklängen mit verdoppelter Terz ist dieser Unterschied zwischen einem Ausklingen mit und ohne Pedal besonders groß.

Lassen Sie den untenstehenden Akkord *mit* Pedal ausklingen, behält er lange seinen Moll-Charakter bei, nähert sich fast mühsam dem Dur, das sich erst bemerkbar macht, wenn der verklingende Akkord, nach etwa 45 Sekunden, schon auf die Hörbarkeitsgrenze zugeht. Wenn der Akkord *ohne* Pedal ausklingt, verliert sich, trotz verdoppelter Terz, der Moll-Charakter schon nach etwa zehn Sekunden, und nach weiteren zehn Sekunden hat sich der Dur-Dreiklang durchgesetzt.

Auffällig ist, wie sehr ein Klang seinen Charakter ändert, sobald man im Ausklingen noch einmal Pedal gewechselt hat.

Versuch 3) Bitte führen Sie die c-moll-Akkorde von soeben und die nachfolgend notierten Es-Dur-Akkorde aus wie durch die Pedalzeichen angezeigt. Sie werden feststellen, dass die Bässe nach dem Pedalwechsel stark hervortreten und die Oberstimmen zurückdrängen.

Jeder Dreiklang, den Sie (ein paar Mal hintereinander) kräftig anschlagen, ver-

ändert seinen Charakter zum Klareren, Deutlicheren hin, wenn Sie, nach einem kurzen Moment des Verklingens, das Pedal noch einmal wechseln. Dabei treten die Bässe stark hervor, die Oberstimmen treten überproportional zurück.

Bei Liszts *Les jeux d'eaux à la villa d'Este* (**Beispiel 156**) dachte ich lange, es genüge am Schluss *ein* Pedalwechsel, der auf dem zweiten Viertel des viertletzten Taktes (Takt 276). Dann merkte ich, dass ein weiterer Pedalwechsel nach dem letzten Akkord den Klang im Ausschwingen reiner werden lässt. Durch diesen zusätzlichen Pedalwechsel werden Obertöne ausgefiltert, die nicht zu der Harmonie passen.

Beispiel 156

Beispiel 156, Klangliche Gestaltung des Schlussakkords: Nach dem Schlussakkord die drei tiefsten Töne des Schlussakkords (Fis - cis - fis) stumm nachgreifen und erst dann noch einmal Pedal wechseln, dann links den 2. Finger (cis) loslassen und wieder Pedal wechseln, dann den linken Daumen (fis) loslassen und wieder Pedal wechseln. So ausklingen lassen.

Die Obertöne eines im Bass liegenden *Grund-Tones* fördern und verstärken die darüberliegenden Töne der Harmonie, anders ist es bei Quartsext- und Sextakkord-Bässen. Eine im Bass sehr laut gespielte Terz kann das Klangbild empfindlich stören.

Der stark schwingende dritte und fünfte Oberton einer im Bass liegenden Terz vertragen sich nicht mit den übrigen Akkordtönen.

Sextakkorde klingen schlecht, wenn die im Bass liegende Terz zu laut ist.

Der schlechte Klangsinn offenbart sich regelmäßig in Takt 183 aus dem ersten Satz von Beethovens Sonate op. 10, Nr. 3 (**Beispiel 157**), wenn die linke Hand, vom Übergreifen zurückkehrend, ungehemmt in die Bässe des Fermatenakkordes fährt und so einen hässlich ausklingenden Akkord erzeugt.

Takt 183

Beispiel 157

Eine laut geschlagene Bass-Oktave Cis ruft die starken Obertöne Eis und Gis hervor, die mit den anderen Tönen des Quintsextakkordes, A, E und G, unangenehm dissonieren.

Musik aber ist ein Spiegel aller menschlichen Empfindungen, somit nicht nur des Edlen, Schönen, Ausgewogenen. Den Sextakkord in Takt 188 im **Beispiel 158** (Brahms, Sonate op. 5, Scherzo), bringen beide Hände mit krachender Wucht hervor.

Beispiel 158 ©HE

Hier wäre es völlig verfehlt, den ff-Sextakkord in Takt 188 durch ein Zurücknehmen der linken Hand „kultivieren“ zu wollen.

Versuch 4) Machen Sie, zum Abschluss, noch ein kleines Experiment, das sehr gut die Wirkung des Pedals auf die Obertöne belegt: Sie können, sehr leise, die Tonfolge *E - C - E - C - E* hervorbringen, ohne die Töne zu spielen. Schlagen Sie den C-Dur-Klang sehr kräftig an und beginnen Sie dann, in ruhigen Intervallen von vielleicht je

eine Sekunde, das Pedal zu heben und wieder zu senken, heben, senken, heben... Bei getretenem Pedal tritt die Terz *E* hervor, ist das Pedal gehoben, wird das *E* schwächer, und der Grundton *C* drängt sich nach vorne. Das so entstehende Signal *C - E - C - E*

ist zwar sehr leise, aber dennoch gut wahrnehmbar. Manchmal tritt, bei gehobenem Pedal, auch die Quinte G hervor, so dass eine abfallende große Sexte, E - G, hörbar wird. Der ganze Effekt ist, nach einem *forte*-Anschlag des Akkordes, etwa vier Sekunden lang wirksam.

PEDAL UND STIL

Überflüssige Pedalwechsel werden bisweilen mit den Artikulationsbögen begründet: Nach einem Artikulationsbogens müsse das Pedal gewechselt werden, um so das Ende des Bogens kenntlich zu machen. Diese Begründung stellt eine willkürliche Beziehung zwischen Pedalisierung und Artikulationsbögen her, die es gar nicht gibt. Abgesehen davon: Nur eine Pedal-Lücke oder der Verzicht auf das Pedal, nicht aber häufigeres Wechseln bewirken das stilistisch womöglich erwünschte Absetzen am Ende des Bogens. Was Artikulationsbögen bedeuten, darüber sind die Vorstellungen auch unter Musikern verschwommen und viele bringen die Begriffe Artikulation und Phrasierung durcheinander. Streicher fragen einander bei Proben „Wie phrasierst du diese Stelle?“, meinen damit aber meist die Strichart, die *Artikulation*. Deshalb sei an dieser Stelle das Buch „Phrasierung und Artikulation“ von Hermann Keller nachdrücklich empfohlen.

An Mozart entzündet sich der Streit über die Bedeutung der Bögen am heftigsten. Bitte halten Sie fest:

Mozart schreibt nur Artikulationsbögen, keine Phrasierungsbögen, benützt Bögen also nicht zum Gliedern von Sinneinheiten.

Es ist gut möglich, dass ich etwas übersehen habe, aber in den Klaviersonaten ist mir nur eine Stelle, nämlich im ersten Satz der Sonate KV 570, erinnerlich, an der Mozart einen sich über mehrere Takte erstreckenden Bogen notiert hat. Sonst verwendet er nur kurze Artikulationsbögen, immer nur innerhalb der Takte, nie über den Takt hinausgehend, es sei denn, um übergeholtene Töne zu bezeichnen.

Der Irrtum bei der Handhabung der Bögen besteht darin zu glauben, das Ende jedes dieser Artikulationsbögen beinhaltet die Pflicht, vor dem folgenden Ton eine hörbare Lücke zu machen. Das Ende eines Artikulationsbogens erfordert oft ein Absetzen vor dem nächsten Ton, manchmal sogar ein entschiedenes, dann, wenn das Sprachliche, das Deklamatorische der Musik überwiegt. Genauso oft aber, wenn das Melodische überwiegt, ist das Ende eines Bogens nur als diskreter, kaum spürbarer Übergang zu verstehen und *quasi legato* auszuführen.

