

Sechstes Kapitel - Überflüssige Pedalwechsel und Pedalwechsel an der falschen Stelle

Der Anfang des vierten Prélude aus Chopins op. 28 wird häufig pedalisiert wie hier in **Beispiel 122** gezeigt.

Largo

Beispiel 122

Kommentar zu Beispiel 122: Nicht nur die ersten beiden Pedalwechsel sind unnötig; unnötig und künstlerisch bedauerlich ist auch der Wechsel auf dem Melodie-Ton 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 in besonderem Maße eine der in der Einleitung gemachten Kernaussagen 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.

Hauptsächlich handelt es sich um:

- Pedalwechsel schon beim ersten Ton eines Werkes oder beim Wiedereintritt nach einer (langen) Pause, also wenn es keinen zu löschenden 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 volle und schwere Taktzeiten und mechanisches Wechseln auf der Eins jedes Taktes, oder anders ausgedrückt, die Unfähigkeit, auch auf leichten Taktzeiten oder auf kurzen Notenwerten zu wechseln.

Die im Folgenden vorgestellten Pedal-Hinweise beziehen sich - das sei ausdrücklich betont - auf das Spiel im *piano*; bei laut gespielten Akkorden und lauten Passagen muss der Pedalgebrauch modifiziert werden. Über den veränderten Pedalgebrauch beim *forte*-Spiel wird im letzten Drittel dieses Kapitels gesprochen.

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, vielmehr kommt es darauf an, auch die Pausen, bisweilen sogar kurze, für ein Vorauspedal zu nutzen.

Der Beginn des langsamen Satzes aus Beethovens Sonate Es-Dur, op. 7, ist besonders gut geeignet, um sich mit dem Vorauspedal vertraut zu machen (**Beispiel 123**).

Largo, con gran espressione

Beispiel 123

Musical score for Beispiel 123, showing piano and forte dynamics and fingerings. The score is in 4/4 time and features a mix of piano (p) and forte (f) dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is marked 'Largo, con gran espressione'.

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

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

Musical score for Beispiel 124, highlighting piano and forte dynamics in measures 62, 63, and 66. The score is in 4/4 time and features a mix of piano (p) and forte (f) dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is marked 'Largo, con gran espressione'.

Vorauspedal jeweils vor dem piano-Einsatz in Takt 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**)

Kommentar 1 zu 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 Sechzehntel-Aufgang davor etwas selbstgewiss (= relativ laut) gespielt wird. Beim Einsatz kein linkes Pedal! (siehe auch Kapitel 11)

Beispiel 125

Musical score for Beispiel 125, showing a trill and a sixteenth-note run leading to a chord in measure 88. The score is in 4/4 time and features a mix of piano (p) and forte (f) dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is marked 'Largo, con gran espressione'.

Kommentar 2 zu Beispiel 125: Das b², das letzte Sechzehntel des Aufgangs, muss noch real kurz 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 zu geben.

"Dem Flügel die Poren öffnen!" Mit dieser Metapher hat Heinrich Neuhaus das Vorauspedal bedacht. Dessen Vorteile sind, zunächst, nüchterner, 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, weil das Abheben der Dämpfer die Saiten immer auch ein klein wenig anstreift. Wenn Sie am Flügel (ohne zu spielen) nur das rechte Pedal treten, kommt Ihnen, unüberhörbar, ein Schwingen der Saiten entgegen. Der Ton spricht somit bei *piano*-Einsätzen leichter, zuverlässiger an.

Das zuverlässigere Ansprechen des Tones hat einen weiteren Grund:

Ist die Dämpfung mit dem Fuß gehoben, muss der Finger sie nicht mehr heben. Der Dämpfung zuzurechnen ist das Hebeglied; das ist ein mit zwei Gelenken ausgestattetes Mechanikteil, in das die Metallstäbchen der Dämpfer eingelassen sind. In der Basslage ist das Hebeglied zusätzlich mit Bleigewichten austariert, so dass dort die Dämpfung ein Gesamtgewicht (= Dämpfung plus Hebeglied) 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 gleich, beim Spiel ohne Pedal erhöht sich, und zwar ab der Mitte des Weges der Taste nach unten, der Tastenwiderstand um das Gewicht der Dämpfung, also um bis zu 30 Gramm.

Hebeglied und Dämpfung werden also nicht sofort beim Anschlag mit angehoben, sondern erst, wenn der Hammer die Hälfte seines Weges von der Ruhestellung bis zur Saite zurückgelegt hat. Auch in der "langsamen" Bewegung des Hammers beim *piano*-Spiels beträgt diese Verzögerung nur kleinste Sekundenbruchteile.

Anmerkung: Der Klavierbaumeister Jan Enzenauer hat die Geschwindigkeit des Flügelhammers mit einer Hochgeschwindigkeitskamera gemessen. Danach benötigt der Hammerkopf in seiner höchsten Geschwindigkeit, also beim *fff*-Spiel, für seinen 4,7 cm langen Weg von der Ruhelage bis zur Saite 0,0064 Sekunden (= sechs tausendstel Sekunden) und bei etwas reduzierter Geschwindigkeit, also wenn man beispielsweise nur *f* spielt, 0,0084 Sekunden (= acht tausendstel Sekunden). Verschüttete Kenntnisse in Dreisatzrechnung hervorholend, bin ich auf eine Geschwindigkeit von ca. 20 km/h beim *f*-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 Aufzeigen „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 Strom.

