



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

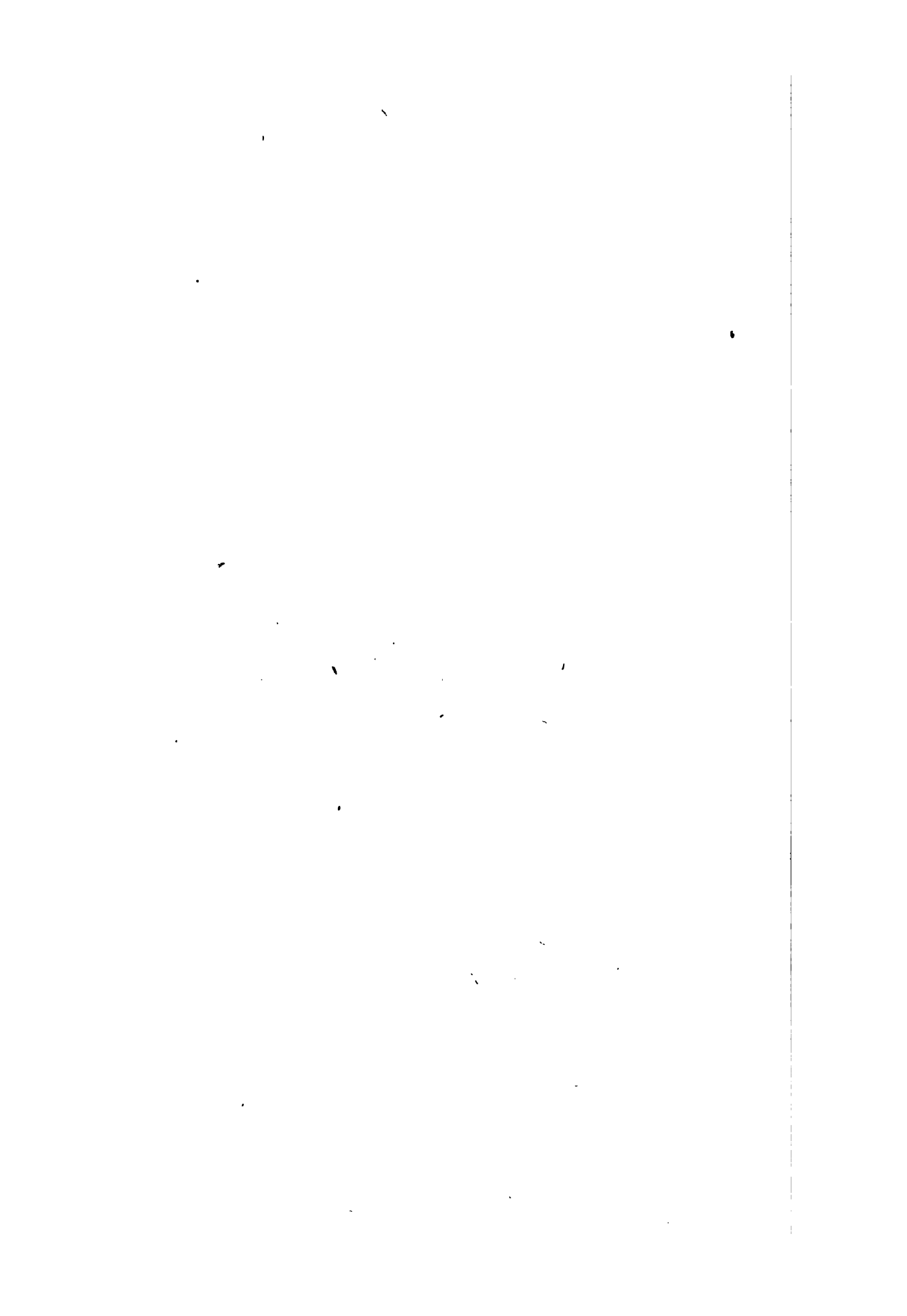
ML
700
K74

UC-NRLF



B 3 829 747





1300

DAS NORMALE KLAVIERPEDAL

VOM AKUSTISCHEN
UND ÄSTHETISCHEN
STANDPUNKT

VON

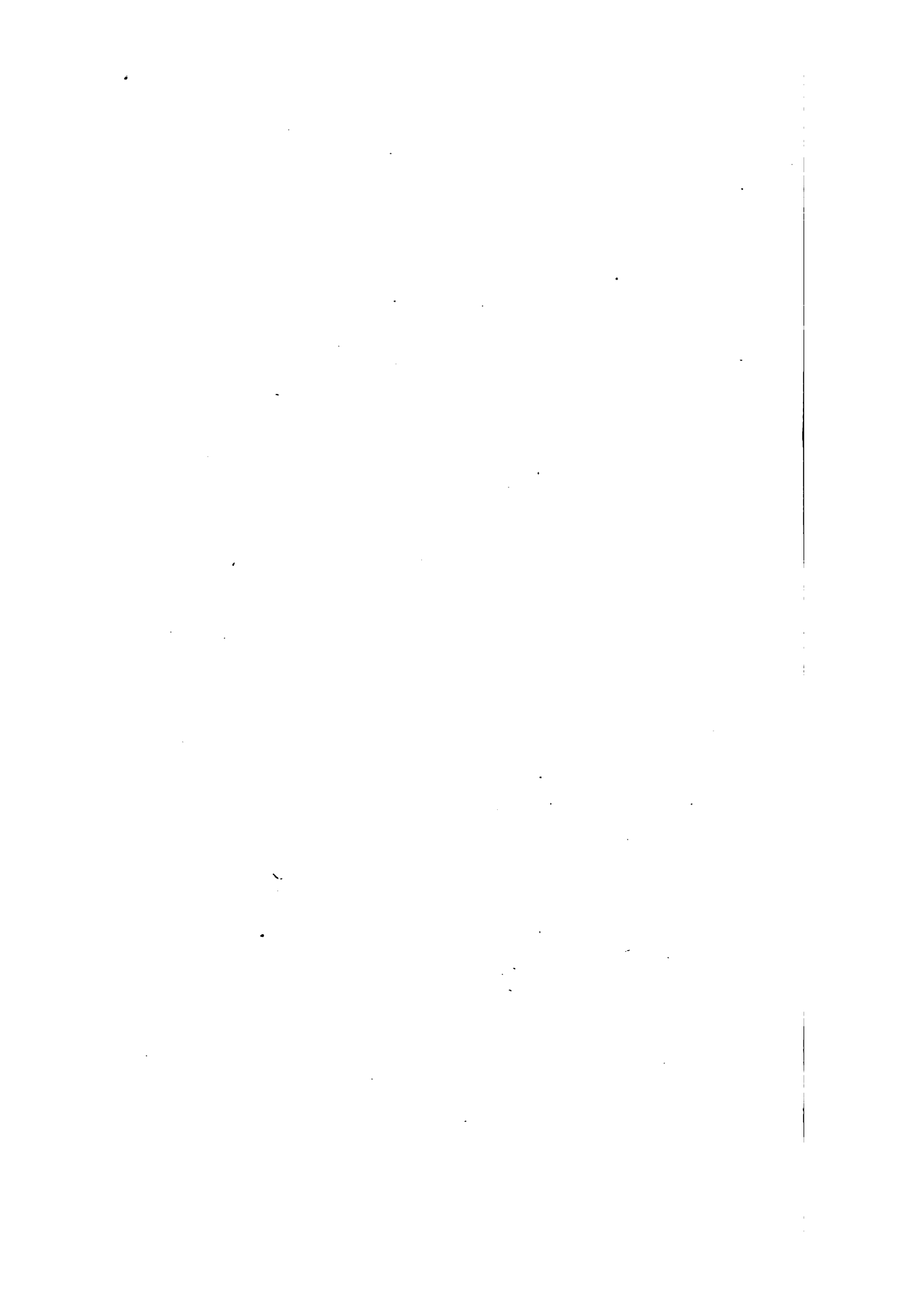
LEONID KREUTZER

MIT EINEM BILDNIS DES VERFASSERS



LEIPZIG 1915

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL



1915



Louis Kreutzger

YOUNG MEN'S CLUB
1915

DAS NORMALE KLAVIERPEDAL

VOM AKUSTISCHEN
UND ÄSTHETISCHEN
STANDPUNKT

VON

LEONID KREUTZER

MIT EINEM BILDNIS DES VERFASSERS



LEIPZIG 1915

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL



UNIV. OF
CALIFORNIA

ML700
K74

Copyright 1915 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

no. 1000
1000000000

Einleitung.

Vorliegende Arbeit ist weder eine physikalisch-akustische wissenschaftliche Untersuchung, noch eine Klavierschule im üblichen Sinne. Ich beanspruche auch weder absolute Unanfechtbarkeit in den aufgeworfenen akustischen Fragen, noch bilde ich mir ein, daß ein Pianist auf Grund meiner Aufzeichnungen die Kunst des Pedalgebrauchs erlernen kann. Doch glaube ich, das Resultat meiner langjährigen Erfahrungen als Virtuose und Lehrer veröffentlichen zu können, und hoffe, daß mein Buch manchem Anregung zu selbständigem Nachdenken geben wird. Das Pedal wird im allgemeinen nicht mit dem nötigen Ernst und der erforderlichen Aufmerksamkeit behandelt. Die Lehrer haben sich entweder zu wenig mit der Sache befaßt, oder sie spielen selbst richtig, verstehen jedoch nicht, dem Schüler die nötigen Erklärungen zu geben, oder es ist ihnen am Ende zu mühevoll, auf die Frage näher einzugehen, und sie speisen die Schüler mit der stereotypen Phrase ab: »nehmen sie nicht so viel Pedal«. Wie dem auch sein mag, es wird in dieser Beziehung viel gesündigt. Vielleicht liegt der Fehler auch daran, daß es weder eine gute Literatur über diese Frage gibt, noch die üblichen Ausgaben dazu angetan sind, dem Schüler die nötigen Aufklärungen zu geben.