Die Artikulationsbögen kommen bekanntlich aus der Streichernotation, wo sie meist auf den Bogenwechsel hinweisen. Wenn auch ein Bogenwechsel nie ganz unmerklich vonstattengeht, lässt nur ein schlechter Geiger dabei ein wirkliches Loch entstehen. Und wenn man absetzt, lautet stets die Frage, wie deutlich, wie auffällig das geschehen soll. In den meisten Fällen ist nur ein diskretes Absetzen wünschenswert, das das Ende des Bogens wie eine Interpunktionszeichen im Satz, meist ein Komma, spürbar werden lässt, dem Hörer aber nicht als Unterbrechung der Linie bewusst wird. Im Falle zweier benachbarter Töne geschieht das am besten und auf natürliche Weise so, dass man beide Töne mit demselben Finger spielt, ohne dabei auf eine Trennung hinweisen zu wollen. So entsteht von selbst eine diskrete Trennung, die im Hören wirksam

wird, ohne dem Hörer als Trennung bewusst zu werden. Wenn dabei jedoch andere Stimmen durchklingen, die das Klangloch schließen, können Sie, ohne aufdringlich zu wirken, sehr deutlich, ja plakativ absetzen. Dazu kopiere ich für Sie das schon besprochene Beispiel 136 noch einmal hierher.

Selbst wenn Sie hier überdeutlich absetzen, wirkt das nicht ostentativ, weil der durchklingende Akkord der linken Hand die Lücke schließt.

Beispiel 136 (erneute Abbildung)

In der Mitte von Takt 4 ist ein wörtliches Absetzen notwendig, weil die Musik dort einen großen Atemzug macht. Das Absetzen kann sehr deutlich sein, weil unten die Töne c und c' durchklingen. Von Takt 3 nach Takt 4 aber darf man die Gesangslinie nicht mit einem „Stil-Loch“ unterbrechen.

Die Handhabung der Artikulationsbögen Mozarts kann kein Hauptthema dieses Buches sein. Aber für den, der sich darüber sehr gut unterrichten möchte, gibt es dazu auch das sehr gute Buch: „Die Interpretation Mozarts auf dem Klavier“ von Paul und Eva Badura-Skoda. Darin sind Herkunft, Sinn und Ausführung der Artikulationsbögen hervorragend erklärt.

So legen die Autoren z. B. sehr schlüssig dar, warum im zweiten Satz von Mozarts Sonate A-Dur, KV 331 (**Beispiel 159**) zwischen Takt 1 und Takt 2 sehr entschieden, zwischen Takt 3 und 4 dezent, von Takt 4 nach Takt 5 aber gar nicht abgesetzt, sondern durchgesungen werden sollte.

Beispiel 159 *entschieden absetzen* *dezent absetzen* *durchsingend*

Anmerkung: Erst Jahre nach der Abfassung dieses Kapitels habe ich von meiner ehemaligen Studentin, Frau Eva Schieferstein, erfahren, dass es sich bei dem hohen Cis (cis³ in Takt 3) um einen jahrzehntelang, auch in Urtextausgaben tradierten Fehler handelt. Der Ton muss A (a²) lauten. Die neue Henle - Urtextausgabe korrigiert diesen (und auch andere) Fehler.

Wie eine mit Bögen versehene Melodie auf natürliche Weise klingen sollte, erfahren Sie am besten dadurch, dass Sie einen guten Geiger bitten, Ihnen die Stelle vorzuspielen. Meinen langjährigen Duo-Partner Janos Maté habe ich oft gebeten, mir Themen aus Klaviersonaten Mozarts vorzuspielen, und das Ergebnis, etwa am Anfang von KV 332 (**Beispiel 160**) oder von KV 570 (**Beispiel 161**), ergab das, was die taktweise gesetzten Bögen dort zu bedeuten haben: eine sanfte Wellenbewegung. Zur Ausführung auf der Violine sagte mir Prof. Sören Uhde, mein Kollege an der

Würzburger Hochschule: „... man darf freilich das Thema nicht ganz dicht, mit unhörbarem Bogenwechsel durchziehen, darf nicht spielen, als erstreckte sich der Bogen über vier Takte; vielmehr sollte das jeweils dritte Viertel ganz minimal verkürzt werden, mit ein wenig Luft zwischen den Takten, gerade so, dass der Nachklang der Viertelnote die Takte noch verbindet. Der Bogen behält immer den Kontakt zur Saite.“ Das bedeutet: Beim Hören bekommt man nie den Eindruck, die Melodie sei von Unterbrechungen durchsetzt.

Beispiel 160



In meine Noten der Sonate KV 570 hat Sören Uhde die Bogenstriche eingetragen, wie er sie auf der Geige an der Stelle ausführen würde (**Beispiel 161**).

Beispiel 161



Eine gute Lösung am Flügel besteht darin, rechts durchzubinden und links nach jedem Viertel eine winzige Lücke zu lassen.

Aber es gibt das Mozartspiel, das verärgert: überartikuliert, plakativ aufzeigend, nach jedem Bogen ein Loch („Hört, der Bogen geht genau bis hier!“). Es ist das zopfige Spiel, das mit didaktischem Anspruch auftritt und zu jedem Moment des Vortrags den Zuhörer darüber belehren will, was unter Rokoko-Stil zu verstehen sei, die Interpretation also, die dem Gefäß, dem Stil, den Vorzug vor dem Inhalt, der in Tönen eingefangenen Empfindung, gibt. Der Gefahr solch belehrender Interpretationen erliegen vor allem Musiker, die der historischen Aufführungspraxis nahestehen. Darunter sind sehr gute Musiker, bei denen ein stilistisches Regelwerk Überzeugung ist und nicht Ausdruck eines Ausweichverhaltens; in der Mehrzahl aber verbirgt sich hinter dem Anspruch auf historische Unverfälschtheit ein Mangel an Ausdruckskraft, Phantasie und, nicht zuletzt, an spieltechnischem Vermögen.

Abfällige Bemerkungen über die Freude an Glanz und Virtuosität kommen meist aus der Nische derer, die auf alte Instrumente schwören. Ein tüchtiger Geiger, hier aus meiner Gegend, Musiklehrer am Gymnasium, gründete 1988 ein Barock-Consort: Darmsaiten, strenge Vibrato-Askese. Eine hinreißende Wiedergabe von Brahms' Violinkonzert mit dem Geiger Itzhak Perlman nannte er „süßliche Sauce!“ Es ist immer dasselbe: der tiefe Hass auf ein Können, das einem selbst unerreichbar ist.

Musiker mit wenig Phantasie und Temperament suchen oft, Sektenmitgliedern gleich, Geborgenheit in einem Kranz fester Gebote.

Diese Regeln, natürlich nicht nur auf das Klavier bezogen, wären so zu benennen: Ein Loch am Ende jedes Artikulationsbogens, „Krude Taktakzente“ (Jürgen Uhde), kein Vibrato, An- und Abschwellen jedes langen Notenwertes

Carl Philipp Emanuel Bach forderte den lebendig in sich bewegten Ton, verlangte, ein langer Ton dürfe nicht unverändert stehen bleiben, solle auf seiner Reise in Dynamik und Ausdruck variieren; der Schematismus vieler Barockmusiker, lange Töne an- und abschwellen zu lassen, verkehrt Carl Philipp E. Bachs Anspruch in sein Gegenteil. Jürgen Uhde schreibt dazu in seinem Buch „Denken und Spielen“: „*Die Treue zum System fördert die merkwürdigsten Ergebnisse zutage, so etwa wenn das Kölner Ensemble 'Musica Antiqua' das Thema von 'Das musikalische Opfer' mit penetranter Schwellung jedes einzelnen Tones intoniert.*“ Nicht zuletzt wegen der Musica Antiqua/ Köln müssen sich Anhänger alter Musik oft den Spottnamen „Schwelltonmusiker“ gefallen lassen. Jetzt ist dieser Spottname seltener zu hören; die historische Aufführungspraxis sei, heißt es, weniger dogmatisch als früher.

Unüberschaubar ist das Heer barocker Meister, Klein- und Kleinstmeister aus der Zeit bis und um Johann Sebastian Bach. Besuche dort sind reizvoll. Ich habe zuhause die beiden dicken Bände des „The Fitzwilliam Virginal Book“. Gelegentlich daraus zu spielen, ist vergnüglich. Die Musik ist hübsch bis sehr gut. Aber es mutet eigenartig an, wenn Musiker *nur* diese Musik spielen, die wirklich großen Komponisten aber unbeachtet liegen lassen. Das ist, eindeutig, nicht nur die Liebe zur alten Musik, sondern ein Ausweichen vor dem, was man nicht kann. Wer Ausdruckskraft und Technik besitzt, die glühende Musik Brahms' und Beethovens darzustellen, widmet sein künstlerisches Leben nicht ausschließlich unbedeutenden Barockkomponisten.

