

KLAVIER SPIELEN

Kleine Lehre des Pedalspiels Heft 2



VORBEMERKUNG

In Heft I dieser kleinen Pedallehre – siehe www.pian-e-forte.de/noten/pdf/pedal1.pdf – wurden einige grundsätzliche Übungen und Anwendungen des Pedalspiels vorgestellt, hier nun folgen weitere Erläuterungen anhand von Beispielen aus der Klavierliteratur.

Es ist nicht möglich, in einer Schrift wie dieser die gesamte Klavierliteratur abzuhandeln und jede Pedalfrage lückenlos zu klären, insofern kann dies keine vollständige Darstellung des Pedalspiels sein, schon deshalb nicht, weil Schriften den praktischen Unterricht nicht ersetzen können. Allenfalls können sie Denkanregungen geben, die den Unterricht ergänzen. Mehr ist hier nicht beabsichtigt.

Jörg Gedan, Januar 2006

I. ZUR NOTATION

Die traditionellen Zeichen für Pedal-Anweisungen, *Ped.* und *, sind für eine differenzierte Notation kaum zu gebrauchen, und Komponisten haben sich oft gar nicht die Mühe gemacht, das Pedal im einzelnen vorzuschreiben. Wo sie es, wie Chopin, doch getan haben, sind die Spielanweisungen meistens nicht sehr hilfreich, und man kann daraus selten einmal ersehen, daß etwas ganz Bestimmtes gemeint ist, sondern findet entweder Selbstverständlichkeiten vor wie Pedalwechsel bei Harmoniewechseln oder schematische Anweisungen, die man besser so nicht anwendet. Schumanns Gepflogenheit, lediglich am Anfang eines Stückes einmal anzugeben, daß es mit Pedal zu spielen sei, und ansonsten auf nähere Anweisungen zu verzichten, ist darum wohl das Klügere, denn so differenziert, wie ein guter Spieler das Pedal einsetzt, kann man es gar nicht notieren, zumal man das Zusammenwirken von Fuß und Finger, auf das es vor allem ankommt, nicht wirklich genau aufzeichnen kann, ohne daß die Notation unübersichtlich wird.

Die traditionellen Zeichen haben zudem den großen Nachteil, nicht erkennen zu lassen, wann genau der Fuß hinab- und hinaufgeht, denn das Sternchen steht selten da, wo man den Fuß tatsächlich aufhebt. Der Spieler tut darum gut daran, diese Zeichen nicht allzu wörtlich zu nehmen, denn wie die Notenschrift selber bedürfen auch Pedalanweisungen der Interpretation, bei der es nicht darauf ankommt, den Buchstaben zu erfüllen, sondern den Geist. An folgendem Beispiel aus einem Nocturne Chopins sei dies kurz erläutert:

Lento sostenuto

Bei 1) steht es an nicht sehr sinnvoller Stelle, denn gemeint ist offensichtlich, die Reibung des Nonenvorhalts $c'-b$ aus dem Klang zu entfernen, was man aber besser erreicht, wenn man das Pedal erst auf dem b wechselt, und zwar so knapp, daß die Baßoktave B nicht vollständig gedämpft wird (sogenanntes „halbes“ Pedal).

Bei 2) ist wohl gemeint, daß der Nachschlag des Trillers sauber klingen soll, worauf man durchaus auch verzichten könnte, denn die kurze Reibung $c''-d''$ dürfte kaum störend sein. Nimmt man die Anweisung ernst, dann gilt aber auch hier wieder, daß das mit halbem Pedal zu verwirklichen ist, denn viel störender als die kurze Reibung wäre ein plötzliches klangliches Loch im Baß. Außerdem würde sich dann empfehlen, wenigstens das b der linken Hand mit dem Finger zu halten.

Bei 3) steht das Sternchen nicht beim tatsächlichen Pedalwechsel, man könnte völlig auf das Zeichen verzichten, denn wechseln wird man das Pedal erst dort, wo *Ped.* steht.

Während Chopin bei der Sekunde des Triller-Nachschlags das Pedal wechselt, nimmt er bei 4) die Sekundreibung zwischen dem d'' und dem e'' der Melodiestimme in Kauf, obwohl sie eigentlich störender ist, weil sie länger stehenbleibt und weil es eine kleine Sekunde ist. Das könnte man – eine nicht zu kleine Hand vorausgesetzt – ohne weiteres lösen, indem die linke Hand die drei Achtel $A - f - c'$ mit den Fingern hält und so den Begleitakkord über einen Pedalwechsel auf dem e'' der Melodiestimme hinüberrettet.