Als eine wesentliche Erfahrung jahrzehntelangen Unterrichtens darf ich festhalten:

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.

In Schuberts Ges-Dur-Impromptu werden die repetierten Melodietöne 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

Takt 12

eckiges Mitpumpen der Tonwiederholung

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

Takt 13 pp

Bitte 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 schon Ausdruck einer falschen Haltung.

Schon hier verzweigen sich die Fragen. So wäre zu fragen, was Ausdruck ist. Ausdruck ist - ja - formen, willentlich gestalten, machen; Ausdruck aber ist auch: nichts machen, geschehen lassen, nichts wollen, nicht "aus-drücken"; und ein Einsatz oder Wiedereinsatz kann ein bewusstes "So, hier 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 (und in Takt 13 des vorigen Beispiels) lässt das für den Einsatz bereitete Pedalfeld abbrechen, fördert eine der Stelle nicht angemessene Willentlichkeit. An Stelle eines wie absichtslosen Weiterströmens tritt Beflissenheit: "Hier bin ich wieder!"

Beispiel 127

Ein überflüssiger und künstlerisch bedauerlicher Pedalwechsel!

Takt 21

Ein Pedalwechsel auf dem zweiten Viertel zur Verdeutlichung der Pause ist nicht notwendig, weil der hohe Melodieton b² nicht als durchgehaltener 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 Pedalwechsel stets auf schweren Taktzeiten, vorzugsweise der Eins, das „Mitpumpen“ von Tonrepetitionen wirken sich hier besonders nachteilig aus. Das Beispiel ist wegen seiner Bedeutung beinahe überbordend ausführlich kommentiert, die Pedalisierung ist so eingetragen, wie ich sie für künstlerisch richtig halte.

Sie erkennen in den Gruppen zu je drei Achteln ein dem Hauptthema entnommenes Motiv. Jede dieser Dreier-Gruppen 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 - wird gegen Ende des Kapitels in dem Abschnitt "Pedal und Stil" besprochen werden.

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

Beispiel 128

Auf b^2 und f^3 das Pedal leicht verzögert wechseln!

Repetierte Achtel in ein Pedal!

Vorauspedal!

In den Takten 82, 83, 84 und 86 das Pedal ein wenig überlappen lassen!

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 Sopran-A davor im Zusammenklang mit den Akkorden nicht als durchgehaltener Ton gehört wird. Dies ist nur bei der leeren D-Oktave in T. 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 erfolgt.

Kommentar 2 zu Beispiel. 128: Obwohl selten so zu hören, ist es sehr reizvoll, das cis^3 in 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, auch den verdämmernden 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 Taktzeiten und kurzen Notenwerten Pedal zu wechseln. Die Fähigkeit, in dieser Weise zu pedalisieren, beeinflusst auch andere Elemente beseelten Musizierens; zu nennen wären: die Überwindung der Taktschwere und die Klangbildung. Aber auch hier könnte man wieder sagen, dass es umgekehrt ist: Die beschriebene Fähigkeit zu pedalisieren ist bereits das Sichtbarwerden einer anderen Haltung zu Taktschwere, zu 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 zunächst versuchen, zu beschreiben, wie ein schöner, schwebender Klang entsteht. Dies ist selbst dann eine kaum lösbare Aufgabe, wenn man nur anstrebt, ein wenig 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 etwas 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 halbwegs musikalischen Menschen werden dabei Attribute wie schwerelos, milder Glanz, sehnsüchtig usw. in den Sinn kommen.

Beispiel 129 Moderato cantabile molto espressivo

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Beispiel 129'. The tempo and mood are 'Moderato cantabile molto espressivo'. The score is written for piano and bass staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part starts with a dynamic marking of 'p con amabilità' and a performance instruction '[sanft]'. The bass part has a dynamic marking of 'p' and a trill 'tr' over a note. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for both hands. There are also some unusual time signature changes or markings like '5/4' and '4/5' above and below the staves.

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.

Der Lösung lautet also: Nicht bremsen! Genauer: Bremsen Sie im Moment des Anschlags nicht mehr ab!

Zur Veranschaulichung schildere ich eine erfundene Alltagsszene: Nehmen Sie 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 halbe Stunde stehen lassen etc. ...!"). 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 unmittelbar 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 Schlages noch einmal in einer eigenen Aktion zu dosieren.

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.

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, nämlich in den 5. Finger, wo sie nicht benötigt wird, was sich entsprechend nachteilig auf den Triller auswirkt.

