

## Die Notwendigkeit

Im Jahre 1988 hielt Roland Keller, Pianist und Professor der Wiener Musikhochschule, für die EPTA (European Piano Teachers Association) 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 mechanischem 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. Beispielhaft 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 zur Ausgangslage, dem Stand der Pedalunterweisung:

Viele Klavierlehrer betrachten, nach wie vor, 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 nehmen, wenn man schon 'ganz weit' ist."

Viele Kinder haben jahrelang Klavierunterricht, ohne je das Pedal zu benutzen. Das hat sich gebessert; es gibt inzwischen etliche Anfängerliteratur, die das Pedal gleich mit 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 Aufnahmeprüfungen an der Hochschule habe ich erlebt, dass das dreigestrichene C der Grave-Einleitung in Beethovens „Pathétique“ (**Bsp.1**) ohne Pedal gespielt wurde. Der Lehrer hatte keinen Grund für einen Pedaleinsatz gesehen, schließlich könne alles mit den Fingern gebunden werden.

Diesen Piano-Einsatz aber ohne Pedal zu spielen, ist geradezu ein Kunstfehler.

**Bsp.1**

*fp* *p*

Vorauspedal!

Durch das Pedal werden bekanntlich auch die Saiten nicht beteiligter Töne angeregt: Der Ton wird obertonreicher, räumlicher, schöner, schmeckt nicht mehr so direkt nach Klavier.

Aus diesem Grund spielen Pianisten auch vereinzelte Akkorde, vereinzelte Töne, einstimmige Linien u.s.w. 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.

**Bsp.2** (Präludium es-moll, Wohltemperiertes Klavier, Teil I)

**Bsp.3** (Sarabande aus der 6.Englischen Suite)

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

Die üblichen, die evidenten Pedalfehler sind Verschmierungen, falsch zusammengefasste 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 ihrer Behebung nicht gearbeitet wird.

Als Reaktion darauf ist es dann 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 Klangwirkungen, etwa Pedalechos, 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“. Darin fügt Liszt den einleitenden Staccato-Oktaven des Bass-Ostinato den Hinweis „*Wie Glockengeläute*“ hinzu. 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, ohne hörbaren Anschlag entstehende Klänge u.s.w.

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 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 umfangreiche und genaue Pedallehre bezeichnet werden.

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 (und sehr teure) Band (Florian Noetzel Verlag) eignet sich nicht als Anleitung für künstlerisches Pedalisieren. Lesenswert ist die Brochure für den, der über die physikalische, die wissenschaftliche Seite des Pedals umfassend 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 bisweilen überraschende Erkenntnisse.

Aufschlussreich ist der Anhang des Buches. Dort ist, sehr ausführlich, die sonstige Literatur aufgelistet, die sich mit der Pedalisierung 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.

Gälte es, alle Arten von Pedalfehlern in einem Satz zusammenzufassen, würde dieser lauten:

**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 (**Bsp.4**) oder seines 4.Klavierkonzertes (**Bsp.5**) sind bedauerlich, gleichwohl üblich.

**Bsp.4** Moderato cantabile molto espressivo

*p con amabilità (sanft)*

The image shows a musical score for piano accompaniment in 3/4 time, marked 'Moderato cantabile molto espressivo'. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music features chords and melodic lines. A bracket under the first few measures is pointed to by a question mark, indicating a specific pedal change.

**Bsp.5** Allegro moderato.

*p dolce* *sf*

The image shows a musical score for piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Allegro moderato.'. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music features chords and melodic lines. A bracket under the first few measures is pointed to by a question mark, indicating a specific pedal change.

Die Beispiele 1, 4 und 5 beschreiben die verbreitete Unfähigkeit zum Vorauspedal: Statt den Klang in das geöffnete Pedal „hineinzulegen“, geht der Fuß mit dem Einsatz-Akkord 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* (**Bsp.6**, Beethoven, op.10 Nr.3)

**Bsp.6**

*rinf.* *decresc.* *pp*

*??* künstlerisch angemessene Pedalisierung

The image shows a musical score for piano accompaniment in 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music features chords and melodic lines. A bracket under the first few measures is pointed to by a question mark. Below the score, there is a wavy line representing a pedal effect, with a question mark and the text '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 (**Bsp.7**, Schubert, Impromptus f-moll, op.142 Nr.1).