Eine denkbar Ausführung könnte so aussehen (das Zeichen \wedge deutet die halben Pedalwechsel an):

Worauf es beim guten Pedalspiel offensichtlich ankommt, ist die richtige Koordination zwischen Fuß und Finger, ein darauf abgestimmter Fingersatz, eine gewisse Geschicklichkeit und ein gewisser Erfindungsreichtum, um Fingerpedal und Pedal differenziert zu kombinieren, zuallererst aber auf ein scharfes Ohr, das sich von der Vielzahl der Töne nicht ablenken und von spieltechnischen Schwierigkeiten nicht in der Konzentration stören läßt: Der Spieler muß lernen, sein eigener objektiver Zuhörer zu sein.

Um saubere Stimmführung, d.h. richtiges Liegenlassen und Ablösen der Finger zu erreichen, wird oft empfohlen, erst einmal ohne Pedal zu üben. Es ist fraglich, ob das wirklich immer sinnvoll ist, denn es unterstellt ja, daß man sich nicht mehr gut zuhört, wenn man mit Pedal übt, obwohl doch genau das erreicht werden muß. Außerdem läßt sich die Koordination *zwischen* Fuß *und* Finger schlechterdings nicht dadurch üben, daß man *ohne* Fuß übt.

II. FLÜGEL UND KLAVIER

Spieler mit gehobenen Ansprüchen sollten, wo immer sich ihnen die Möglichkeit bietet, oft auf guten Flügeln üben, denn manches ist auf einem Klavier nicht im selben Maße realisierbar. Ist das Pedal bei einem Flügel optimal eingestellt, so läßt es sich wesentlich genauer dosieren, denn dann sollte der Fuß fühlen, wann die Dämpfer beginnen, die Saiten zu berühren. Während nämlich bei Klavieren die Dämpfer durch Federkraft an die Saite gedrückt werden, liegen sie beim Flügel mit ihrem Eigengewicht darauf; dadurch ist es deutlich zu spüren, wenn dieses nicht mehr auf dem Pedal, sondern auf den Saiten lastet, was sehr genaue Bewegungen ermöglicht (das gilt allerdings leider nicht für jeden Flügel).

Außerdem deutlich besser zu verwirklichen ist das halbe Pedal, weil die längeren Baßsaiten des Flügels besser nachschwingen; auf manchen Klavieren ist halbes Pedal oft gar nicht möglich.

Hinzu kommt, daß die Klangabstrahlung des Flügels wesentlich günstiger ist und der Spieler ein viel unmittelbareres Verhältnis zum erzeugten Klang bekommt. Voraussetzung ist allerdings – und das gilt auch für das Klavier –, daß das Instrument wenigstens leidlich gut stimmt, denn je verstimmt ein Instrument ist, umso schlechter durchhörbar werden einzelne Stimmen und umso weniger wird sein Klang das Üben inspirieren, weil es kaum noch möglich ist, an der Klangschönheit zu arbeiten, wenn man es mit einer häßlich klirrenden Drahtkommode zu tun hat.

III. PEDAL BEI BACH

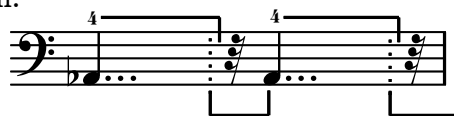
Die Ansicht, daß man Bachs Klaviermusik nicht mit Pedal spielen sollte, ist weit verbreitet. Meiner Meinung nach beruht sie auf dem Irrtum, schlechtes Pedalspiel durch gar keines ersetzen zu wollen anstatt durch gutes. Außerdem denke ich, daß man nicht die Mängel des Cembalos – kein Pedal, keine Dynamik – auf das Klavier übertragen muß, sondern den Vorzug des Cembalos, nämlich den obertonreicheren Klang; und dafür braucht man das Pedal.

Es macht z.B. ja gar keinen Sinn, das erste Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier ohne Pedal zu spielen, denn die einzeln angeschlagenen Akkordtöne verlangen geradezu, daß sie durchklingen, und kein Lautenist der Barockzeit wäre bei ähnlicher Setzweise von Lautenmusik je auf die Idee gekommen, sie brav einzeln abzdämpfen:

Allerdings kann man nicht das ganze Stück hindurch halbtaktig Pedal nehmen, denn dann würden Takt 23 und der Schluß unsauber. Diese Stellen gänzlich ohne Pedal zu spielen, würde aber evtl. einen klanglichen Bruch bedeuten. In Takt 23 löst man es so, daß man das Pedal bereits beim 2. Viertel aufhebt, alle Töne außer der Durchgangsnote c' mit den Fingern hält und das Pedal kurz einsetzt, um die Lücke zwischen den Tonwiederholungen des Basses zu schließen:

Am Schluß hebt man das Pedal allmählich auf und schließt wieder nur die Lücken zwischen den Baßtönen und vor dem Schlußakkord der rechten Hand:

Wichtig bei sehr kurzem Pedaleinsatz, den ich „Lückenpedal“ nenne, ist die richtige Koordination von Fuß und Finger, die quasi agieren wie Staffelläufer: Erst wenn der Fuß den Ton übernommen hat, darf der Finger ihn loslassen:



Das ist nicht ganz einfach, aber so wie man mit der Zeit lernt, stumme Fingerwechsel recht schnell auszuführen, kann man nach ausreichender Übung lernen, auch diesen Finger-Fuß-Wechsel zu automatisieren und fast schon unbewußt auszuführen.