Das verhältnismäßig beste Buch ist das von Hans Schmitt, dessen vierte Auflage vom Jahre 1907 mir vorliegt. Trotz mancher guter Gedanken ist das Buch aber doch zu wenig systematisch und übersichtlich und dabei stark veraltet. Auch die Beispiele sind sehr unglücklich gewählt. Kompositionen von Hallberger, Heller, Thalberg und last not least von H. Schmitt selber interessieren uns heute herzlich wenig. Der ganze, ich möchte sagen, Provinzton, der aus dem Buch spricht (bei aller Hochachtung vor den Verdiensten von H. Schmitt), wirkt störend auf den Leser. Sein Zitieren anderer Künstler, selbst solcher wie Rubinstein (oder vielleicht gerade solcher), hat keinen Wert und erinnert uns zu sehr an das

bekannte »wie er sich räuspert . . .«. Was ein subjektiver Künstler vom Schlage Rubinsteins auf dem Podium gemacht hat, kann weder präzisiert, noch zur Norm erhoben werden. Auf diesem »Abgucken« basiert ein anderes Buch, das von M. Kufferath (nach Bouchorzef), das wenig praktischen Wert besitzt. Die Aphorismen von Rubinstein selbst geben keinerlei Aufschlüsse über die Pedalfrage, ebenso wenig verschiedene andere Veröffentlichungen und Aphorismen oder nichtssagende paradoxe Aussprüche, wie z. B. »Gutes Pedaltreten heißt ohne Pedal spielen können«, der von einem hervorragenden Virtuosen stammen soll. Aus einer instruktiven Ausgabe kann man jedoch nichts profitieren, sie mag noch so ausgezeichnet sein, solange man sich nicht im allgemeinen die Kunst des Pedalgebrauchs zu eigen gemacht hat. Eine gute Ausgabe kann einen Schüler nicht belehren, sondern im besten Falle durch gute Phrasierungsbezeichnungen anregen.

Der Hauptteil meiner Arbeit ist die Pedalanalyse; sie ist der Kern des Buches, aus dem sich der gedrängt gefaßte theoretische Teil ergibt. Vielleicht gibt manchem die Pedalanalyse einen gewissen Antrieb, sein Pedal zu untersuchen, zu prüfen und daraufhin bewußter zu gebrauchen. Es wäre jedenfalls an der Zeit mit der alten Meinung aufzuräumen, das richtige, normale Pedaltreten sei lediglich Geschmacksache. Allerdings gebraucht der musikalische Pianist das Pedal besser als der unmusikalische; denn guter Pedalgebrauch ist stets abhängig von richtigem allgemeinem Auffassen eines Tonstückes, richtiger Phrasierung, »Interpunktion«, Deklamation usw. Solange er aber nicht mit den strengen elementaren Gesetzen des Pedals vertraut ist, wird er das Pedal mehr oder weniger rein, aber nie absolut tadellos behandeln, mag er noch so begabt sein. . .

Leonid Kreutzer.

Inhaltsangabe.

	Seite
Einleitung. Gegenwärtiger Stand der Pedalfrage. Literatur.	III
A. Theorie.	
I. Das Wesen des Pedals vom akustischen Standpunkte aus — seine Wirkung auf den Klavierton	3
II. Verschiedenartige Anwendung des Pedals je nach der Höhenlage.	6
III. Zweck der Anwendung des Pedals	9
a) »Akustisches« Pedal	10
Verstärkte Resonanz einzelner Töne und Akkorde.	
b) »Bindungspedal«	11
Bindung einzelner Töne und Akkorde (»melodisches Bindungspedal«). — Vervollständigung des Fingerlegato. — Bindung entfernter Noten und Akkorde. — Gruppierung von Noten nach ihrer akkordlichen Zusammengehörigkeit (»harmonisches Bindungspedal«).	
c) »Rhythmisches« Pedal.	18
Unterstützung des normalen Tonfalls. — Periodisch wiederkehrende Figuren. — Verschiedenartige Einteilung von Passagen (Stricharten). — Charakterisierung verschiedener Tanzrhythmen.	
IV. Nachschlagen und gleichzeitiges Treten des Pedals	20
Vom Standpunkt der Reinheit. — Vom akustischen Standpunkt.	
V. Notwendigkeit einer Textveränderung aus Rücksicht auf das Pedal.	21
VI. Verschiedene praktische Winke	23
a) Einheitlichkeit im Pedalgebrauch	23
b) Verschiedenartiger Pedalgebrauch je nach dem Auf- und Abwärtsschreiten harmonischer Tonfolgen	24
c) Erleichterung des Anschlags durch Pedalgebrauch	24
d) Das Aufheben des Pedals in seiner zeitlichen Beziehung zum Aufheben der Hände	25
VII. Pedal und Fingersatz.	26
VIII. Pedalbezeichnung durch Komponisten und Herausgeber.	27
IX. Verschiedene Arten von Pedalbezeichnung.	29
X. Das linke Pedal	30
XI. Prolongement	34
XII. Andere Arten von Pedal	34