Beim Anschlag, ohne zu bremsen in das geöffnete Pedal einzutauchen, bedeutet keineswegs Passivität, sondern es 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, der, 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 *ppp*-Klang anspricht, dass Sie also gefahrlos extrem leise spielen können, vergleichbar der Gewissheit, dass der nur aus der Empfindung heraus lancierte Schlag mit dem Handrücken Ihrem Freund nicht weh tun kann. Beinahe noch peinlicher als falsche Töne zu spielen, ist es, wenn in einem Konzert Töne wegbleiben, wenn ein sehr leise anzutönender Klang nicht anspricht. 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.

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.

Werfen Sie bitte einen Blick auf „das erste Nocturne der Klavierliteratur“ (*Hermann Keller*), das Präludium es-moll, wohlh. 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 mit Menschen gefüllten, großen Saal eine berückende Wirkung entfalten.

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

Beispiel 130

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 den schwärmerischen Worten neugierig geworden sein, dem lasse ich gerne eine Aufnahme zukommen.

Bleiben wir bei es-moll. In Brahms' Intermezzo op. 118, Nr. 6 (**Beispiel 131**) sollte man der Versuchung widerstehen, dem Schlusston es² eine bedeutungsvolle Hervorhebung verleihen zu wollen.

Beispiel 131

zu Beispiel 131; Legen Sie es nicht darauf an, dem Schlusston Es ein besonderes Licht aufzusetzen, ihn als Schlusston bedeutungsvoll und delikate zu dosieren. Setzen Sie vielmehr die langsamen, müden Schritte des vorausgehenden Aufgangs gleichgültig bis in den Schlusston hinein ohne Verzögerung fort. Das es² 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 Tönen des Sechzehntel-Aufgangs ab (siehe auch Beispiel 286, Kapitel 11).

Auch im 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, nicht (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

Für den schwerelosen Einsatz das zuvor in Takt 59 aufgebaute Pedalfeld der F-Oktaven nutzen!

Auf der Eins nicht Pedal wechseln!

Hier ist auf der Eins, im Gegensatz zu Takt 60, ein Pedalwechsel erforderlich, der aber wiederum nicht direkt auf den Schlag, sondern etwas 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 Espressivität gibt, wurde mir erstmals bewusst, nachdem ich, irgendwann in den sechziger Jahren, die Jazz-Sängerin Astrud Gilberto gehört hatte. Ihr größter Erfolg war das Lied "The girl from Ipanema", das sie stets zusammen mit dem Saxophonisten Stan Getz darbot. Was mich anrührte, war gerade die gänzlich unpathetische Art, das gleichgültig-passive Leichthin des Gesangs.

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



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 wenigen 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 schon Betonung und Ausdruck.

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

Beispiel 133

Eine nach innen gekehrte Espressivität führt von selbst zu einer Aufhebung der Taktschwere. Tritt Musik nicht fordernd 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 Haupterfordernis der Darstellung" (Jürgen Uhde)

In Mozarts g-moll-Symphonie fallen diskret schwungvolle Betonungen selbstverständlich auf die Auftakt-Achtel (**Beispiel 134**), Betonungen der nachfolgenden Viertel würden der Musik einen stampfenden Charakter aufsetzen. Die Eins ist wegen der Bässe ohnehin spürbar.

Beispiel 134 W. A. Mozart.
Köchel-Verzeichnis No 550.

Allegro molto.

Eine lebendige Darstellung verlangt in den Takten 2 und 4 nach Impulsen auf das jeweils erste Auftakt-Achtel. Eine Akzentuierung der darauffolgenden Viertel-Noten ließe die Musik zu einem zackigen Marsch verkommen. Dagegen kommt den Vierteln auf der ersten Zählzeit der Takte 3 und 5 eine leichte Betonung (Balken) zu.

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

Beispiel 135

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 der Quartsextakkord-Vorhalt, 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 schwebend 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 oft nur ärgerlich.

Bei Mozart und Schubert finden sich häufig auf der letzten Zählzeit Harmonien mit einer sehr viel stärkeren Strebetendenz als der in der darauffolgenden ersten Zählzeit.

Dies ist durchaus als Hinweis zu verstehen, dass das Gewicht eher auf der letzten Zählzeit liegt als auf den Quartsext-Vorhalt der ersten Zählzeit. Die Vermeidung solch unnötiger Pedalwechsel auf der Eins und damit das Vermeiden ostentativ 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

pp

Die Auftakt-Achtel zu Takt 1 durchaus etwas deklamatorisch und "laut", die folgende Eins zurückgenommen; sie ist durch den hinzutretenden Akkord von selbst markiert.

Der Vorhalt-Septakkord trägt in sich eine starke Strebetendenz. Daher keine behelrende Betonung auf dem folgenden Quart-Sext-Akkord.

In Takt 11 dieses langsamen Satzes (**Beispiel 137**) sind die Akkorde der dritten Zählzeit mit ihren sehnsuchtsvollen Vorhaltstönen von großer espressiver Spannung. Eine ostentative Hervorhebung des folgenden Quart-Sext-Akkordes in Takt 12 hätte den unerträglichen Geschmack einer Belehrung: "Hört, hier ist der Vorhalt!"

Beispiel 137

Der Vorhalt selbst ist die Betonung.