Im Barock war es durchaus üblich, arpeggierte Akkorde durchklingen zu lassen, es gibt also keinen stilistischen Grund, z.B. die Arpeggien der Chromatischen Fantasie BWV 903 ohne Pedal zu spielen:

T. 28f, Original-Notation:

Ausführung:

Das Prinzip, die ersten Töne mit den Fingern länger zu halten, als ihrem Notenwert entspricht, und so dem Fuß Zeit zu geben, ist dabei eines der wichtigsten des Pedalspiels, weil man oft nur dadurch Unsauberkeiten vermeiden kann; denn vor allem bei tiefen und lauten Tönen dürfen Pedalwechsel nicht zu schnell erfolgen, weil dann die Baßtöne des Klangs davor nicht vollständig gedämpft würden.

Probleme bereiten hier jedoch Stellen, in denen Vorhalte oder Durchgangsnoten vorkommen, die sich aber lösen lassen, indem Finger und Fuß wieder richtig zusammenarbeiten:

Ob man längere Triller bei Bach ins Pedal nehmen sollte, ist Auffassungssache; nur darf es dann natürlich nicht klingen wie in Beispiel a). Beispiel b) zeigt den Schluß der Chromatischen Fantasie, wie er durchaus mit Pedal ausführbar wäre.

6

a) besser: b) *tr* Ausführung: *tr* 4 — 5

Bei Bachs streng polyphoner Musik kommt es sehr auf die Durchhörbarkeit der linearen Stimmführung an, sie verträgt deswegen nur wenig Pedal. Da vollkommenes Fingerlegato selten in allen Stimmen möglich ist, ist das Pedal kaum verzichtbar, darf allerdings wirklich nur dazu dienen, Fingerlücken zu überbrücken, d.h. es kann mangelnde Fingerkoordination nicht ersetzen, richtiges Ablösen und Liegenlassen der Finger sind also unabdingbar. Folgendes Beispiel stammt aus Bachs cis-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I, Takt 22–35. Die gestrichelten Bögen markieren das Hauptthema.

7

IV. VERZIERUNGEN UND VORHALTE

Daß Reibungen, die sich durch Verzierungen ergeben, nicht weiterklingen dürfen, wurde oben schon in Beispiel 6a erwähnt. In folgendem Beispiel (Sarabande aus Bachs Französischer Suite E-dur, Takt 5ff.) ist zu beachten, daß das Pedal noch nicht während der Verzierung eingesetzt wird, sondern immer erst, wenn diese zuende gespielt ist, und ebenfalls immer erst nach der Auflösung von Vorhalten:

8

Ausführung:

Das gilt nicht nur für Bach. In folgendem Beispiel (Mozart, Fantasie d-moll) sollte man ab dem siebten Takt entweder bei der Auflösung des Vorhalts das Pedal noch einmal wechseln oder überhaupt erst dann Pedal nehmen:

Andante

9

Aus demselben Stück stammt folgende Stelle, in deren zweiten Takt ein Vorhalt zu beachten ist:

Der Beginn von Mozarts Es-dur-Sonate, KV 282, ist ein typisches Beispiel dafür, wie differenziert Finger und Fuß zusammenarbeiten müssen:

- 1) Für das Sechzehntel c'' muß das Pedal nicht gewechselt werden, die Sekundreibung ist durch den nächsten Pedalwechsel nur kurz und stört darum nicht.
- 2) Trotz des Staccato-Punktes in der Oberstimme nehme ich hier Pedal, denn die Stelle ist ausgesprochen sanglich und Mozarts Artikulation läßt sich durch einen leichten Akzent auf der Note suggerieren.
- 3) Hier könnte der Pedaleinsatz auch schon ein Sechzehntel früher erfolgen, nicht aber schon beim d'' oder gar am Taktanfang.
- 4) Wegen der Pausen der rechten Hand spielt die rechte ab hier mit Fingerpedal, d.h. die Finger bleiben bis zum nächsten Pedalwechsel liegen.
- 5) Da der Schleifer *auf*, nicht *vor* die Zeit zu nehmen ist, kann das Pedal hier erst hinabgehen, wenn das es'' und das f'' des Schleifers nicht mehr klingen.
- 6) Trotz der entstehenden Sekundreibungen können längere Triller durchaus ins Pedal genommen werden, denn es ist ein Unterschied, ob eine einzelne Reibung längere Zeit stehen bleibt oder ob die Töne immer wieder neu angeschlagen werden.