Was musikalische Lebendigkeit und Authentizität betrifft, stellt sich bei historischer Aufführungspraxis leicht die Assoziation Museum oder nachgemachter Dialekt ein. Der Eindruck des Musealen, Unnatürlichen ergibt sich aus der schwierigen Lage der Musiker, die heute alte Musik aufführen. Denn diese Musiker wollen mit alten Mitteln dem gerecht werden, was die Menschen *heute* von Musik erwarten. Und heute wollen die Menschen von Musik ergriffen werden. Das aber hat, damals, kaum einer von ihr erwartet. Johann Sebastian Bach sah sich dem Vorwurf ausgesetzt, dass seine Musik „zu wenig Annehmlichkeit“ besitze. Die Hofmusik sollte delekterieren. Der Hof-Cembalist des 18. Jahrhunderts hatte nicht die Ambition, mit seinem Spiel starke Gefühle hervorzurufen. Und das wurde auch gar nicht von ihm erwartet. Sein Spiel lief nebenbei, war Kulisse, die Adelsgesellschaft hat während der Darbietung geschwatzt und getafelt, dürfte sich zumindest nur selten um die Musiker-Dienstboten geschart haben, um still irgendeiner Triosonate irgendeines Hofkomponisten zu lauschen. Heute aber erwarten die Cembalisten ein aufmerksames Publikum und dieses Publikum wollen sie mit ihrem Spiel ergreifen. Dabei aber sind sie in dem Dilemma, dass sie Espressivität auf einem Instrument darstellen sollen, das seinem Wesen nach dazu nicht fähig ist, weil ihm die beiden elementaren Voraussetzungen für Espressivität fehlen: Tragfähigkeit des Tones und die Möglichkeit zu Lautstärkeunterschieden.

Das Cembalo verlor in dem Maße an Bedeutung, in welchem das Bedürfnis nach Espressivität wuchs.

Die Cembalistin widerspricht wütend, unterliegt dabei jedoch der sehr bekannten Täuschung, von der schon weiter vorne die Rede war, und die darin besteht, die eigenen Empfindungen während des Vortrages mit den Empfindungen gleichzusetzen bzw. zu verwechseln, die der Vortrag beim Publikum hervorruft. Sie, beteuert die Cembalistin aufrichtig, sei leidenschaftlich bei der Sache, erlebe die von ihr gespielten Linien als stringent und ausdrucksvoll, nur: Das Publikum hört keine Linien, es hört nur eine Aneinanderreihung von Punkten, alle gleich laut.

Früher habe ich Konzerte von Ensembles alter Musik besucht, meistens weil mich jemand dorthin mitnahm, auch in etlichen unendlich öden Cembalo-Abenden bin ich gewesen. Auf Schallplatte/CD klingt das Cembalo voll und rauschend, der Cembalist Ralph Kirkpatrick aber war bei einem Cembalo-Konzert im Münchner Herkulessaal nur zu sehen. Zu hören war er, wenn das Orchester pausierte.

Meine Vorbehalte wenden sich gegen die, die sich *nur* mit (barocken) Kleinmeistern befassen und sich vor wirklich großer Musik drücken. Ausdrücklich davon ausnehmen möchte ich viele Vokalensembles, die alte Musik sehr gut, sehr schön, mit Leidenschaft und Begeisterung darbieten. Der Grund dafür ist: Der natürlichssten und elementarsten Musikäußerung, dem Singen, lassen sich nicht so leicht zopfige Stilgebote, etwa Vibratolosigkeit, aufdrücken.

FRIEDRICH GULDA

Was Stil und Natürlichkeit betrifft, sei eine tiefe und unvergessliche Erinnerung angefügt: Im Februar des Jahres 1981 spielte Friedrich Gulda in drei aufeinander folgenden Sonntags-Matinéen in der Münchner Staatsoper alle Mozart-Sonaten.

Über diese drei Konzerte schrieb damals der Musikkritiker Joachim Kaiser in der Süddeutschen Zeitung: „*Die drei Mozart-Matinéen, die Friedrich Gulda im völlig ausverkauften Nationaltheater gab, wurden zu einem Triumph, wie ihn so eindeutig und stürmisch selten ein Künstler errungen hat.*“ Diese drei Matinéen waren für mich, und nicht nur für mich, der Inbegriff eines vollendeten Mozartspiels. Alles Wesentliche: Atmen, Weiterführen, die Hebungen und Senkungen der musikalischen Sprache war mit der natürlichsten Selbstverständlichkeit da, ohne dass einem ständig Punkt und Komma belehrend unter die Nase gehalten worden wären.

Gulda äußerte sich oft abfällig über die Tätigkeit des Interpreten, auch über seine eigene. Auf der Höhe seines Ruhmes musizierte er eigenartigerweise mit Dilettanten. Am 30. Oktober 1970 trat er mit dem Ehepaar Limpe und Paul Fuchs im *Domicile* auf, dem international angesehenen Jazzclub in der Siegesstraße. Ich ging hin und machte, als noch junger Student, bei dem so sehr verehrten Mann einen lächerlichen Annäherungsversuch: „Haben Sie vielleicht Feuer?“, „Nein, ich habe kein Feuer“, wurde ich abgefertigt. Gulda spielte auf einem Clavinova. Auf welchem Instrument die musikalische Heimwerkerin Limpe Fuchs spielte, daran erinnere ich mich nicht mehr. Cello? Die drei spielten gleichzeitig, aber jeder für sich. Paul Fuchs hatte als Schlagwerkbatterie um sich herum in Kopfhöhe eine große Anzahl von Kreissägeblättern verschiedener Größe aufgehängt. Herr Fuchs schlug mal dahin, mal dorthin. Frau Fuchs wirkte später laut Selbstauskunft als „Komponistin akustischer und visueller Ereignisse“.

Für den 29. Oktober 1970, den Abend vor dem Auftritt im Domicile, hatte ich mit Glück im Herkulessaal einen guten Platz, weit vorne, bekommen. Gulda bot einen wahrlich atemraubenden Beethoven-Abend mit den Sonaten G-Dur, op. 31, Nr. 1, C-Dur, op. 2, Nr. 3 und der Hammerklavier-Sonate op. 106. Unter zahllosen unvergesslichen Erinnerungen jenes Abends nur *eine*, aus der C-Dur-Sonate op. 2, Nr. 3 das Scherzo: Das Nebeneinander von hingeschmissener Lässigkeit und makelloser Perfektion - unfassbar!

In diesem Kapitel war von zwei Arten des Ausdrucks die Rede:

Der eine, der direkte, gestaltet willentlich, ist absehbar, formt, nimmt sich die Musik, es ist der Ausdruck, dem das ehrenvolle Prädikat „Bewährte Meisterschaft“ zusteht. Der andere Ausdruck, der indirekte, ist nicht satt, eher bedürftig; ihm ist ein Moment der Hemmung, eine gewisse Scheu des Zugriffs eigen, er stellt neben das Machen das Geschehen-Lassen.

Dem Pianisten und Pädagogen Jürgen Uhde ist das große Kunststück gelungen, in Worte zu fassen, was eine Interpretation ausmacht, die, weit über Imponieren und Faszinieren hinaus, die Menschen ins Herz trifft:

„Geht der Blick des Interpreten nicht über alle Wirkung und Kommunikation weit hinaus, lebt nicht in aller Zuwendung ein Moment radikaler Abgewandtheit, dann kann sich der große Augenblick des höchsten Gelingens niemals ereignen. Ein Ausdruck, der sich sonnt, sich seiner selbst gewiss ist, bleibt immer dem unterlegen, der nur im Vergehen aufleuchtet, der, indem er die Schönheit präsentiert, sie bereits verloren gibt ...“

Noch über dem höchsten Ausdruck der Aktivität muss die passive Geste des Nicht-Festhaltens, des Aus-der-Hand-Gebens stehen.“

Achtes Kapitel

Der verzögerte Pedalwechsel oder das übergehaltene Pedal

Der verzögerte Pedalwechsel ist ein bedeutendes künstlerisches Ausdrucksmittel. Bewusst wenden es Pianisten nur sehr selten an. Schon in mehreren Beispielen der vorangegangenen Kapitel, besonders in denen des siebenten („Was zusammenklingen soll und was nicht“), wurden verzögerte Pedalwechsel besprochen und künstlerisch begründet.