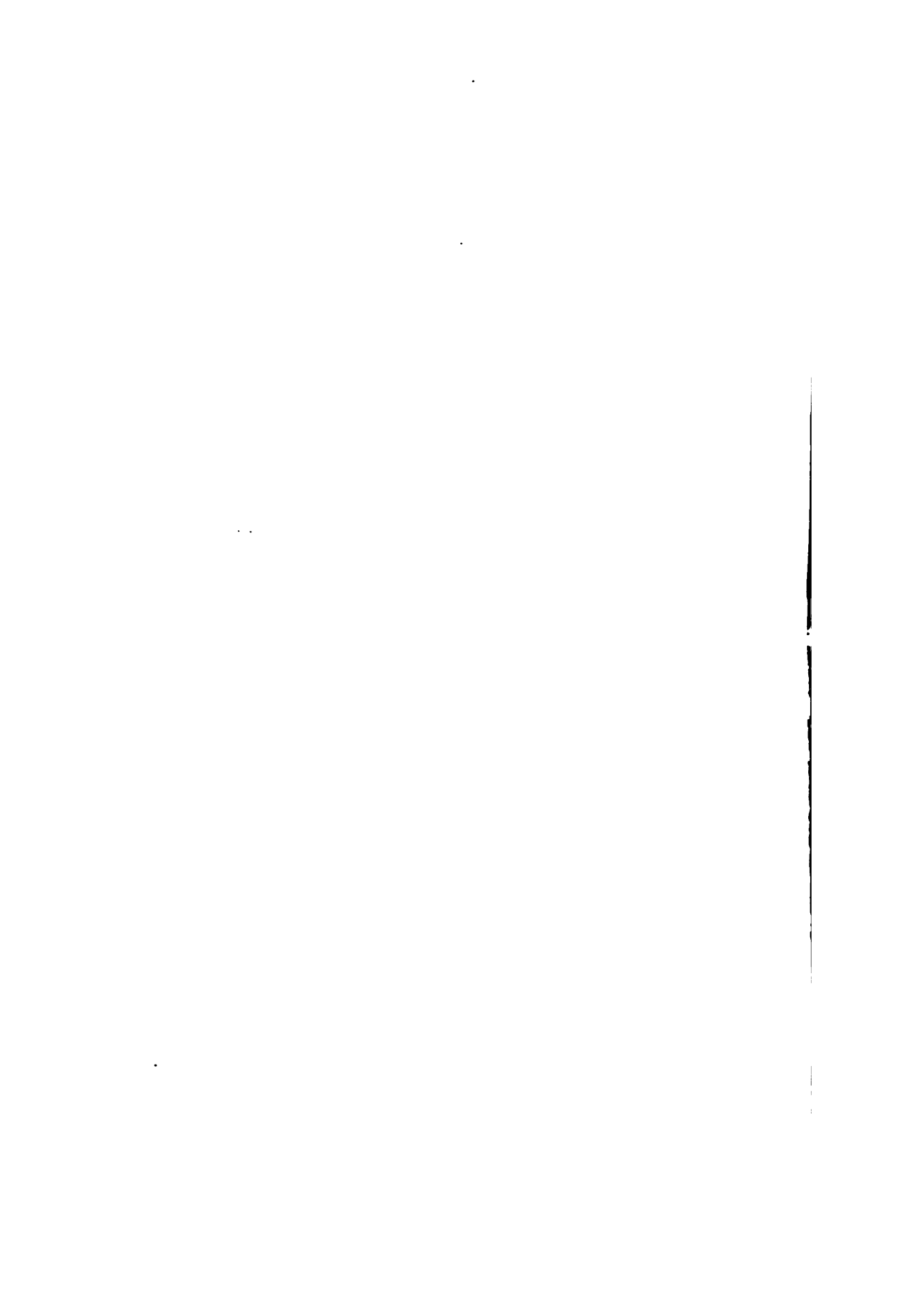
B. Pedalanalyse.

	Seite
Beispiele aus Werken von Bach	35
Beispiele aus Werken von Mozart	44
Beispiele aus Werken von Beethoven	43
Beispiele aus Werken von Schumann	57
Beispiele aus Werken von Chopin	70
Beispiele aus Werken von Brahms	84

C. Pedaleffekte.

I. Übermäßiger Pedalgebrauch	93
Verstärkung des crescendo. — Ausgehaltene Baßnoten (Akkorde). — Orgelpunkt. — Verbindung heterogener Elemente. — Musikalischer Im- pressionismus.	
II. Absichtliches Vermeiden des Pedals	96
Aus stilistischen Gründen. — Durchgeführtes secco.	
Nachwort. Pedal und Studium	99

A. Theorie.



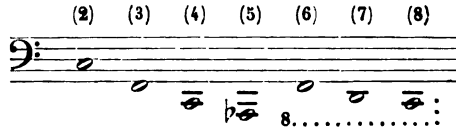
I. Das Wesen des Pedals vom akustischen Standpunkte aus — seine Wirkung auf den Klavierton.