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.

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

Beispiel 138

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

PEDALWECHSEL AUF LEICHTEN UND KURZEN TAKTZEITEN

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 kleinen Notenwerten“ ist, wiederum aus dem Andante von Mozarts Sonate KV 330, der Übergang von Takt 16 nach Takt 17 (**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 den Quartsextakkord unbetont (!) in das soeben auf dem letzten Sechzehntel d² geöffnete Pedal derart, dass der Quartsextakkord beinahe noch leiser ist als der Pedal-Hall des vorausgehenden Sechzehntel-Tones d². Dieses Verfahren heißt: „In das Pedal eintauchen“. Die Stelle bedarf langer Übung, so lange, bis zur Platzierung des Pedaltritts zwischen dem Sechzehntel-D 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.

Beispiel 139

The musical score for Example 139 consists of two staves, Treble and Bass. Takt 16 is marked with a forte (f) dynamic and contains sixteenth-note runs. Takt 17 begins with a quarter chord (D4, F#4, A4, C5) and continues with sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), crescendo (cresc.), and forte (f). Pedal markings are shown as a wavy line under the notes. An arrow points to the first sixteenth note of Takt 17, indicating the pedal change point.

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

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

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 Sechzehntel-Akkord - ruhig, breit - Pedal wechseln und die folgende Eins dann, dynamisch noch darunter, in das auf dem Sechzehntel-Akkord geöffnete Pedalfeld legen.

Es ist nicht mehr so, als würden zwei Akkorde an-geschlagen, sondern es ist wie ein Klang, der in sich eine leise Bebung erfährt.

Beispiel 140

Machen Sie die Zuhörer vergessen, dass da Hämmer gegen Metalldrähte schlagen: Wechseln Sie in Takt 76 das Pedal - ruhig, gründlich - auf dem Sechzehntel-Akkord und legen Sie, noch etwas leiser, den folgenden Akkord (punktierte Halbe auf der Eins, Takt 77) hinein.

Der Pedalwechsel auf kleinen Notenwerten ist nicht beliebt, weil er wenig Zeit zur Ausführung lässt. Gerade deshalb sollte er gepflegt werden; denn ein Wechsel auf kleinen Notenwerten, will er sauber und sorgfältig sein, erfordert Konzentration. Und eben deshalb begegnet er wirksam dem verbreiteten Fehler, kleine Notenwerte unwichtig zu nehmen, 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. Der Pedalwechsel auf dem Sechzehntel-Akkord in Takt 76 von Beispiel 140 verlangt Aufmerksamkeit, ist aber, wegen des mäßigen Tempos, leicht ausführbar. Ein Sänger würde das Sechzehntel ohnehin so breit aussingen, wie es eben das Tempo erlaubt.

Sorgfältige Pedalwechsel auf kleinen Notenwerten bieten die Gewähr, dass kleine Notenwerte die ihnen zukommende 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 32stel-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 würde auch das 32stel versuchen 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, aber sie hilft auch - mehr als nur ein schöner Nebeneffekt - automatisch gegen den häufigsten rhythmischen Fehler: **Der häufigste rhythmische Fehler ist die Vernachlässigung der letzten Zählzeit.** Die Aufmerksamkeit ist schon im Voraus auf die nächste schwere Taktzeit gerichtet, die Töne davor werden nur absolviert, nebenbei mitgenommen, nicht mehr ausgespielt, hastig verkürzt.

MISSACHTUNG VON PEDALHINWEISEN DER KOMPONISTEN

Zum Thema des Kapitels "Unnötige Pedalwechsel und solche 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

Mit dem Einsatz der Tenor-Stimme geht der Fuß reflexartig nach oben. Chopins Absicht aber ist klar erkennbar.

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

Beispiel 143

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

FEHLERHAFTE PEDALANGABEN VON HERAUSGEBERN

Von Herausgebern entgegen dem Willen der Komponisten gesetzte Pedalzeichen spielen keine große Rolle mehr. Künstler mit einem guten Klangsinn setzen sich ohnehin darüber hinweg; außerdem werden heute fast durchwegs Urtextausgaben verwendet. Zu dem Thema habe ich mich schon in Kapitel 1 geäußert, in einer Anmerkung zu Beispiel 32, dem cis-moll-Scherzo, 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 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, aus Liszts Petrarca-Sonett Nr. 104, eine Todsünde der Kategorie "Jemandem den Teppich unter den Füßen wegziehen" (**Beispiel 144**)

Beispiel 144

die Fermate lange auskosten!

Adagio. a tempo

zu **Beispiel 144**: Der Pedalwechsel auf der Fermate in Takt 67 ist - selbstverständlich - nicht von Liszts Hand. Auf der kleinen None C Pedal zu wechseln und den Ton nackt, ohne seinen harmonischen Bezug stehen zu lassen, ist geradezu unmusikalisch. Der Reiz des Dominantseptimonen-Klanges in Takt 67 liegt eben in der Verschmelzung der Nonen-Töne Cis und C. 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.