Verzierungen, die kein Pedal vertragen, gibt es auch in romantischer Musik. Im vierten Takt des folgenden Beispiels (Chopins Mazurka op. 68/2) gibt es einen Schleifer, der verzögerten Pedaleinsatz erzwingt:

Bei 1) findet man in der rechten Hand eine „technische“, keine echte Pause, die für Chopin typisch ist und die er oft bei punktierten Rhythmen notiert, obwohl er gleichzeitig Pedal vorschreibt. Gemeint ist offensichtlich, daß die Hand vor dem Sechzehntel neu ausholt, um dieses zu akzentuieren.

Noch bei Debussy gibt es Sätze, die kein unsauberer Pedalspiel erlauben. Ein Beispiel dafür ist der Mittelteil der E-dur-Arabeske, der überwiegend in linearer Vierstimmigkeit geführt ist:

In Schumanns *Der Dichter spricht* aus den *Kinderszenen* gibt es eine rezitativische Kadenz, die polyphon geführt ist (die Mittelstimme imitiert die Oberstimme):

14

1) 2) 3)

- 1) Der vorherige Klang, ein verminderter Septakkord mit Baßton Fis klingt in diesen Takt noch hinein.
- 2) Die Tonwiederholung auf dem e'' klingt geschmeidiger, wenn man sie ins Pedal nimmt.
- 3) Das Pedal überbrückt den Dezimensprung, die folgenden Töne des verminderten Septakkords klingen als Akkordzerlegung durch.

Chopins cis-moll-Walzer ist ein Parade-Beispiel für differenzierte Stimmführung auch in der Romantik, die – ein mäßig schnelles Tempo vorausgesetzt – die richtige Koordination von Finger und Fuß verlangt:

15

Tempo giusto

mf

1) 2) 3) 4) 5)

simile

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a Chopin piece. The first system begins with a *simile* marking. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings. The second system shows a triplet in the treble and a bass line with a fermata. The third system features a complex melodic line in the treble with many slurs and fingerings, and a bass line with a fermata and a final cadence.

1) Chopin schreibt hier im Original (die originalen Pedalangaben sind hier weggelassen) einen ganzen Takt lang Pedal vor. Besser wäre, wie hier skizziert, die Sekundreibungen durch halbes Pedal zu mildern, d.h. das Pedal auf jedem Viertel zu wechseln, ohne daß die Baßnote **Gis** vollständig gedämpft wird.

2) Der Pedalwechsel auf dem dritten Viertel bei sauberem Fingerlegato in der Oberstimme ist noch einfach zu bewältigen. Schwieriger ist die Überbindung des **gis'** in den nächsten Takt, in dem nur ein Achtel Zeit für den Pedalwechsel bleibt.

3) Chopins Notation ist immer recht genau. Hier schreibt er durch die punktierte Halbe vor, daß der Baßton mit dem Finger zu halten ist und macht im Original keine Pedalangabe. Es empfiehlt sich trotzdem, die Tonwiederholungen der Oberstimme durch das Pedal zu binden.

4) Chopin schreibt auch hier wieder ganztaktiges Pedal vor. Trotz der kleinen Sekunden verträgt diese Stelle das, weil Baßton und Begleitakkord durchklingen und klangliches Fundament geben – ein Prinzip, von dem im nächsten Abschnitt die Rede sein wird.

5) Hier ist es nötig den Klang allmählich wieder zu säubern und dabei das Pedal so zu wechseln, daß die Tonwiederholungen legato bleiben.

V. UNSAUBERES PEDAL

In Notenbeispiel 15 war es uns bei 4) bereits begegnet. Trotz der Sekundreibungen kann man die Unsauberkeiten hier ohne weiteres in Kauf nehmen, weil das harmonische Fundament durchklingt. Der zweite Grund ist, daß nicht ein längerer unsauberer Klang stehen bleibt, sondern Töne immer wieder neu angeschlagen werden und so das Ohr von der Unreinheit quasi ablenken. Dies gilt insbesondere für Triller. Dazu wiederum ein Beispiel von Chopin, der Trillerkette aus dem H-dur-Teil der Polonaise-Fantaisie:

16

1)
.....

Bei 1) tritt man das Pedal erst nach Auflösung des Vorhalts dis.

5 2 1

Etwas ähnliches findet man bereits in Beethovens letzter Klaviersonate op. 111:

17

1)
.....

www.pian-e-forte.de

1) Der angegebene Fingersatz stammt von Beethoven und wird oft als Schreibfehler angesehen. Tatsächlich macht er jedoch Sinn, wenn man beide Triller gegenläufig ausführt, was schon aus klanglichen Gründen vorzuziehen ist:

The image shows two trills on a piano. The first trill is in the right hand, starting on a G4, with fingerings 5 and 4 indicated above the notes. The second trill is in the left hand, starting on a G3, and is marked 'Nicht:' (Not), indicating it should not be played with the same fingering as the first.