Sämtliche Versuche, das Wesen des Pedalklangs vom physikalischen Standpunkt zu ergründen, haben zu dem Ergebnis geführt, daß die eigenartige Klangveränderung eines Tones unter dem Einfluß des Pedals lediglich der Einwirkung mitschwingender verwandter Töne zuzuschreiben sei.

Dem gegenüber möchte ich feststellen, daß das Mitschwingen verwandter Saiten die Stärke eines Tones zwar vergrößert und seine Klangfarbe verändert, daß jedoch das Zurückführen des Pedalphänomens lediglich auf die Verwandtschaft der Töne entschieden auf einem Irrtum beruht, und zwar aus folgendem Grund:

Die Wirkung des Pedals kommt jedem einzelnen Ton der Klaviatur in gleicher Weise zugute, ob es der tiefste, der mittelste oder der höchste ist, während die Wirkung verwandter Saiten je nach der Höhenlage eine ganz verschiedene ist. Je mehr wir uns dem Baß nähern, um so mehr Saiten sind vorhanden, die den Obertönen des angeschlagenen Tones entsprechen, und um so weniger Saiten, in denen der Ton enthalten ist. Umgekehrt — je höher der Ton, um so mehr tiefere und um so weniger höhere verwandte Saiten. Man könnte meinen, die tieferen und die höheren verwandten Saiten hoben sich in ihrer Wirkung auf und ein Manko auf einer Seite würde auf der anderen das nötige Äquivalent finden. Dies trifft jedoch nicht zu, da die Wirkung der tieferen und höheren verwandten Saiten eine ganz verschiedene ist. Tiefere verwandte Saiten verstärken den Ton und verlängern seine Dauer, bleiben aber ohne Einfluß auf seine Klangfarbe, höhere dagegen verändern seine Klangfarbe ohne ihn zu verstärken. Wir brauchen bloß die beiden folgenden kleinen Versuche vorzunehmen, um uns von der Richtigkeit des Gesagten zu

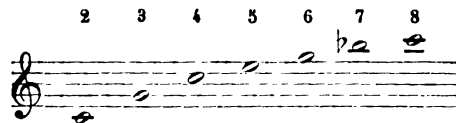
überzeugen. Nehmen wir beispielsweise den Ton c^1 . Er ist in folgenden Tönen als Oberton enthalten:



und zwar in c als zweiter, in F als dritter usw., wie es die eingeklammerten Ordnungszahlen über den Noten anzeigen. Entfernen wir nun die Dämpfer von diesen Tönen, oder drücken die entsprechenden Tasten stumm nieder, schlagen das c^1 laut an und dämpfen es gleich darauf ab, so hören wir es laut weiterklingen. Das kommt daher, daß die nicht abgedämpften, freischwingenden Saiten durch das Anschlagen des c^1 in Teilschwingungen geraten sind, die nach der Zahl ihrer Schwingungen dem c entsprechen. Wir erhalten auf diese Weise neben dem Erzeuger noch eine Reihe von Tönen gleicher Höhe, die sich mit diesem vereinigen. Die Stärke eines so gewonnenen zusammengesetzten Tones entspricht der Anzahl der Saiten, die den betreffenden Ton enthalten, + dem Ton selbst. Je tiefer nun der Erzeuger, desto weniger Saiten, in denen er enthalten ist, und um so weniger Möglichkeit, den Ton auf diesem Wege zu verstärken; auch sind im Diskant die Saiten zu steif, als daß noch Teilschwingungen hervorzubringen wären. Dies die Wirkungen der tieferen verwandten Saiten.

Wie steht es nun mit den höheren?

Nehmen wir diesmal den Ton c . Schlagen ihn laut an, nachdem wir die Tasten:



stumm niedergedrückt haben, d. h. die Saiten frei schwingen lassen, die den Obertönen von c entsprechen. Dämpfen wir das c nun ab, so klingen die freischwingenden Saiten zwar nur leise nach, doch immerhin genügend, um die eigenen Obertöne von c zu verstärken. Wir wissen aber, daß durch die Verstärkung von Obertönen die Klangfarbe eines Tones verändert wird, denn die Klangfarbe wird durch das Verhältnis vom Grundton zu seinen Obertönen

bestimmt. Bei höheren Diskanttönen wird die Möglichkeit für diese Erscheinung immer geringer, bis sie bei den obersten Tönen gänzlich verschwindet.

Vergleichen wir das Resultat dieser beiden Versuche, und wir erkennen deutlich, daß weder die höheren, noch die tieferen verwandten Saiten, noch beide zusammen den Ton in dem Sinne des Pedals beeinflussen, denn sonst müßte jeder Ton anders klingen. Das Pedalphänomen läßt sich daher bloß zum Teil auf die Gesetze des Mitschwingens verwandter Saiten zurückführen. Die Veränderung der Klangfarbe fällt überhaupt wenig ins Gewicht. Die Verstärkung des Tones, oder, was das Wesentlichste der Wirkung tiefer verwandter Saiten ist, die Verlängerung der Tondauer, ist eigentlich bloß in der Mittellage und auch bloß bei einem nachgetretenen Pedal tatsächlich zu vernehmen¹⁾. (Vgl. VII, 2.)