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

Die Terzen, wenn sie in die Mittellage herabsteigen, *w e i t* auseinanderziehen! Zu rasch hintereinander gespielt, würden sie verklumpen. Pedalwechsel erst in Takt 76, vierte Zählzeit.

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 Lautstärkendosiertung an, ob Dissonanzen in einem Pedalfeld stören oder, im Gegenteil, die Sinnlichkeit des Klanges erhöhen. Zunächst zwei Passagen aus Liszts Ballade h-moll (**Beispiele 146 und 147**).

a piacere
cantando
p

Beispiel 146

Takt 138

139

Takt 141

p

zu **Beispiel 146**: Für die Takte 137-138 und 141-142 je ein Pedalfeld über zwei Takte, sonst gilt: ein Pedal pro Takt. Um einen sinnlichen Klang zu erreichen, muss die jeweils untere Nebennote der Sechzehntel-Triolen-Umspielung sehr diskret gespielt werden; der obere Umspielungs-Ton ist unempfindlicher und verfremdet die Harmonie selbst dann nicht, wenn er "laut" gespielt wird.

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 Triolen-Umspielungen. Die Verdoppelung aber macht nun die klangliche Balance, trotz der höheren Lage, anfälliger für dynamische Entgleisungen.

Beispiel 147

rubato

rall. . .

appassionato

T. 226

Takt 225

Takt 228

5 4 3

2 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

6 6

delicatamente

Takt 229

Spielen Sie, versucheshalber, dieses Eis laut und Sie werden bemerken, wie empfindlich das Klangbild dadurch gestört wird.

zu **Beispiel 147**: Ein grober Klangfehler 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 Sechzehntel-Umspielungen so leise wie nur möglich und quasi ausdrucksleer gehalten werden.

In den letzten beiden Beispielen ging es um die Lautstärken von Umspielungsnoten melodischer Haupttöne. 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 narkotischer Schönheit in die Hände gibt, 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 Bass-F anschlagen, und dann die übrigen Arpeggio-Töne langsam nachtropfen lassen (siehe auch fünftes Kapitel, "Weite Griffe").

In Takt 338 muss das fis^2 (\searrow) *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.

The image shows two staves of piano music. The top staff covers measures 335 to 338, and the bottom staff covers measures 339 to 342. Measure 335 has a fermata over the upper neighbor note. Measure 336 is marked 'Takt 336' and 'pp'. Measure 338 is marked 'Takt 338' and has a fermata over the upper neighbor note. The bottom staff starts at measure 339, marked 'Andante semplice' and 'espressivo'. Pedal markings (ped.) are present at the beginning of measures 335, 336, 338, and 339.

Kommentar 2 zu Beispiel 148: Die Pedalzeichen sind von Liszt. Er will in den Takten 336 bis 339, ganz offensichtlich, die langen Sopran-Töne 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 direkt auf den Taktanfang, sondern, um ein Sechzehntel versetzt, immer auf den Einsatz der Bässe. Emil v. Sauer setzt den Pedalwechsel direkt auf die Sechzehntel-Pause 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 e² 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 e² ist als Vorhalt harmonischer Bestandteil des vorausgehenden Aufgangs in F-Dur, das hier als figuriertes Sextakkord auftritt.

Beispiel 149 a

Das Zeichen zur Aufhebung des Pedals ist (selbstverständlich) nicht von Liszt.

Ob sich das e² von Takt 126 gut in den vorausgehenden Klang fügt, hängt davon ab, was die linke Hand macht: Die Figur darf im Aufstieg nicht espressiv wachsen, sie wird, im Gegenteil, leichter, flüchtiger.

Beispiel 149 b, Lautstärken: Damit die Takte 125 und 126 gut in einem Pedal klingen, bitte die Lautstärken wie angezeigt dosieren: Das erste Aufgangs-Achtel, der Sextakkord-Bass A, muss leise (*p*), das F dann aber stärker, *mf*, gespielt werden, weil es als Grundton von F-Dur Träger der Vorhaltsdissonanz e² (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 ein exzellentes Lehrbeispiel (siehe Kapitel 7)

Noch einmal: Das Zeichen für die Aufhebung des Pedals, ist nicht von Liszt!.

Beispiel 149 c

Pause wörtlich oder klingend?

eine klingende Pause!

Eine wörtliche Pause. Für einen Moment muss wirklich Stille herrschen, denn die Musik macht hier einen großen Atemzug.

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 c^2 so bedauerlich wie üblich ist (siehe Beispiel 122).

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 Halbtonschritte $as^2 - g^2$ gewinnt der Gesang an Eindringlichkeit.

Ein Pedalwechsel auf dem G ist unnötig.

Beispiel 150



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



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 Takt-Viertel legt, also ausdrücklich die Sekundverschmelzung wünscht (**Beispiel 152**).