**Bsp.7**

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and a final note marked with a fermata. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of chords and arpeggiated figures. A dotted line above the piano staff indicates a pedal field spanning two measures, labeled 'T.64'. Below the piano staff, a diagram shows a series of vertical pulses representing pedal activity, with a question mark and an arrow pointing to the first pulse. The text 'richtige Pedalisierung' is written below the diagram.

zu **Bsp.7**: Ein Pedalfeld über beide Takte, T.64-65, wäre selbst dann wünschenswert, wenn die Sopranstimme nicht um eine Oktave nach oben versetzt wäre. Die Sekund-Reibungen der hohen Lage ergeben einen schönen sinnlichen Reiz und werden im Ausklingen des Spitztones *Es* aufgesogen. Ohnehin darf auf diesem hohen *Es* nicht gewechselt werden, weil dadurch die harmonische Basis, das *Es* links, abbräche.

Obwohl noch in der Einleitung, ist es erforderlich, kurz innezuhalten: 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 (Bsp.6) nicht mit ständigen Pedalwechseln zu belästigen.

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.

Solche Phänomene werde ich im 6.Kapitel (Abschnitt "Modifikationen des Pedalgebrauchs im *forte*-Spiel") erläutern.

Es gibt drei Arten von Pedalfehlern, die in diesem Buch behandelt werden sollen.

- 1) Verschmierte Klänge
- 2) Unvollständig erfasste weite Griffe (5.Kapitel)
- 3) Die unnötigen und die 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 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 konkret: **Die Pianisten erliegen einer Täuschung und hören beim Spiel oft mehr ihre Vorstellung als das, was tatsächlich klingt: Die Kraft der Vorstellung, z.B. eines strahlenden reinen Klanges, überdeckt die Realität, z.B. einen verschmierten Klang.**

Oder, um es salopp zu sagen: Die Klänge eines Pianisten kommen beim Publikum keineswegs immer so an, wie der Pianist denkt, dass sie beim Publikum 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 grundsätzlich schwer, denn:

**Agieren und Zuhören schließen sich ihrem Wesen nach aus. Wenn wir etwas genau hören wollen, 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. 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 nachzuhorchen. 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 aller anderer Instrumente. Es ist sehr wichtig, sich diese Besonderheit bewusst zu machen.

**Das Klavier ist das einzige Instrument, dessen notierte Notenwerte nur wenig darüber aussagen, wie lange ein Ton tatsächlich klingt,** genauso wie eine notierte Pause keineswegs Stille bedeuten muss. Dies gilt - spätestens - ab Beethoven.

Oft müssen in einem Takt Töne des gleichen Notenwertes verschieden lang klingen: Manche Töne sollen durchklingen, andere sind vorzeitig aus dem Klangfeld zu nehmen, z.B. weil ihr Weiterklingen die Harmonie verfremden oder unkenntlich machen würde.

Aber es geht noch viel weiter: **Ein notierter Notenwert sagt 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 z.B., 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 Anschlagposition zu gelangen. Technik heißt: rechtzeitig da sein.

Umgekehrt kann es nötig sein, eine z.B. nur als Sechzehntel notierte Bass-Note 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 sind 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 Notenbeispiele sind sehr zahlreich und besonders im ersten Kapitel, dem über Pedalverschmierungen, sind sie weit zahlreicher, als zur Erörterung des jeweiligen Problems erforderlich wäre. Mir war aber daran gelegen, eine möglichst große Übersicht über die Stellen der Klavierliteratur zu geben, an denen, erfahrungsgemäß, sehr häufig Pedalfehler gemacht werden.

Die Beispiele sind mit Kommentaren versehen. Diese 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 jedenfalls 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. Durch die Demonstration am Flügel sind die Stellen stets schnell und mit wenigen Worten begrifflich zu machen.

Alle Beispiele entstammen einer langen Unterrichtstätigkeit an Musikhochschulen.