Schlägt man jedoch einen Ton an, wenn sämtliche Dämpfer von den Saiten entfernt sind, so treten Faktoren hinzu, die die Obertonwirkung des Pedals vollständig aufheben. Jede freischwingende Klaviersaite ist nämlich so empfindlich, daß die geringste Erschütterung des Instrumentes sie in Schwingungen versetzt. Drücken wir stumm eine Taste nieder und klopfen mit einem harten Gegenstand ganz leise auf eine beliebige Stelle des Klaviers, sei es der Steg, der Resonanzboden, der Metallrahmen oder der Holzkasten, sofort wird die Saite zu tönen anfangen. Ein Zeichen, wie außerordentlich stark die Saiten auf jede mechanische Wirkung reagieren. Stellen wir uns nun vor, daß sämtliche Saiten freischwingen: welch kleiner Stoß genügt, um ein starkes Rauschen hervorzubringen. Schon das mit dem Pedaltreten verbundene Geräusch versetzt sämtliche Saiten in Schwingungen, um wieviel mehr tut das erst ein angeschlagener Ton! Wäre das Pedal so konstruiert, daß es durch Koppelung einfach die verwandten Saiten mitschwingen ließe, d. h. die Dämpfer der verwandten Saiten mit aufheben würde, so wäre das ein großer Gewinn für den Klavier-ton. (Ich spreche hier natürlich lediglich von der rein physikalischen Wirkung des Pedals auf den Einzelton.) So liegt bei der heutigen Konstruktion der Klaviere das Charakteristische des Pedaltons in erster Linie in dem auf mechanischem Wege erzeugten

¹⁾ Vgl. die ausgezeichneten Ausführungen über die Dauer eines Tones mit und ohne Pedal bei Ludwig Riemann: Das Wesen des Klavierklanges.

Rauschen sämtlicher im Moment des Anschlages freischwingenden Saiten. Der Ton wird von einem eigentümlichen Glanz umgeben, der, richtig ausgenützt, von großem künstlerischem Wert ist, auf die Dauer jedoch trivial und unangenehm wirkt.

Es ist Sache des Künstlers, die Vorzüge des Pedals richtig auszunützen und die Nachteile möglichst zu verdecken. Aber erst die richtige Auffassung der physikalischen Wirkung des Pedals auf den Einzelton kann zu künstlerischen Resultaten und zur Beherrschung des Pedals vom ästhetischen Standpunkt führen.

II. Verschiedenartige Anwendung des Pedals je nach der Höhenlage.

Die Wirkung des Pedals ist eine verschiedene je nach der Höhenlage eines Tones, denn die Stärke eines Tones nimmt im Baß viel langsamer ab als im Diskant. Die langen und schweren Baßsaiten ergeben eine größere Schwingungsamplitude (Abweichung von der normalen Lage) und brauchen mehr Zeit, um in Ruhe zu kommen: der Ton klingt länger nach; die kurzen und dünnen Diskantsaiten hören fast augenblicklich nach dem Anschlag auf zu klingen, so daß die Klavierbauer es sogar für überflüssig halten, die Saiten vom g^3 aufwärts mit Dämpfern zu versehen. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, unharmonische Noten oder solche harmonische Noten, die nacheinander (horizontal) und nicht zusammenklingend, mehrstimmig (vertikal), aufgefaßt werden sollen, im Diskant mit Pedal auszuhalten. Je mehr man sich jedoch der Mittellage und dem Baß nähert, um so verderblicher wirkt unlogischer, unordentlicher Pedalgebrauch, und um so vorsichtiger muß man mit ihm umgehen. Schon in der Tenorlage darf man nichts verschwimmen lassen, was nicht zusammen gehört, und selbst bei Konsonanzen in der Melodie muß man das Pedal wechseln, damit die melodische Linie nicht verwischt werde. (Dies besonders im Abwärtsschreiten, vgl. VI b.) Im Baß schließlich ist das Pedal bei melodischen Figuren vollständig wegzulassen. Also bloß Bestandteile einer Harmonie sind zu verbinden. Tatsächlich aufeinander folgende Töne, d. h. ein melodischer Gang, ob untereinander konsonierend oder dissonierend, sind stets ohne Pedal zu spielen. (Manchmal empfiehlt sich sogar der Gebrauch des linken Pedals zur Erzielung einer größeren Deutlichkeit im Baß.)

II. Verschiedenartige Anwendung des Pedals je nach der Höhenlage. 7

So können wir im Es-Dur-Konzert von Beethoven bei der Stelle:

Beethoven, Konzert Es-Dur, I. Satz.

8

4 2

P.....

8

3 4

5 6

7 8

P **P* **P* **P* **P* **P* **P*

etwa sechs Takte lang Pedal halten, vom siebenten Takt ab **müssen** wir jedoch auf jedem Viertel das Pedal wechseln.