In diesem Kapitel soll ein grundsätzlicher und systematischer Blick auf dieses Verfahren geworfen werden, bei dem sich zwei dissonierende Pedalfelder durch ein übergehaltenes Pedal teilweise überlappen.

Das übergehaltene Pedal ist die Entsprechung zum expressiven Fingerlegato, welches sich nicht durch eine exakte Fingerablösung, vielmehr durch ein gewisses Überhalten der Töne auszeichnet. In diesem Zusammenhang hatte ich im zweiten Kapitel, in dem Abschnitt „Der Konflikt zwischen Fingerlegato und Pedalbindung“, dargelegt, dass ein expressives Fingerlegato einen sauberen Klang bisweilen behindert, ja sogar ausschließt, weil der Pedaltritt auf einem Ton sehr leicht auch den Ton davor erfasst, wenn dieser mit Fingerlegato gespielt wird.

Dem Verfahren, Pedalfelder sich teilweise überlappen zu lassen, liegt der Gedanke zugrunde, dass es in der Kunst nicht nur klar voneinander abgesetzte Konturen geben kann. Betrachtet man, darüber hinaus, die Musik als Widerspiegelung aller menschlichen Empfindungen, dann kann man dieses Kunstmittel auch als Entsprechung zum Leben sehen, in dem glatte Schnitte ebenfalls seltener sind als allmähliche Übergänge und ineinander greifende Abläufe.

Näher liegend und etwas weniger pathetisch ist der Vergleich mit dem langsamen Ein- und Ausblenden im Film, wenn etwa eine eben noch klar photographierte Landschaft immer schemenhafter wird, während aus ihr, immer deutlicher werdend, ein menschliches Gesicht herauswächst. Wie schon an früherer Stelle erwähnt, wird ein Klang oft als noch schöner, erlösender empfunden, wenn er sich herausschält, wenn er sich, bevor seine Schönheit aufscheint, zu seiner Reinheit gewissermaßen erst durchringen muss.

Liszts schon mehrfach als Beispiel herangezogene Etüde *Ricordanza* gibt in den Schlusstakten ein schönes Beispiel für die suggestive Wirkung eines übergehaltenen Pedals (**Beispiel 196**).

Die Notengraphik ist einer Urtextausgabe entnommen. Liszt setzt ein Pedalzeichen in Takt 103 und notiert die Aufhebung erst wieder in Takt 107 beim letzten, gleichsam Abschied nehmenden Einsatz des Ricordanza-Themas. Es ist aber auch gut möglich, ab Takt 103 bis in den Schlussakkord hinein *ein* Pedalfeld bestehen zu lassen. Damit dabei ein klanglich schönes Ergebnis entsteht, muss man die sinnlichen Reibungen auskosten, muss, um die Individualität der Töne zu wahren, die letzten drei Takte auseinanderziehen, sehr langsam spielen, wie in Erinnerungen verloren, spintisierend. Die harmoniefremden Töne der letzten beiden Takte, und gerade die beiden scharfen Vorhalte *des²*, werden bewusst in den Schlussakkord hineingetragen. Erst *nach* dem Anschlag des letzten Arpeggiotones des Schlussakkordes, des *c²*, hebt sich der Fuß - sehr langsam! - und gibt den reinen As-Dur-Klang frei. Der Klang befreit sich, streift die ihn umfassenden Dissonanzen ab, schält sich aus seinem Kokon.

Beispiel 196

The musical score for Beispiel 196 consists of three staves of music. The top staff shows Takt 102 (measures 102-103) with a dynamic of 102 . Measure 102 ends with a fermata over the bass line. Measure 103 begins with a dynamic of 8 , followed by 25 . A bracket labeled "34" covers the first half of measure 102 and the beginning of measure 103. A bracket labeled "25" covers the second half of measure 103. The middle staff shows Takt 103 continuing with a dynamic of 8 . The bottom staff shows Takt 104 with a dynamic of 104 and *sempre più p*. The bass line has a dynamic of pp . The score includes several performance instructions: "Ab Takt 103 ist bis zum Schluss ein Pedal möglich!" (From measure 103, a pedal is possible until the end!), "durchweg gehaltenes Pedal!" (Pedal held throughout!), "Pedal langsam 'rausziehen'!" (Slowly pull the pedal out!), "Takt 107" (Measure 107), "pp dolcissimo" (pp dolcissimo), and "smorz." (smorz.). Measure 107 starts with a dynamic of 8 .

Kommentar zu Beispiel 196:

- Sie können in Takt 107 bei der Umspielung des Themenauftaktes das Pedal liegen lassen, müssen dabei aber die Töne, damit sie ihre Individualität wahren, sehr langsam spielen, improvisatorisch, ziellos. Halten Sie dann das Pedal bis in den Schlussakkord hinein.
- Halten Sie den Schlussakkord manuell fest (Tenor-c' in die rechte Hand nehmen). Erst nach dem Anschlag des obersten Arpeggiotones, c², hebt sich der Fuß sehr langsam und gibt, nach und nach, den reinen As-Dur-Klang frei. Der Klang schält sich aus seinem Kokon

In Beispiel 196 werden die Dissonanzen von der durchklingenden tiefen Bass-Quinte *As - Es* mit Leichtigkeit geschultert. Dennoch sollte man direkt aufeinander folgende, dissonierende Töne auseinanderziehen, das heißt: langsam spielen, damit sie in ihrer Individualität erkennbar bleiben und nicht verklumpen. Aber gleich wie man verfährt: Die Grundharmonie *As-Dur* bleibt immer erkennbar, da die dissonierenden Töne zu hoch liegen, als dass sie die Grundharmonie lädieren könnten. Aber es gibt viel kühnere Fälle, solche, in denen der Klang bewusst für einen Moment opak, ja unkenntlich gehalten wird, um dann aus dem Dunst den reinen Klang hervortreten zu lassen; es sind die Literaturstellen, bei denen der Klang ohne hörbaren Anschlag gleichsam aus dem Nichts erscheint. Beispiele dafür folgen im Laufe dieses Kapitels.

ZUVERLÄSSIGERES ANSPRECHEN DES TONES

Zunächst hat das übergehaltene Pedal einen nüchternen und praktischen Nutzen: Mit übergehaltenem Pedal sprechen Töne zuverlässiger an, weil der Anschlag in die schon angeregten Saiten hinein erfolgt. Die Gefahr, dass *pp* zu spielende Töne weg-

bleiben, ist viel geringer. Wegbleibende Töne sind nicht weniger peinlich als falsche. Und vor allem: Gleiche Töne, die im zuvor gespielten Akkord schon vorkamen, klingen bei übergehaltenem Pedal garantiert auch im neuen Akkord weiter, können gar nicht wegbleiben. Das ist ein beruhigender, nicht zu unterschätzender Vorteil. Nach der großen Generalpause Takt 202 in Chopins f-moll-Ballade schenkt ein übergehaltenes Pedal die beruhigende Gewissheit, dass die Basis-Quinte *c - g* in den folgenden Takten zuverlässig durchklingt, gar nicht wegbleiben kann, sofern sie nur beim ersten Mal, in Takt 203, angesprochen hat (**Beispiel 197**).

Beispiel 197 ©HE

Takt 202

Der Pedalwechsel hier ist entbehrlich.

Pedal langsam herausziehen und wieder treten.

Der Hauptnutzen aber ist ein künstlerischer. Überall wo die Musik ein dichtes Legato, innige Verschmelzung, die Idee herauswachsender Klänge, einer aus dem anderen, nahelegt, überall dort ist die Anwendung des übergehaltenen Pedals zu erwägen.

Dies trifft zu auf das Thema der Arietta in Beethovens Sonate op. 111 (**Beispiel 198**). Es ist, als könnten die Harmonien nicht voneinander lassen, ohne sich noch einmal umarmt zu haben, und am eindringlichsten gerät die Bindung dort, wo ein Sekundenschritt von Vorhalt und Auflösung für einen Augenblick ineinander aufgeht.