Abhängig vom Stil und von der Setzweise der Musik vertragen auch Läufe unsauberes Pedal, bspw. in Schuberts Es-dur-Impromptu op.90/2:

Allegro

The image shows the first four measures of Schubert's Es-dur-Impromptu op.90/2, starting at measure 18. The tempo is marked 'Allegro'. The right hand has a melodic line with a chromatic descent, and the left hand has a bass line with chords. The first measure is marked *p* and *legato*. Brackets under the bass line indicate pedal points: bracket 1) covers measures 18-20, and bracket 2) covers measures 19-21. A dynamic marking *f* appears in measure 21.

1) Da die Chromatik der rechten Hand in tieferer Mittellage liegt und die linke den Baß mit den Fingern halten kann, verzichtet man hier besser auf das Pedal.

2) Das Pedal erlaubt der linken Hand, den nächsten Baßton vorzubereiten. Die nächsten beiden Takte können ganztaktig ins Pedal genommen werden, weil der Baß klangliches Fundament gibt.

Chopin schreibt solcherart Pedal in seiner f-moll-Etüde op. 25/2 nur in einigen Takten vor (hier durch *Ped.* und * kenntlich gemacht). Ob er wirklich gemeint hat, daß die restlichen Takte ohne Pedal zu spielen sind, muß offen bleiben; meiner Meinung nach ist halbtaktiges Pedal vorzuziehen, wobei der Fuß relativ spät hinabgehen kann, weil eine nicht zu kleine Hand die meisten Baßtöne durchaus mit den Fingern halten kann:

Presto

The image shows the first three measures of Chopin's f-moll-Etüde op. 25/2, starting at measure 19. The tempo is marked 'Presto'. The right hand has a melodic line with a chromatic descent, and the left hand has a bass line with chords. The first measure is marked *a tempo*. Brackets under the bass line indicate pedal points: a bracket with an asterisk (*) covers measures 19-20, and a bracket with a '5' covers measures 20-21. A dynamic marking *sempre p* appears in measure 21.

Eine berühmte Stelle, wo ein Komponist unsauberes Pedal vorschreibt, ist das Rezitativ aus dem ersten Satz der Sturmsonate op. 31/2 von Beethoven:

Einige erklären das mit der geringeren Tonfülle damaliger Flügel und verzichten auf modernen Instrumenten auf die originale Spielweise, andere nehmen Beethovens Vorschrift ernst und den verschwommenen Klang in Kauf. Gangbar wäre ein dritter Weg, nämlich möglichst viele Töne des Begleitakkords mit den Fingern zu halten:

1) Hier müsste statt der Pause die Auflösung des Dominant-Akkordes folgen, also ein d-moll-Akkord; deswegen lässt man den A-dur-Akkord besser nicht bis in diesen Takt hinein klingen.

VI. HALBES PEDAL

Läßt man die Dämpfung nur kurz die Saiten berühren, geht also mit dem Pedal sehr schnell wieder hinab, so werden die Töne nicht vollständig gedämpft. Abhängig ist es von der Schwingungsweite der Saiten, d.h. die Diskanttöne sind eher verstummt als die Baßtöne, so daß das halbe Pedal tatsächlich wie ein geteiltes Pedal verwendet werden kann. Es funktioniert umso besser, je tiefer und lauter der Baß ist. Problemlos anwendbar ist es deswegen bei folgender Stelle aus Beethovens Waldstein-Sonate (letzter Satz, Takt 221ff), wo man den Baß durch halbes Pedal durchaus vier Takte lang durchklingen lassen kann:

Original-Pedalangabe: *Ped.*

The score shows measures 221-224 in 2/4 time. The bass line features chords with dynamic markings *ff*, *sf*, *p*, *ff*, *sf*, and *p*. Pedal marks are shown as a series of small triangles under the bass line, with asterisks indicating the half-pedal technique.

Etwas heikler ist der Anfang desselben Satzes, denn er beginnt sehr leise. Beethoven läßt das Pedal ohne Rücksicht auf den Harmonie-Wechsel in Takt 3 durchklingen, aber es ist auf modernen Instrumenten fraglos besser, den Klangnebel durch halbes Pedal zu mildern:

Allegretto moderato

The score shows measures 225-230 in 2/4 time. The bass line features a continuous eighth-note pattern with dynamic markings *sempre pp* and *pp*. Pedal marks are shown as a series of small triangles under the bass line, with asterisks indicating the half-pedal technique.

Das Halbe Pedal kommt in der Klaviermusik, besonders in romantischer, unentwegt vor, und man könnte so viele Beispiele nennen, daß man mehr als ein Heft damit füllen würde. Anwenden läßt es sich umso besser, je tiefer die zu haltenden Baßnoten liegen und je höher die Töne darüber. Manchmal muß man dabei Unsauberkeiten in Kauf nehmen, kann sie aber genügend mildern, während sie ohne jedweden Pedalwechsel schwer erträglich wären.