Bei gleichzeitigem Anschlagen von Baß und Diskant kann **man** um so mehr Diskantnoten verschwimmen lassen, je mehr **Noten** im Baß ausgehalten werden. Ein laut angeschlagener Akkord im Baß lenkt die ganze Aufmerksamkeit auf sich und dominiert so sehr, daß etwaige Unreinheiten nicht besonders ins Gewicht **fallen**. Er klingt auch noch weiter, wenn die einzelnen Diskantnoten **längs** erloschen sind:

Chopin, Scherzo Cis-Moll.

1 2 3 4 5 6

P *P *P *P.....

7 8 9 10

.....*P
1)

Es ist, als wenn der Akkord sämtliche zu ihm gehörende **Elemente** aufsaugen und das Fremde ausstoßen würde und auf diese Weise quasi eine Säuberungsarbeit besorgt. Daraus ergibt sich folgende Grundregel: Man richte sich beim Gebrauch des Pedals vor allem nach der dominierenden Harmonie und wende dann erst seine Aufmerksamkeit den melodischen (horizontalen) Elementen zu.

1) Man halte das Pedal unbedingt bis über den neunten Takt hinüber. Läßt man es schon auf dem »eins« des neunten Taktes los, so verliert die Chormelodie ihren Zusammenhang.

Anmerkung: Auf der Erkenntnis, daß der Baß länger nachklingt als der Diskant, beruht die dilettantische Unmanier des sogenannten halben Pedaltretens. Man hebt dabei das Pedal nur so hoch, daß die Diskantnoten abgedämpft werden, während die Baßnoten weiterklingen. Dies halbe Verfahren beruht auf einer Illusion und auf mangelhafter allgemeiner Beherrschung des Pedals und ist absolut zu verwerfen. Die Dämpfer sind im Baß entsprechend schwerer und von größerer Wirkung, so daß der Unterschied von selbst ausgeglichen wird. Leider ist dies Verfahren in Ausgaben bedeutender Künstler eingeführt und vorgeschrieben.

III. Zweck der Anwendung des Pedals.

Das Pedal tritt je nach dem Zweck, dem es dient, in drei verschiedenen Formen auf:

1. verändert es den Ton selbst, in der Weise, wie es in Kapitel I ausgeführt wurde;
2. gibt es dem Spieler die Möglichkeit, eine oder mehrere Tasten zu verlassen, ohne daß der Ton aufhört zu klingen; und
3. gestattet es, einzelne Töne, Akkorde, ganze Tongruppen (horizontal) von anderen abzutönen und die rhythmischen Betonungen richtig zu verteilen.

Wir wollen das Pedal, falls es lediglich dem Zwecke dient, den Charakter des Tones zu verändern, akustisches Pedal nennen, das Pedal, das uns die Möglichkeit geben soll, größere Intervalle zu verbinden oder das Legato zwischen zwei Noten oder Akkorden zu vervollkommen, nennen wir Bindungspedal, während das Pedal, welches den Unterschied im Wert zweier Noten, Taktteile, ganzer Tonfolgen unterstreicht, von uns — rhythmisches Pedal genannt wird.

Es kommt vor, daß das Pedal gleichzeitig in doppelter Form auftritt und zweierlei Zwecken dient. Auch ist es manchmal schwer zu entscheiden, welche Form in einem bestimmten Falle anzuwenden ist.

Aus der Analyse wird der Leser ersehen, nach welchen Grundsätzen man in solchen Fällen verfahren soll und wie selten man sich bloß vom guten Geschmack leiten lassen kann.

a) Akustisches Pedal.

Das rein akustische Pedal kommt nur selten vor, denn selten stehen Noten und Akkorde in keinerlei Beziehung zu den nachfolgenden. Das Pedal wird und muß ja bei jeder langen Note oder ausgehaltenem Akkord genommen werden, damit der Ton langsamer an Stärke abnimmt — doch dient es dabei gewöhnlich noch einem anderen Zweck. Am reinsten tritt das akustische Pedal bei Schlußakkorden auf. (Trotz des nebensächlichen Zweckes der Pedalbenutzung bei Schlußakkorden, vgl. VI, 4.)

Auch bei einzelnen Akkorden und Tönen mit dazwischenliegenden Pausen wird das akustische Pedal angewendet, sofern die Beziehung einzelner Akkorde zueinander so klar ersichtlich ist, daß die Anwendung des rhythmischen Pedals überflüssig wird:

Beethoven, Sonate Op. 110.

The score shows a sequence of six chords in the bass clef, each held for a full measure. The dynamics are marked as *f*, *sf*, *f*, *sf*, *dim.*, and *f*. Below each chord, a pedal mark *P* with an asterisk is placed, indicating the use of the acoustic pedal. The treble clef part consists of a single melodic line with a few notes.

Falls ein Ton oder Akkord mit derselben Stärke wiederholt werden soll, muß man das Pedal wechseln, da der Ton sonst von selbst crescendieren würde:

Beethoven, Appassionata.