Beispiel 198

ARIETTA
Adagio molto semplice e cantabile

Besonders eindringlich ist die Wirkung, wenn die Vorhalts-Sekundschritte des Themas kurz ineinanderklingen.

übliches Pedal

mit übergehaltenem Pedal

Auch im Trio des Scherzos aus Brahms' schon oft zitierter Sonate f-moll, op. 5 ist ein übergehaltenes Pedal vorteilhaft dort, wo Akkorde übergebunden sind und zwei Takte lang dauern. Es fördert die Idee, dass die Akkorde sich bilden, entstehen, auseinander herauswachsen. Es ist nicht leicht, die Akkorde dieses Mittelteils zu einem dichten Legatogesang zu fügen bzw. den Eindruck aneinander gereihter Blöcke zu vermeiden (**Beispiel 199**).

Beispiel 199

Trio.

legato

In Brahms' Intermezzo op. 118, Nr. 2 (**Beispiel 200**) ist es von großem Reiz, den aparten Septakkord unter der Fermate erst mit Verzögerung freizugeben.

Beispiel 200 ©HE

Im zweiten Stück aus Janáčeks Zyklus *Im Nebel* tritt die Idee von Klängen, die sich aus der Verschmelzung lösen, wunderbar zutage (**Beispiel 201**). Es ist, als habe in diesem Thema, in Janáčeks Lieblingstonart Des-Dur, die Musik selbst Gestalt angenommen. Punktgenaue Pedalwechsel auf die Akkorde empfinde ich hier beinahe als unmusikalisch, jedenfalls nehmen sie dem Thema viel von seinem Zauber. Damit sich dieser entfaltet, bleibt die Begleitung links ganz gleichgültig *pp*, beteiligt sich nicht am *crescendo* und *decrescendo*. Das *Espressivo* ist nur der Melodiestimme vorbehalten.

Molto adagio (♩ = 72) Beispiel 201

die Quinten des - as überhalten!

Beispiel 201: Nehmen Sie bitte zu Beginn dieses zweiten Satzes auf keinen Fall ein neues Pedal, legen Sie vielmehr den Anfang in das verlöschende Des-Dur des vorausgegangenen ersten Satzes (siehe Beispiel 205)

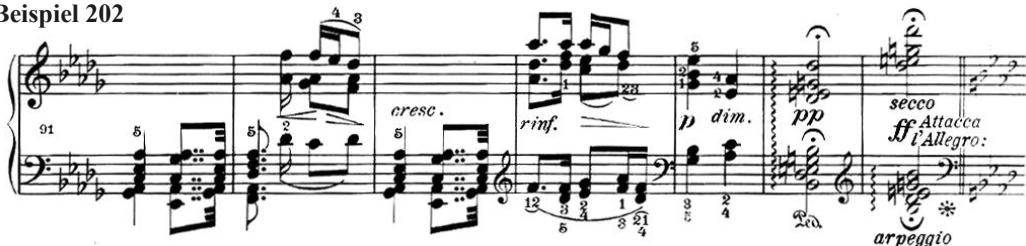
NOCH EINMAL: DIE ANSATZLOSEIGKEIT DES KLAVIERTONS

Die höchste Lautstärke des Klaviertons ist 0,01 - 0,03 Sekunden nach dem Anschlag erreicht, der Klavierton ist sofort da, er wächst nicht, wie beim Sänger oder Bläser, etwas verzögert aus einem natürlichen Ansatzwiderstand heraus. In einem anderen Zusammenhang war über diese genuine Schwäche des Klaviertons, seine Ansatzlosigkeit, schon im 5. Kapitel die Rede, und es wurden die Möglichkeiten erörtert, dieser Schwäche zu begegnen: das Arpeggieren und das knappe Hintereinander-Anschlagen von Bass und Melodiestimme, das sogenannte Dissoziieren. Heute

kollidiert das mit dem Zeitalter der Präzision, mit dem Gebot des Genau-Zusammen. Noch bis weit hinein in das 20. Jahrhundert aber war das Arpeggieren beinahe die übliche Mode, Akkorde auszuführen, und Komponisten mussten es bisweilen eigens vermerken, wenn sie wünschten, dass Akkorde zusammen angeschlagen werden.

Am Ende des zweiten Satzes der Appassionata wird beim letzten Akkord, rechts, in das *secco* oft etwas Besonderes hineininterpretiert (**Beispiel 202**); Beethoven meinte damit nichts anderes, als dass dieser Akkord *nicht* arpeggiert werden soll.

Beispiel 202



Beethovens Hinweis *secco* beim letzten Akkord rechts bedeutet nichts anderes, als dass dieser Akkord, im Gegensatz zu den anderen Fermatenakkorden, nicht arpeggiert werden soll!

„SPÄT“ KOMMEN

Eine andere, sehr wichtige Maßnahme gegen die Direktheit des Klaviertons heißt *spät kommen*, denn es ist nicht so sehr die Ansatzlosigkeit des Klaviertons selbst, die stört, eher ist es eine daraus resultierende überpunktliche Präsenz des Einsatzes, die der Hörer als Glätte erlebt. Ein überpunktliches Hineinrutschen in die nächste Eins widerspricht oft unserem musikalischen Empfinden, das von einem ausdrucksvollen Ton erwartet, dass er nicht sofort da ist, sondern im Klingen erst entsteht, vor seinem vollen Erklingen erst einen gewissen Widerstand, den Ansatz, überwinden muss, auch wenn es sich dabei nur um Sekundenbruchteile handelt.

Hier soll nicht ein Spiel befürwortet werden, das sich leidvoll von Ton zu Ton quält. Wenn Studenten im Unterricht so spielten, kommentierte ich das gerne mit der Bezeichnung „Stuhlgangbeschwerden-Espressivo“. Kalkuliertes *spät kommen* wirkt beinahe immer unnatürlich. Das richtige Gespür für Verzögerungen, bei denen es oft um kleinste Sekundenteile geht, ist - davon bin ich fest überzeugt - Begabung, beziehungsweise würde ich interpretatorische Glätte als eine Schwäche der Begabung bezeichnen wollen oder, vielleicht besser, als Charaktereigenschaft eines Interpreten, der die Momente des Tastens, Zögerns, Suchens in der Musik nicht spürt und nur Geradlinigkeit kennt.

Die Auswirkungen der Ansatzlosigkeit des Klaviertons sind bekannt. Pianisten neigen dazu - auch davon wurde gesprochen -, im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten zu früh zu kommen, Einsätze zu antizipieren. Jeder, der zum ersten Mal mit einem Orchester spielt, macht diese nützliche Erfahrung. Im Zusammenspiel mit anderen kann man das angemessene *spät kommen* durch Erfahrung erlernen. Besonders großen Nutzen bringt das Musizieren mit Bläsern. Wenn Sie vier gute Bläser kennen, sollten Sie mit ihnen unbedingt Mozarts Quintett KV 452 spielen, selbst innerhalb Mozarts Genialität eine Sternstunde. Am 10. April 1784 schrieb er seinem Vater, er halte das Quintett „für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.“ (**Beispiel 203**)

Beispiel 203

Vollendet Wien, 30. März 1784

Beispiel 205

Largo

Oboe ten. ten. ten.

Clarinetto in Si^b/B f ten. ten. ten.

Corno in Mi^b/Es f ten. ten. ten.

Fagotto f ten. ten. ten.

Klavier

Largo

ten.

f p ten.

f p ten.

f p ten.

Beispiel 203: Wenn Sie in den Takt 2 und 3 die Tutti-Akkorde metrisch ganz pünktlich bringen, kommen Sie zu früh. Viel zu früh!

OHNE HÖRBAREN ANSCHLAG ENTSTEHENDE KLÄNGE

Über die Ansatzlosigkeit des Klaviertons zu sprechen, war nur eine scheinbare Abschweifung; denn auch das übergehaltene Pedal ist ein sehr geeignetes Mittel gegen diese Schwäche. Es nimmt dem An-Schlag seine Direktheit und Härte, da es die Möglichkeit eröffnet, Klänge auseinander herauswachsen oder gar ohne hörbaren Anschlag aufzuscheinen zu lassen.