Beispiel 152

Allegro non assai, ma molto appassionato

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro non assai, ma molto appassionato'. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'espress.' (espressivo). Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass staff, indicating where the pedal should be used. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

zu **Beispiel 152**: Johannes Brahms legt die Pedalwechsel jeweils auf das letzte Takt-Viertel. Das heißt: Er wünscht ein Ineinanderklingen der Sekundschritte; gleichzeitig zeigt er damit an, dass die Viertel-Pausen, 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 Klänge 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

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 34, 36, and 37. The score is in G major (one sharp). It features a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'string. e cresc.' (strings and crescendo). Measure 34 is labeled 'Takt 34' and includes the instruction 'Ein Pedal!'. Measures 36 and 37 are labeled 'Takt 36' and 'Takt 37' respectively. The bass staff in measures 36 and 37 shows wide intervals between notes, with some notes circled in dashed lines. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

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:

- 1) Jeder Ton erzeugt mit dem Anschlag auch ein Klopfgeräusch der Mechanik, das im *forte* natürlich stärker ist als im *piano*. Das im Voraus getretene Pedal bringt die Klopfgeräusche 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

The image shows a musical score for a piano piece. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked 'Lumineux' and 'Très retenu'. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The score includes a large arpeggiated chord in the right hand, followed by a series of chords and a final chord. There are several '8' markings above the notes, indicating octaves. The score is attributed to Debussy's 'Les collines d'Anacapri'.

- 2) 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 die 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 Natur-Terz 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 obertonarm, klingt das Moll klarer.

So klingt auch der Anfangs-Akkord 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**

The image shows a musical score for Example 155, marked 'Grave'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The second measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The third measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The fourth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The fifth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The sixth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The seventh measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The eighth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The ninth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The tenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The eleventh measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The twelfth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The thirteenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The fourteenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The fifteenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The sixteenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The seventeenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The eighteenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The nineteenth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The twentieth measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The dynamics are marked *fp* in the first measure. A 'Ped.' marking is present in the bass clef staff, with an arrow pointing to the end of the piece, labeled '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 C 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 wie diese durch das Pedal beeinflusst werden.

The image shows a musical notation for a trial exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure shows a chord in the bass clef (C3, E-flat3, G2) and a chord in the treble clef (F4, A-flat4, C5). The dynamics are marked *ff* in the first measure.

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.

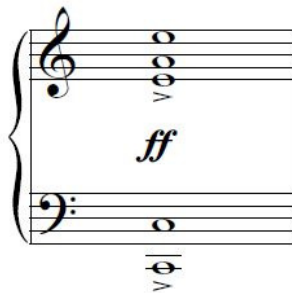
Machen Sie den Test einmal mit, einmal ohne Pedal.

In beiden Fällen verliert der Akkord schon nach etwa sechs Sekunden seinen moll-Charakter.

Ohne Pedal angeschlagen, ist nach ca. 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 ca. 50 Sekunden vollständig verklungen.

Mit Pedal angeschlagen, verliert der Akkord ebenso rasch seinen moll-Charakter, bis sich der Eindruck der weiten Dur-Dezime 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 verklungen ist, dauert es etliche Sekunden länger als bei dem ohne Pedal angeschlagenen Akkord.

Versuch 2) Wenn Sie einen moll-Sext-Akkord 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

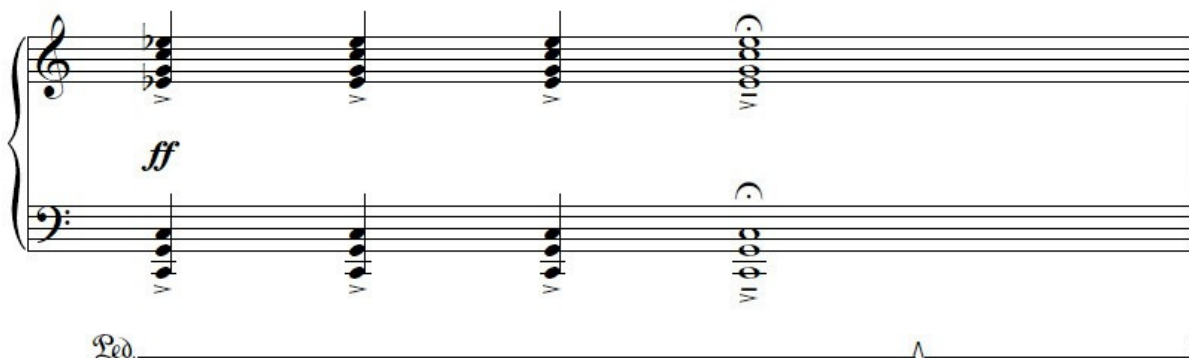


wird aber auch dann sehr bald vom Ohr als Grundton wahrgenommen, wenn Sie den Sextakkord „kultiviert“ anschlagen, also die Bass-Oktave gegenüber der rechten Hand zurücknehmen.

Nach etwa 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.

Versuch 3) 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 Akkord *mit* Pedal ausklingen, behält er sehr lange seinen moll-Charakter bei, nähert sich gleichsam 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.



Versuch 4) Auffällig ist, wie sehr ein Klang seinen Charakter ändert, sobald man im Ausklingen noch einmal Pedal gewechselt hat. Bitte führen Sie die c-moll-Akkorde von soeben (Versuch 3) 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.