Es gibt aber auch Stellen, wo sauberes Pedal bei gleichzeitig notationsgetreuer Spielweise auf den ersten Blick nicht möglich scheint, wo man aber mit etwas Nachdenken und Einfallsreichtum Lösungen findet. Stellvertretend dafür möge eine Stelle aus Debussys *Children's Corner* stehen:

24a

Wechselt im zweiten Takt die Oberstimme ins untere System, damit die rechte Hand den B-dur-Akkord halten kann? Etwas anderes kann eigentlich kaum gemeint sein, denn sonst könnten die Töne ja ohne weiteres in der rechten Hand bleiben. Übernimmt hier die linke, kann das Kontra-B nur mittels halbem Pedal gehalten werden, denn auf dem c' des zweiten Taktes muß das Pedal ja wechseln. Tatsächlich jedoch findet man, ausreichendes Geschick vorausgesetzt, eine tadellose Lösung, wenn man nur wieder Pedal und Fingerpedal richtig kombiniert:

24b

Bei 1) halten die Finger den B-dur-Akkord, nicht aber das akkordfremde c'. Erst nach dem Aufheben des c' nimmt man Pedal, das nun bis zum nächsten Harmoniewechsel liegen bleiben kann. Denn der nächste akkordfremde Ton, das c' stört kaum, weil es hoch genug liegt, um unsauberes Pedal zu ertragen. So kann man das Kontra-B mit der linken Hand vollständig halten und muß nicht auf halbes oder auf das mittlere Pedal zurückgreifen.

VII. PEDAL NICHT WECHSELN

Normalerweise ist das Pedal zu wechseln, wenn eine neue Harmonie erscheint. Das ist fast immer am Taktanfang der Fall, so daß es zur Gewohnheit wird, am Taktanfang immer neu Pedal zu nehmen. Nicht selten wird diese Gewohnheit gedankenlos ausgeführt, denn oft ist auch am Taktanfang gar kein Pedalwechsel nötig. Dazu einige Beispiele:

Franz Schubert
Impromptu op. 142/2

Allegretto
sempre legato

25

Bei 1) kann man den Auftakt getrost in den nächsten Takt hineinklingen lassen. Ob man bei 2) für das akkordfremde Achtel das Pedal wechselt, hängt ein wenig vom Tempo ab: Ist es zügig genug, klingt das Achtel nur kurz und stört darum nicht.

Stücke, bzw. Stellen mit ähnlichen Auftakten gibt es zahlreiche, und oft vergißt man dabei die Möglichkeit, das Pedal über den Takt hinaus zu halten.

Etwas anders gelagert ist folgende Stelle aus Debussys Prélude X, *La Cathédral engloutie*:

26

Hier wechselt weder bei 1) noch bei 2) die Harmonie, und die Stelle wird durch den Baßorgelpunkt **Gis** klanglich zusammengehalten, so daß man ohne weiteres auf Pedalwechsel nach den Baßvorschlägen verzichten kann, was die Sprünge der linken Hand wesentlich erleichtert. (Das **Gis** kann man mit dem dritten Pedal halten, dazu weiter unten mehr.)

Etwas ähnliches findet man in Rachmaninoffs Prélude cis-moll op. 3/2:

27

Wechselt man bei 1) und 2) das Pedal nicht, erleichtert das wieder sehr die Sprünge der linken Hand, die den Baßton ja wieder als Vorschlag vorwegnehmen muß. Da vor wie nach dem Taktstrich dieselbe Harmonie erscheint, ist das möglich.

VIII. DAS MITTLERE PEDAL

Das mittlere, dritte Pedal ist eine Erfindung Steinways aus dem Jahre 1874. Bis es sich allgemein verbreitet hatte, dürften wohl noch ein paar Jahrzehnte vergangen sein, deswegen gibt es in Noten keine Spielanweisungen dafür, denn erstens waren anfangs nur Steinway-Flügel damit ausgestattet, und zweitens wurden wegen dieser Erfindung nun nicht alle alten Flügel plötzlich weggeschmissen, so daß jeder Komponist sich klar darüber war, daß er mit dem Vorhandensein des dritten Pedals nicht rechnen konnte, auch wenn er selber vielleicht eines hatte.

Noch heute kann man nicht sicher damit rechnen, auch wenn Flügel ohne drittes Pedal kaum noch gebaut werden. Aber wo steht schon immer ein nagelneuer Flügel?