Ein wunderbares Beispiel dafür bietet das Präludium es-moll, Wohlt. Klavier I (**Beispiel 204**). Zunächst ergibt sich dort, für Sekundenbruchteile, eine Klangüberlagerung von selbst stets dort, wo das Pedal mit der Ankunft beim oberen Arpeggioton gewechselt wird, da ja das vorherige Pedal noch bestehen bleibt, solange das nächste Arpeggio noch von unten nach oben unterwegs ist. Noch eindringlicher ist die Wirkung, wenn zusätzlich das Pedal erst ein wenig *nach* der Ankunft beim oberen Arpeggioton gewechselt wird.

Beispiel 204 ©HE

Zu Beispiel 204: Wechseln Sie das Pedal erst ein wenig nach der Ankunft beim oberen Arpeggionton! Dynamische Dosierung wie (hier von mir) hinzugefügt: Nach dem Pedalwechsel stehen die Akkorde ansatzlos wie eine Erscheinung klingend im Raum.

Die folgenden Beispiele befassen sich mit Fällen, bei denen der hinausgezögerte Pedalwechsel den neuen Klang noch verbirgt, indem es ihn, zunächst, vollständig einhüllt, so dass er bei seiner Freigabe wie aus dem Nichts erscheint.

In Janáčeks Zyklus *Im Nebel* habe ich im Konzert den Schlussakkord des ersten Satzes (**Beispiel 205**) nicht angeschlagen, sondern indirekt so zum Klingen gebracht, dass ich von den absteigenden Achteln davor die Töne des Schlussakkordes rechts festgehalten und den Des-Dur-Klang mit dem Pedalwechsel nach der Ankunft beim Schlussakkord freigegeben habe, allerdings mit einer den Bass betreffenden Modifikation, die im Kommentar erläutert ist. Es wird, bewusst, eine starke Trübung, bis an den Rand des Gestaltlosen in Kauf genommen, um dann die Schönheit des aus dem Nebeldunst heraustrtenden Des-Dur umso eindringlicher zu erleben.

Beispiel 205

Adagio

108 *Adagio*

112 *Con moto*

pp *dolciss., non veloce*

con P P P una corda

Die Töne des Schlussakkords rechts, f - as - des¹, schon vorher festhalten.

112 *zusätzlich stumm nehmen*

P

Kommentar zu Beispiel 205:

Das Bass-Des gleich nach dem Anschlag loslassen und das Des eine Oktave tiefer stumm greifen; so wird verhindert, dass das gespielte Bass-Des nach dem Pedalwechsel im Schlussakkord zu laut dröhnt. Das Bass-Des des Schlussakkords klingt dann nur als (starker) Oberton des darunter stumm genommenen Kontra-Des. Den Schlussakkord lange, beinahe bis zum Erlöschen ausklingen lassen und den Beginn des zweiten Satzes (Beispiel 201) in dieses offene Pedal hineinlegen.

Ein übergehaltenes Pedal bei den chromatisch absteigenden Moll-Sextakkorden am Schluss von Liszts *La lugubre gondola II* (**Beispiel 206**) hilft die Gefühle nahe zu bringen, die in dieser Musik gebündelt sind: Trostlosigkeit, Angst, Resignation.

Beispiel 206

un poco ritonato

mf pesante

accentato

Dynamik: Die c-moll-Sextakkorde mächtig, das folgende h-moll leiser spielen. Die Wirkung, sobald das verzögert gewechselte Pedal den h-moll-Akkord frei gibt, ist genau wie sie sein soll: bedrohlich, geisterhaft.

In Albeniz' *Cordoba* (**Beispiel 207**) ist in Takt 155 mit dem ***pp***-Einsatz in F-Dur ein überbordendes Klangfest wie weggeschwommen; unversehens ist man in eine Kirche versetzt, zu stillen, archaischen (weil nur grundtongestützten) Klängen des Spiels eines Harmoniums. Das ***pp*** in F-Dur erscheint wie aus dem Nichts: Der Akkord wird mit Bestimmtheit (und dennoch fast unhörbar) in das Pedalfeld des enthusiastischen ***ff***-Höhepunkts hinein angeschlagen und verzögert freigegeben.

Beispiel 207

Beispiel 207: Den ***pp***-Akkord F-Dur in das Pedalfeld des ***ff*** vom Takt 154 hinein anschlagen.
Dann erst Pedal wechseln und lange hörend verweilen.

Eine berühmte Stelle einer vom Komponisten erwünschten indirekten Klangentstehung finden wir in *Paganini* aus Schumanns *Carnaval* op. 9 (**Beispiel 208**).

Beispiel 208 ©HE

Czesław Marek (1891 - 1985) kommentiert in seinem Buch „Lehre des Klavierspiels“ die Stelle wie folgt: „Der ***ppp*** herauszubringende Dominantseptimenakkord wird anfänglich durch das starke Nachklingen der tiefen, ***ff*** angeschlagenen und mit dem rechten Pedal gehaltenen Doppelterzen vollständig erdrückt, beinahe so, wie wenn man den Septimenakkord stumm anschlagen würde. Zum Erklingen gelangt er erst nach dem Pedalwechsel, d. h. nach dem Verstummen der tiefen Doppelterzen.“

Hätten die Töne dieses zarten Dominantseptimenakkordes die gleiche Tonhöhe wie die Obertöne der tiefen Doppelterzen, dann könnte man ihn ebenso gut, wenn nicht besser, durch stummen Anschlag zum erwünschten zarten Erklingen bringen. Da er aber nur drei Töne hat, welche zugleich gehörmäßig deutlich vernehmbare Obertöne der beiden tiefen As und der beiden tiefen F sind, so muss man ihn effektiv, wenn

auch äußerst leise, anschlagen, damit er nach dem Verstummen der ff gespielten Doppelterzen vernehmbar wird.“

Sehr oft, und oft am besten, lassen sich solche indirekten Klänge dadurch hervorbringen, dass während eines übergehaltenen Pedalfeldes Tasten stumm gedrückt werden. Im vorausgehenden Kapitel („Was zusammenklingen soll und was nicht“) finden sich dafür, etwa bei der Liedtranskription *Meeres Stille*, zahlreiche Beispiele. Die tonlos gedrückten Tasten klingen nach dem Pedalwechsel weiter, und zwar mit einer Intensität, die hauptsächlich davon abhängt, in welcher Beziehung die stumm niedergedrückten Töne zur Obertonreihe der angeschlagenen Töne stehen. Dabei geht es keineswegs immer nur um den ohne hörbaren Anschlag aus dem Nichts aufscheinenden Klang. Die Idee dahinter ist ein Weiterklingen einiger weniger Instrumente nach einem im **ff** abgebrochenen Tutti-Schlag.

Hier ist die Stelle mit der großen Generalpause vor dem Andante Sostenuto aus Liszts h-moll-Sonate (**Beispiel 209 a**). Die Notengraphik **Beispiel 209 b** ist Czesław Mareks Buch entnommen und zeigt seine Empfehlung für die Ausführung der Stelle.

Beispiel 209 a



Beispiel 209 b



Die Idee der Ausführung ist ein sehr schönes Beispiel einer klingenden Pause, wie sie in Klassik und Romantik sehr häufig ist. Die Ausführung aber ist auch ein Beispiel dafür, dass man eine aparte Lösung nicht nur deshalb wählen muss, weil sie möglich ist. Wegen des mächtigen Klangaufbaus gerät der durch stummes Niederdrücken ausgelöste Sekundakkord *E - fis - ais - cis¹ - fis¹* viel zu laut, und man könnte anführen, zwischen dem emphatischen **fff**-Tumult und dem **Andante sostenuto** müsse eine lange, reale Pause, ein Moment tatsächlicher Stille liegen, nur wirkliche Stille stimme auf die tiefe Andacht des **Andante sostenuto** ein, mit der das große Werk in den folgenden eineinhalb Seiten zu seinem Ende geführt wird.

Diese Begründung, so edel sie klingt, ist doch nur Theorie; denn wird am Ende des Oktavenaufgangs das Pedal mit dem **sf**-Akkord weggenommen (so wie Emil von Sauer das in der Peters-Ausgabe angibt), kann dabei ein unschönes, gequetschtes

Absauggeräusch entstehen. Das aber ist nicht das Entscheidende. Entscheidend ist: Nach dem abgebrochenen Klang wird die lange Pause mit totaler Stille nicht zur Spannungsbrücke hinüber zum Andante sostenuto, sie wird eher zum Bruch, es ist, als würde die Musik nicht pausieren, sondern als wäre sie ausgelöscht.