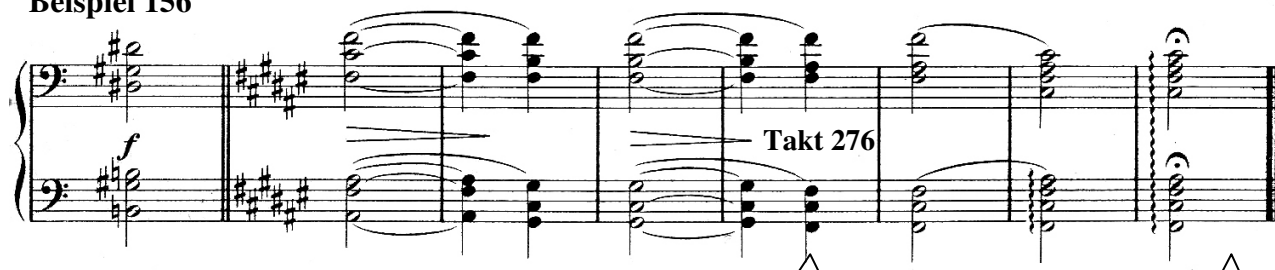
Jeder Dreiklang, den Sie (ein paar Mal hintereinander) kräftig anschlagen, verändert seinen Charakter zum Klareren, Deutlicheren hin, wenn Sie, nach einem kurzen Moment des Verklingens, das Pedal noch einmal wechseln. Dabei treten die Bässe stark hervor, die Oberstimmen treten überproportional zurück.



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.

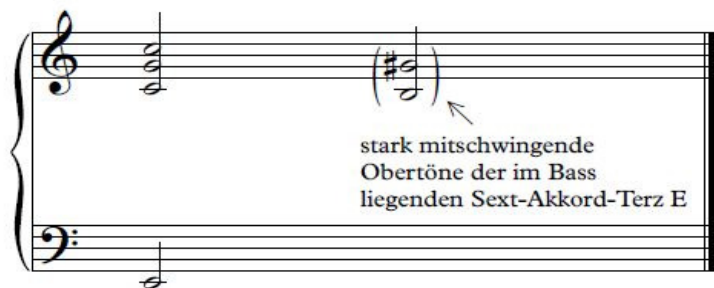
Bei Liszts "Les jeux d'eaux à la villa d'Este" (**Beispiel 156**) dachte ich lange, es genüge am Schluss ein Pedalwechsel, der auf dem zweiten Viertel des viertletzten Taktes (T.276). Dann merkte ich, dass ein Nach-Wechseln des Pedals nach dem letzten Akkord den Klang im Ausschwingen reiner werden lässt. Durch den zusätzlichen Pedalwechsel werden Obertöne ausgefiltert, die sich nicht mit der Harmonie vertragen.

Beispiel 156



zu Beispiel 156: Nach dem Schluss-Akkord noch einmal Pedal wechseln. Alternative: Vom Schluss-Akkord links die unteren drei Töne (Fis - Cis - Fis) stumm nachgreifen, dann nochmal Pedal wechseln, dann: links den 2. Finger, Cis, loslassen und wieder Pedal wechseln, dann den Daumen (das obere Fis der Oktave) loslassen und wieder Pedal wechseln. So ausklingen lassen.

Die Obertöne eines im Bass liegenden Grund-Tones fördern und verstärken die darüber liegenden 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 Akkord-Tönen.

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

Der schlechte Klangsinn offenbart sich regelmäßig an dieser Stelle aus 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 im Ausklingen hässlichen Klang erzeugt.

Takt 183

Beispiel 157

The musical score for Example 157 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, some of which are marked with a forte (*f*) dynamic. A box highlights the final measure of the piece, which contains a fermata over a chord. The dynamics in the score include *cresc.*, *ff*, *sf*, and *p*.

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.

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

Beispiel 158

The musical score for Example 158 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes. A box highlights the final measure of the piece, which contains a fermata over a chord. The dynamics in the score include *f*, *ff*, and *cresc.*

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

Versuch 5) 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

The musical notation for the experiment consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes. The dynamic marking is *ff*.

einer 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, dennoch aber gut wahrnehmbar. Manchmal tritt, bei gehobenem Pedal, auch die Quinte G hervor, so dass eine abfallende große Sexte, E - G, wahrnehmbar 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 sich untereinander 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.

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 übergehaltene Töne zu bezeichnen.

Der Irrtum bei der Handhabung der Bögen besteht darin zu glauben, das Ende jedes dieser Artikulationsbögen beinhalte die Pflicht, vor dem folgenden Ton eine hörbare Lücke zu machen. Das Ende eines Artikulationsbogens erfordert oft ein Absetzen vom 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 ein diskretes Absetzen wünschenswert, eines, das das Ende des Bogens als Interpunktion im Satz, meist als 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.

Ohne aufdringlich zu wirken, können Sie jedoch dann sehr deutlich, ja plakativ absetzen, wenn dabei gleichzeitig andere Stimmen durchklingen, die das Klang-Loch auffangen. Dazu hole ich für Sie noch einmal das Beispiel 137 heran.