Hinzu kommt, daß es in der Klaviermusik nicht allzu viele Stellen gibt, wo man es anwenden könnte. Seine Funktion besteht ja darin, *einzelne* Töne weiterklingen zu lassen, aber nicht, wie beim rechten, *alle*; dazu werden von ihm nur die erfaßt, deren Tasten im Augenblick des Pedaltretens gerade gedrückt sind, während es auf Tasten, die man danach anschlägt, nicht mehr wirkt. Nun gibt es aber nicht allzu viele Stellen, wo gleichzeitig mit Tönen, die weiterklingen sollen, nicht auch welche gespielt werden, die nicht weiterklingen sollen, deswegen nützt einem das dritte Pedal oft nichts. Anwenden könnte man es immerhin in obigem Notenbeispiel 24:

24c

p *expressif*

più p

3. Ped.

The musical score for example 24c consists of two staves: a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *expressif*. It features a melodic line with various ornaments and a crescendo leading to a dynamic marking of *più p*. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A bracket labeled '3. Ped.' spans across both staves, indicating the use of the third pedal.

Man nimmt das Kontra-B ins dritte Pedal und kann dann das rechte parallel dazu ganz normal benutzen. Wichtig ist dabei, das dritte Pedal im richtigen Augenblick zu treten, nämlich während man das **B** noch hält, das **f** der rechten Hand aber noch nicht angeschlagen ist, denn nur das **B** soll über den nächsten Harmoniewechsel hinaus noch klingen, das **f** muß spätestens beim **ges** des folgenden Taktes gedämpft werden.

Nun zeigt sich aber gerade an dieser Stelle eine weitere Einschränkung: Ein Klavierspieler hat nur zwei Füße; der linke ist mit dem mittleren Pedal beschäftigt, der rechte mit dem rechten, auf das man danach nicht verzichten kann; also bleibt nur, auf das linke, das Verschiebungs-Pedal zu verzichten, und das könnte man für diese Stelle eigentlich ganz gut gebrauchen.

Aber hier ist ein anderes Debussy-Beispiel, bei dem das dritte Pedal tauglich ist (aus dem bereits zitierten Prélude X); man nimmt das Kontra-C ins mittlere Pedal und wechselt danach das rechte bei jedem neuen Akkord:

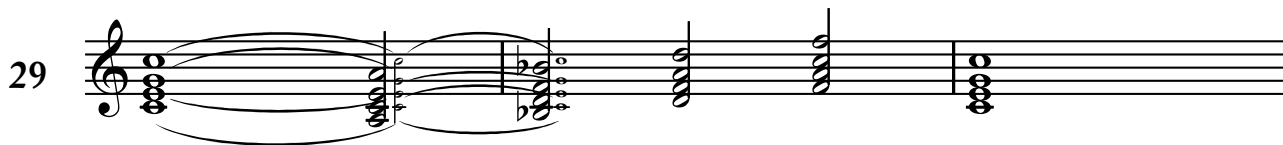
28a

ff

8vb *simile* *8vb* *8vb*

The musical score for example 28a consists of two staves: a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff begins with a dynamic marking of *ff*. It features a complex texture with many notes and chords. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A bracket labeled '8vb' spans across both staves, indicating the use of the eighth octave pedal. The word 'simile' is written below the bass staff, suggesting a similar effect.

Ein Phänomen, das sich durch das mittlere Pedal ergibt und das durchaus störend sein kann, tritt aber gerade an dieser *ff*-Stelle recht deutlich in Erscheinung: Da die Kontra-C-Saite völlig unge-dämpft bleibt, erzeugen die höher liegenden Akkorde auf ihr wahrnehmbare Resonanzen, denn fast in jedem Akkord gibt es Töne, die in der Obertonreihe des Kontra-C enthalten sind und die deshalb weiterklingen und das Klangbild unsauber werden lassen:



Die Segnungen des dritten Pedals sind also begrenzt. Eine weitere Einschränkung ergibt sich dadurch, daß es zwar zusammen mit dem rechten benutzt werden kann, aber nicht genau gleichzeitig mit ihm, d.h. in dem Augenblick, wo das mittlere Pedal hinabgeht, darf das rechte nicht unten sein; erst nachdem das mittlere hinabgegangen ist, kann man das rechte unabhängig davon benutzen. Der Grund liegt in der Funktionsweise der Mechanik: Das mittlere Pedal erfaßt alle die Dämpfer, die gerade von der Saite abgehoben sind; hat man das rechte Pedal getreten, sind aber gerade *alle* Dämpfer abgehoben, und es werden auch alle vom mittleren erfaßt, so daß es dadurch nutzlos wird.

Hier eine weitere Stelle aus demselben Stück; bei ihr läßt sich die Einschränkung, nur zwei Füße zu haben, lösen, wenn man an richtiger Stelle vom linken (*una corda*) auf das mittlere Pedal wechselt:

Un peu moins lent

1) 2)

r. Ped. *una corda* 3. Ped.