Prof. Dr. h. c. Johannes-Nikolaus Matthes, Tonmeister, verstorben im Januar 2012, hat mir 1979 im EMI-Aufnahmestudio in Berlin-Zehlendorf eindrucksvoll den Unterschied zwischen Pause und Leere vorgeführt. Damals wurde noch nicht digital aufgenommen, sondern mit Magnetbändern auf großen Spulen. Matthes ließ eine Passage abspielen, an der auf einen *ff*-Tutti-Schlag eines Orchesters eine lange Generalpause folgte. Die Generalpause erlebte ich als Stille. Dann nahm er am Schneidetisch die Generalpause heraus und montierte dafür ein Stück leeres Band in die Aufnahme. Der Unterschied war erstaunlich: Mit dem einmontierten Leerband wurde die Pause zur totalen Leere, die Atmosphäre war sofort weg, die Musik wie in ein schwarzes Loch verschwunden, als hätte nie etwas geklungen. Auch Ulrich Kraus, Tonmeister und langjähriger Leiter des Tonstudios der Musikhochschule München, hat mir ausführlich und spannend von dem Rauschen berichtet, das wir als Stille wahrnehmen.

An der Generalpause des Beispiels 209 habe ich lange herumprobiert. Der Hörer soll die Pause als Stille erleben, aber die Atmosphäre des leidenschaftlichen Tumults muss in der Stille nachwirken, ein Nach-Zittern in Luft und Raum muss verbleiben, so wie dies bei einer Generalpause eines Orchesters der Fall ist. Der Pianist hat es dabei viel schwerer als ein Orchester, denn es ist natürlich viel beeindruckender, wenn plötzlich 80 Menschen schweigen, als wenn nur eine Person plötzlich schweigt.

Von Mareks Idee, die Generalpause am Ende der Liszt-Sonate zu gestalten (siehe Beispiel 209 b) würde ich abraten, weil, wie erwähnt, der stumm ausgelöste Sekundakkord viel zu laut gerät. Es bleibt nur die Lösung mit einem unvollständigen Pedalwechsel, der ca. eine Sekunde nach der Ankunft beim *sf*-Akkord erfolgt. Dieser Pedalwechsel soll rasch sein, aber eben nicht zu flüchtig, weil nur wenige Klangreste übrigbleiben sollten. Auf der Fermate vor dem Andante sostenuto ist es angebracht, sehr lange zu verweilen; deshalb hat man Zeit weiter zu gestalten: Man sollte bzw. könnte, wenn nach einem raschen Pedalwechsel noch genug Klangmasse übrig ist, den in Beispiel 209 b angezeigten Sekundakkord *jetzt* stumm greifen. Nach einem erneuten Pedalwechsel sind dann garantiert nur noch die wenigen Klangreste hörbar, die als das erwünschte atmosphärisches Nachvibrieren im Raum stehen.

Das Ergebnis eines Halb- bzw. Viertel-Pedalwechsels ist nie genau vorauszusagen: Die Feinmotorik des Fußes ist begrenzt, und die Dämpfung reagiert auf Pedalwechsel je nach Flügel unterschiedlich. Entscheidend ist: Ein Nachzittern, ein Vibrieren muss im Raum stehen bleiben, das selbst dann wirksam ist, wenn es dem Hörer gar nicht bewusst wird. Voraussetzung für das Vibrieren sind, selbstverständlich, frei liegende Saiten, also gehaltenes Pedal.

Die diskutierte Generalpause der Liszt-Sonate ist wesensverwandt mit der in Takt 202 in Chopins vierter Ballade in f-moll (**Beispiel 210**, in einem anderen Zusammenhang war die Stelle etliche Seiten vorher als Beispiel 197 vorgestellt worden). Auch diese Pause darf nicht gänzlich leer und tonlos sein, ein Nachvibrieren

muss im Raum verbleiben. Hier ist das Problem ein anderes als bei der Generalpause in Beispiel 209. In Beispiel 210 lassen Halb- bzw. Viertel-Pedalwechsel in der Generalpause nur die mächtige Bass-Oktave C weiterklingen, aber vom Gesamtklang C-Dur bleibt nichts übrig; C-Dur aber sollte sich als diskreter Nach- und Vor-Hall wie ein zarter Schimmer über den ganzen Tonraum legen.

Beispiel 210 a ©HE

Halb- bzw. Viertel-Pedalwechsel während der Generalpause haben den Nachteil, dass nur starke Tonreste der mächtigen Kontra-C-Oktave übrigbleiben, nichts aber von dem C-Dur-Gesamtklang.

Die bessere Lösung (**Beispiel 210 b**) stellt einige Ansprüche an die Koordination und erfordert bis zur Automatisierung zahlreiche Versuche. Hat man das schöne Ergebnis aber einmal gehört, entsteht von selbst das Bedürfnis, die Abfolge zu automatisieren, um den unwirklichen Klang jederzeit wieder hervorzubringen. Erleichternd kommt hinzu: Die lange Fermate schenkt die Zeit, die einzelnen Schritte ohne Hast auszuführen. Im Kommentar unter dem Beispiel ist die Abfolge der nötigen Schritte beschrieben.

Zusätzlich zum stumm nachgefassenen Bass-C sollte man auch den C-Dur-Akkord, aber um zwei (!) Oktaven nach oben versetzt, stumm greifen.

Beispiel 210 b ©HE

Beispiel 210 b, Ausführung:

- 1) Den dritten Achtel-Akkord ohne Pedal anschlagen, dabei das obere C der Kontra-C-Oktave staccatissimo spielen (= sofort loslassen), alle anderen Akkordtöne aber noch manuell festhalten.
- 2) Mit dem Pedal „spät“, erst nach ca. einer halben Sekunde, nachfassen, alle festgehaltenen Töne loslassen und das zuvor losgelassene Bass-C stumm nachgreifen und, am besten, zusätzlich auch den C-Dur-Akkord rechts, um zwei Oktaven nach oben versetzt, stumm greifen ($g^2-c^3-e^3-g^3$).
- 3) Jetzt Pedal wechseln und dem Klang lange nachhorchen (↗): Sie hören jetzt einen unwirklichen, fernen C-Dur-Schimmer, der sich über den ganzen Tonraum ausbreitet.
- 4) Den folgenden pp-Akkord in diesen Klang hineinlegen, keinesfalls beim Einsatz erneut Pedal wechseln (Pedalisierung der folgenden Takte siehe Beispiel 197)

Dem Kommentar möchte ich hinzufügen: Nach dem Anschlag des mächtigen C-Dur-Klanges muss der Pedaleinsatz wirklich *spät* erfolgen, das heißt erst nach etwa einer halben Sekunde. Der Grund dafür ist: Ein spät getretenes Pedal verhindert, dass womöglich Tonreste einfangen werden, die noch vom dem mit dem Anschlag sofort

losgelassenen oberen Oktav-C selbst herröhren; das losgelassene und dann, in einem dritten Schritt, stumm nachgefasste C darf nicht selbst nachklingen, es darf seine Wirkung nur als Oberton des darunter liegenden Contra-C entfalten.

Wer, nach einiger Übung, die in **Beispiel 210 b** beschriebene Ausführung beherrscht, wird immer dabei bleiben, denn niemand möchte dann mehr den zauberhaften diskreten C-Dur-Schimmer während der Generalpause missen. Vorbehalte gegen die beschriebene Ausführung röhren allein von der bekannten Angst, in Eile stumm geöffnete Tasten könnten versehentlich ansprechen. Diese schon an anderer Stelle besprochene Sorge ist unbegründet, wenn man sich, übend, klar macht, dass es nicht nötig ist, die Tasten ganz bis zum Tastenboden herunterzudrücken. Für die erwünschte Obertonwirkung genügt es, die Tasten nur ein wenig, bis zum Auslösepunkt, herunterzudrücken; die Gefahr, dass Tasten versehentlich ansprechen, ist damit ausgeschlossen.