Selbst wenn Sie hier überdeutlich absetzen, wirkt das nicht zu ostentativ, weil die Akkorde der linken Hand dabei durchklingen.

In Takt 4 ist ein wörtliches Absetzen notwendig, weil die Musik hier einen großen Atemzug macht. Das Absetzen kann auch hier recht deutlich sein, weil darunter die beiden Töne C durchklingen. Von T. 3 nach T. 4 aber darf die Gesangslinie nicht durch eine "Stil-Loch" unterbrochen werden.

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* *durchsingen*

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 in Takt 3 um einen jahrzehntelang, auch in Urtextausgaben tradierten Fehler handelt. Der Ton muss A 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 Viertel-Note 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**)

Bsp. 161 Allegro

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, Musiklehrer am Gymnasium, hier aus meiner Gegend, 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 Hass auf ein Können, das einem selbst unerreichbar ist.

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

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 Abschwollen jedes langen Notenwertes

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 abschwollen zu lassen, verkehrt 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 diese Schmähung 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 links liegen lassen. Das ist nicht nur die Liebe zur alten Musik, sondern auch 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, innerlich bewegt werden. Das aber hat, damals, niemand von ihr erwartet. Johann Sebastian Bach sah sich oft dem Vorwurf ausgesetzt, dass seine Musik "zu wenig Annehmlichkeit" besitze. Die Hofmusik sollte delectieren.

Der Hof-Cembalist des 18. Jahrhunderts hatte nicht die Ambition, mit seinem Spiel anzurühren, starke Empfindungen hervorzurufen, und das wurde auch gar nicht von ihm erwartet. Sein Spiel lief nebenbei, war Kulisse. Die Adelsgesellschaft hat während der Darbietung geschwätzt und getafelt, dürfte sich zumindest nur selten um die Musiker-Dienstboten geschart haben, um still irgendeiner Trio-Sonate irgendeines Hofkomponisten zu lauschen.

Der Cembalisten heute dagegen wünschen sich ein stilles, aufmerksames Publikum und dieses Publikum möchten sie mit ihrem Spiel ergreifen. Dabei aber befinden sie sich in dem Dilemma, dass sie Espressivität auf einem Instrument darstellen wollen, das seinem Wesen nach dazu nicht in der Lage ist, weil ihm die zwei elementaren Voraussetzungen für Espressivität fehlen: Tragfähigkeit des Tones und Fähigkeit zu Lautstärkeunterschieden.

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

Natürlich widerspricht die Cembalistin 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 einigen 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 Herkules-Saal 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 ist:

Der natürlichsten und elementarsten Musikäußerung, dem Singen, lassen sich nicht so leicht zopfige Stil-Gebote, 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, an drei aufeinander folgenden Sonntags-Matinéen, in der Münchner Staatsoper alle Mozart-Sonaten. Davon gleich mehr. Zuerst gehe ich noch ein paar weitere Jahre zurück.

Gulda äußerte sich oft abfällig über die Tätigkeit des Interpreten, auch über seine eigene. Auf der Höhe seines Ruhmes musizierte er, eigenartigerweise, mit reinen Dilettanten (Limpe und Paul Fuchs, Ursula Anders).

Für den 29. Oktober 1970 hatte ich mit Glück im Herkules-Saal einen guten Platz, weit vorne, bekommen. Gulda bot einen wahrhaft atemraubenden Beethoven-Abend mit den Sonaten G-Dur, op. 31, Nr. 1, C-Dur, op. 2, Nr. 3 und der Hammerklavier-Sonate op. 106. Nur eine Erinnerung unter vielen unvergesslichen jenes Abends, das Scherzo aus der C-Dur-Sonate op. 2, Nr. 3: Die Gleichzeitigkeit von hingeschmissener Lässigkeit und makelloser Perfektion: unfassbar!

Am Abend darauf trat er mit dem Ehepaar Limpe und Paul Fuchs im Domicile auf, dem Jazzclub von internationalem Ansehen in der Siegesstraße. Ich ging hin und

machte, als noch junger Student, bei dem so sehr verehrten Mann den lächerlichen Versuch einer Kontaktaufnahme: "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 Schlagwerkbatte um sich herum in Kopfhöhe eine große Anzahl von Kreissägeblättern verschiedener Größe aufgehängt. Herr Fuchs schlug mal dahin, mal dorthin.

Frau Fuchs wirkt heute - ich schreibe diese Zeilen im Dezember 2012 - laut Selbstauskunft im Internet als "Komponistin akustischer und visueller Ereignisse".

Zurück zu Mozart. Über die drei Mozart-Matineen schrieb damals der Musikkritiker Joachim Kaiser in der Süddeutschen Zeitung:

"Die drei Mozart-Matineen, 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 Matineen 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.

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" zukommt. Der andere Ausdruck, der indirekte, ist nicht satt, eher bedürftig; ihm ist ein Moment der Hemmung, eine gewisse Scheu des Zugriffs eigen, 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."