1) Bis hierhin kann man das linke Pedal benutzen, danach muß man den klanglichen Bruch, der durch Aufheben der Verschiebung entstehen könnte, vermeiden, indem man die folgenden drei Töne der rechten Hand so weich wie irgend denkbar anschlägt; danach wechselt sowieso das Klang-Register.

Bei 2) wechselt der linke Fuß auf das mittlere Pedal und tritt es, während das *Gis* der rechten und das Kontra-*Gis* der linken Hand noch gehalten werden, aber bevor das folgende *Ais* angeschlagen ist. Dadurch sind nun die Dämpfer der Baßoktave *Gis* aufgehoben, die die nächsten 20 Takte durchklingt, obwohl das rechte Pedal ganz normal wechselt. Störende Resonanzen wie in Notenbeispiel 25/26 entstehen dabei kaum, denn die Stelle ist zunächst leiser, und die Resonanzen sind brauchbarere und erzeugen weniger Reibungen.

Drei weitere Beispiele für die Anwendung des mittleren Pedals seien angeführt. Das erste ist dem Schlußteil von Brahms Händel-Variationen entnommen:

31

T. 327ff.

ff *m.s.* 1)

Ped.

Abhängig davon, ob der Flügel beim f''' noch einen Dämpfer besitzt, hält man dieses mit dem Finger und spielt das f' mit der linken Hand; dann kann bei 1) das mittlere Pedal die Töne f' , f'' und f''' übernehmen, wozu natürlich das rechte Pedal bereits aufgehoben sein muß. Jetzt kann der Diskant-Orgelpunkt f die nächsten Takte durchklingen, und man kann das rechte so anwenden, daß die Sechzehntel verhältnismäßig sauber bleiben, weil man die Viertel mit ihm nicht mehr verlängern muß.

Ein paar Takte später ist die Anwendung des mittleren Pedals leider kaum möglich, um den Orgelpunkt, der nun im Baß liegt, vollständig durchklingen zu lassen; man muß sich mit geschicktem Halben Pedal behelfen:

32

f

Die nächsten beiden Beispiele stammen aus Rachmaninoffs Prélude op. 23/3. Beim ersten kann man das D im Baß vollständig mit dem dritten Pedal halten:

33

ppp *mf* *ppp* *p*

Auch hier hat man allerdings wieder die Qual der Wahl: linkes oder mittleres Pedal? Denn auf das rechte kann man auch hier nicht verzichten.

Das letzte Beispiele stammt aus demselben Prélude, es verlangt etwas mehr Geschick, denn um das d' durchklingen zu lassen, hat man weniger als ein Achtel Zeit für die Pedal-Koordination.

34

r. Ped. 3. Ped.

Um das Prinzip des mittleren Pedals zu erläutern, mögen diese Beispiele genügen. Der Spieler wird sich an Stellen, wo man es anwenden kann, immer zwei Lösungen zurechtlegen müssen, denn er muß immer damit rechnen, daß ein Instrument nur zwei Pedale hat.

IX. PEDAL-EFFEKTE

Wenigstens zwei Pedaleffekte seien erwähnt. Einen findet man in Schumanns *Paganini* aus dem *Carnaval*:

35

Die laut und dröhnend angeschlagenen Baßtöne lassen den *pppp*-Vorschlag unhörbar werden, man kann ihn also auch gänzlich stumm anschlagen. Hörbar wird der Akkord erst, wenn man die vorherigen Töne aus dem Klang entfernt, indem man das Pedal aufhebt, dann erscheint der Es-dur-Septakkord wie von Geisterhand aus dem Nichts entstanden.

Ein anderer Effekt ist wesentlich gewöhnlicher, und man wendet ihn, unbewußt, fortlaufend an: Wenn man einen Ton in das bereits niedergedrückte Pedal hineinspielt, klingt er wesentlich obertonreicher und heller, evtl. auch etwas geräuschvoller, weil die Resonanz der Nachbarsaiten dann viel ausgeprägter ist. Das kommt unvermeidlich in fast jedem Klavierstück vor, z.B. hier (Chopin, *Nocturne cis-moll*, op. posth.):

36

Bei 1) wird das *gis'* ins liegende Pedal hineingespielt, bei 2) das *cis'''*, wobei bei letzterem der Effekt deutlicher wird, da er im Diskant besser zum Tragen kommt. Man kann ihn nutzen, indem man sangliche Diskanttöne, wo sinnvoll, zusätzlich ein wenig akzentuiert. Man kann ihn aber auch bei unbegleiteten Tönen manchmal nutzen, z.B. schon in folgendem Anfängerstück (Schumanns *Erster Verlust* aus dem *Album für die Jugend*):

Nicht schnell

37

Man spielt das erste *g''* in das bereits gedrückte Pedal hinein, was durch Schumanns Vorschrift *fp* eigentlich naheliegend ist. Stücke mit Einzeltönen als Auftakt gibt es viele, so daß dieser Effekt des öfteren anwendbar ist.