Freischwingende Saiten, „geöffnete Poren“ (Heinrich Neuhaus), haben einen günstigen Einfluss auf Atmosphäre und Akustik und auf die Resonanz der Instrumente, die mit dem Klavier musizieren. Pianisten, die sich dessen bewusst sind, halten daher, wenn sie als Liedbegleiter oder Kammermusiker fungieren, bei unbegleiteten Soli der Stimme bzw. der Geige das Pedal gedrückt. Ravel's Tzigane beginnt mit einem sehr langen Geigen-Solo improvisatorischen Charakters. Im Konzert habe ich dieses lange, mehrere Minuten dauernde Solo immer *begleitet*, indem ich das Pedal gedrückt hielt, allerdings mit einigen Wechseln.

Wegen der günstigen Wirkung mitschwingender Saiten sind zahlreiche Instrumente, z. B. die Viola d'amore, mit Resonanz-Saiten ausgestattet. Das sind Saiten, die nicht gespielt werden, sondern bei bestimmten Tonhöhen der gespielten Saiten mitschwingen, z. B. die über den Diskant gespannten Aliquot-Saiten des Blüthner-Flügels, „die“, Zitat aus Wikipedia, „den Gesamtklang aufhellen und transparenter machen.“

Der Münchener Konzert-Impresario Georg Hörtnagel erzählte mir von einer Begebenheit anlässlich eines Klavierabends von Arturo B. Michelangeli im Kongress-Saal des Deutschen Museums. Herr Hörtnagel wusste nicht mehr, um welchen der vier Klavierabende es sich handelte, die er zwischen 1980 und 1987 für den großen Künstler im Kongress-Saal ausgerichtet hat, jedenfalls legte er Wert darauf, dass sich die Sache zufällig ergeben hat, keineswegs planvoll herbeigeführt wurde.

Wie immer bei seinen Tourneen reiste Michelangeli mit dem eigenen Konzertflügel. Auf der Bühne stand, einige Meter im Hintergrund, ein zweiter Flügel, dessen Saiten frei lagen, weil wegen einer Überholung des Instruments die Dämpfer und die Mechanik ausgebaut worden waren. Bei der Probe bemerkte Michelangeli das diskrete Mit-Vibrieren des anderen Flügels. Als man ihm versicherte, der andere Flügel werde zum Konzert am Abend selbstverständlich entfernt, bat Michelangeli ausdrücklich, der Flügel möge während des Konzerts an eben dem Platz stehen bleiben. Und genau so fand das Konzert statt. Michelangeli habe sich, schrieb mir Herr Hörtnagel am 12. 12. 2013, über die Maßnahme „diebisch gefreut“.

Der indirekt aufscheinende Dominantseptakkord in *Paganini* aus dem *Carnaval* (Beispiel 208, ein paar Seiten zuvor) ist die vielleicht bekannteste Literaturstelle einer Pedalüberlappung. Aber schon weiter vorne in diesem Zyklus, in *Pierrot* wünscht Robert Schumann einen ähnlichen Effekt (**Beispiel 211**). Hier ist der Fall komplizier-

ter und die buchstabengetreue Ausführung von Robert Schumanns Pedalhinweis führt zu keinem guten Ergebnis, weil links der in Takt 46 *forte* angeschlagene obere Oktavton *b* nach dem Pedalwechsel in Takt 47 laut weiterdröhnt.

Beispiel 211 a ©HE *Das laut angeschlagene b klingt in Takt 47 laut weiter.*

Zur Verdeutlichung hier nur der Part der linken Hand:

Der piano-Anschlag bringt nicht das erwünschte piano, vielmehr dröhnt das eben erst laut (sf) und danach leise angeschlagene b nach dem Pedalwechsel laut weiter.

Wird innerhalb *eines* Pedalfeldes derselbe Ton kurz hintereinander laut und leise gespielt, klingt der Ton laut weiter. Von den vier Tönen des *sf*-Akkords der rechten Hand in Takt 46 sollen drei (*as*, *b*, *d'*) in Takt 47 *piano* weiterklingen, aber obwohl der *sf*-Akkord natürlich auch rechts *sf* angeschlagen wird und die Töne somit in Takt 47 noch kräftig klingen, ist trotz der sonoren Mittellage der erwünschte Eindruck eines Weiterklingens im *piano* kaum beeinträchtigt, weil es hauptsächlich auf die Dosierung des Basses ankommt, ob wir einen Gesamtklang als laut oder als leise empfinden. Für den erwünschten Eindruck eines Weiterklingens des gesamten *sf*-Akkordes im *piano* genügt es, wenn in Takt 47 das *b* im Bass nicht weiterdröhnt.

Innerhalb *eines* Pedalfeldes ist nach einem *forte*-Schlag ein *subito-piano* nicht möglich.

Deshalb ist das durchgehende Pedal, das Alfredo Casella in der Ausgabe des Ricordi-Verlages unter den Takt 98 im Scherzo von Beethovens Sonate op. 7 gesetzt hat, völlig unverständlich (**Beispiel 212**). Dieses *ffp* in Beispiel 212 ist nur mit einer entschiedenen Pedal-Lücke hervorzubringen, hier am eindrucksvollsten mit einem kurzen, harten und ganz pedallosen Schlag auf der Eins und einem erst danach, etwa auf der dritten Zählzeit hinzutretenden Pedal.

Beispiel 212

Damit bin ich beim Gegenteil des übergehaltenen Pedals, der Pedal-Lücke, angelangt. Die Pedal-Lücke und *forte-piano*-Wirkungen sind Gegenstand des folgenden, des neunten Kapitels.

Abschließend möchte ich noch erläutern, wie man eine vollkommen zufriedenstellende Lösung für die oben vorgestellte Stelle aus *Pierrot* (**Beispiel 211**) erreicht.

Den oberen Oktavton b sofort mit dem Anschlag loslassen!

Beispiel 211 b ©HE (Ausführung)

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the organ. Measure 43 starts with a forte dynamic. Measure 46 features a forte note 'b' with a sharp, followed by a piano dynamic. Measure 47 begins with a piano dynamic. Pedal markings are present under the organ staff, indicating when to press and release the pedal.

Beispiel 211, Ausführung von Takt 46 - 47: Den *sf*-Akkord heftig anschlagen, dabei links den oberen Oktav-Ton *b* staccatissimo spielen, also sofort mit dem Anschlag loslassen, die übrigen Akkordtöne aber noch für einen winzigen Moment manuell festhalten. Das rasch nachfassende Pedal erfasst nun alle Akkordtöne mit Ausnahme des soeben kurz vor dem Pedaltritt losgelassenen *b*, das somit nicht mehr störend in das nachfolgende *piano* hineindröhnen kann.

Die Lösung ähnelt der für Takt 202 aus Chopins f-moll-Ballade (Beispiel 210), also von angeschlagenen Akkordtönen einen sofort loslassen, die anderen aber noch manuell festhalten. Im Ganzen aber ist die Ausführung leichter, der Anspruch an die Koordination zwischen Finger und Fuß geringer, weil das Pedal nur in den nächsten Anschlag hinein übergehalten wird, dazwischen aber keine stumm zu nehmenden Tasten liegen. Leicht zu bewältigen ist die Stelle für die, denen wirklich daran gelegen ist, die Idee zum Klingen zu bringen, die der Stelle zugrunde liegt: das leise Weiterklingen einiger Instrumente nach einem heftigen Tutti-Schlag. Die einzelnen Schritte erfolgen, sobald sie automatisiert sind, sehr rasch hintereinander.

Meine resolute Meisterschülerin Sun-Young Ro wählte einen einfacheren und etwas unseriösen Weg, dennoch, denke ich, hätte ihr Robert Schumann Absolution erteilt: Sie schlug in Takt 46 links, sehr laut, nur das untere *B* der Oktave an, ließ das obere *b* weg und schlug es erst, *piano*, in Takt 47 an. Das sichere Ansprechen dieses *b* ist beinahe garantiert, da es, obwohl in Takt 46 nicht angeschlagen, als starker Oberton des unteren Oktavtons *B* mitklingt. Auch mit dieser Lösung klingt der verspätet freigegebene *piano*-Akkord sehr schön, leise und wie aus dem Nichts aufgetaucht.