Ausführung: oder noch besser: aber nicht:

The score shows a sequence of six chords in the bass clef. The first two are marked *sf*, and the last one is marked *P.....*. Below the chords, pedal marks *P* with asterisks are placed, indicating the use of the acoustic pedal. The treble clef part consists of a single melodic line with a few notes.

und so würde auch in diesem Falle eine rein akustische Benutzung eintreten. Oft täuscht man sich, indem man glaubt, man gebraucht das Pedal akustisch, es aber in Wirklichkeit anderen wichtigeren Zwecken dient. Daß dabei das Pedal den Klangreiz der

einzelnen Töne erhöht, ist nicht ausschlaggebend, sondern bloß ein günstiger Zufall.

Unvergleichlich häufiger tritt das Pedal als

b) Bindungspedal

auf. Dieses soll den Händen die Möglichkeit geben, bequem von einem Ton oder Akkord auf den anderen überzugehen, ohne den ersten festhalten zu müssen. Dies gilt für Intervalle, die mit den Händen überhaupt nicht zu greifen sind, als auch für solche, die in dieser Hinsicht keinerlei Schwierigkeiten bieten. Soll zwischen zwei Tönen oder Akkorden eine Verbindung hergestellt werden, so nimmt man das Pedal, so lange man den ersten Ton noch aushält, und läßt es im selben Moment aus, in dem der neue Ton erscheint. Dadurch wird erstens ein lückenloser Übergang in den neuen Ton bewerkstelligt und zweitens vermieden, daß der erste über die Dauer nachklingt.

Also:	$\begin{array}{c} \text{e} \\ \\ P \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{e} \\ \\ * P \end{array}$
Und nicht:	$P * \quad \quad P$	

wie es so häufig fehlerhaft notiert und ausgeführt wird.

Das Bindungspedal tritt überall dort auf, wo eine Bindung mit den Fingern allein nicht herzustellen ist, also bei der Bindung zweier Noten, die über die Spannweite einer normalen Hand hinausgehen, oder auch bei Intervallen, bei denen die Bindung zwar möglich, aber unbequem ist.

Im ersten Fall liegt der Vorzug auf der Hand. Im zweiten Fall ist das Bindungspedal von größtem praktischem Wert für die Tongebung und die gesamte Technik. Dadurch, daß uns das krampfhaft Binden erspart wird, erhält die Hand viel mehr Freiheit und Ausdrucksfähigkeit, da wir erst bei Gebrauch des Pedals wirklich mit freiem Armschwung und Ausnutzung des ganzen Apparates spielen können und nicht durch das Festhalten einzelner Töne in unserer Bewegungsfreiheit behindert werden. (Weitere Ausführung siehe bei VII.)

Schließlich muß das Pedal zwischen zwei gleichen Noten im piano benutzt werden, damit eine Lücke zwischen den beiden Tönen vermieden werde. Im rascheren Tempo merkt man diese Lücke

nicht. Auch im forte klingt der Ton noch eine Weile nach dem Abdämpfen weiter, so daß das Pedal überflüssig erscheint. Es genügt oft, daß sich eine einzelne Akkordnote wiederholt, um das Pedal unentbehrlich zu machen. (In der Analyse wird der Leser eine Menge Beispiele für diese Regel finden.) Alle diese Formen von Bindungspedal könnte man das »melodische« Bindungspedal nennen, zum Unterschied vom »harmonischen«, welches dazu dient, Akkordnoten, die entweder nicht zu greifen sind oder zu verschiedener Zeit angeschlagen werden, untereinander zu verbinden. Hier handelt es sich nicht um das Halten einer Note bis zum Eintritt der anderen, sondern darüber hinaus, so daß die beiden (oder mehr) Noten zusammenklingen. So nimmt man das Pedal bei arpeggierten Akkorden, um sämtliche Töne untereinander zu verbinden. Hierbei müssen wir verschiedene Fälle unterscheiden: ist der Akkord auf beide Hände verteilt, so bietet der Pedalgebrauch keinerlei Schwierigkeiten; kann man das Pedal sofort nehmen, so bilden die unteren Töne einfach einen Vorschlag:

R. Schumann, Op. 23, Nr. 4.

Ausführung:

Sind die einzelnen Akkorde gebunden und man muß das Pedal nachschlagen, so hält man möglichst viel Noten mit den Fingern aus und nimmt erst dann das Pedal. Die so ohne Pedal ge-

spielten Noten klingen nicht mehr wie ein Vorschlag, sondern wie die Hauptnoten, während die übrigen nachgeschlagen klingen.

Chopin, Etude Es-Dur, Op. 40, Nr. 44.

Ausführung:

Tritt jedoch zum arpeggierten Akkord ein anderes Element hinzu, das berücksichtigt werden muß, sei es eine einzelne Note oder ein nicht arpeggierter Akkord, so ist die Lösung einfach, falls das Pedal gleich getreten werden kann. Die tieferen Noten gelten einfach als Vorschlag.

R. Schumann, Op. 23, Nr. 4.

Dank den Pausen zwischen den Akkorden kann das Pedal hier sogleich getreten werden. (Vgl. Kap. IV.) Die Ausführung ist somit folgende:

(P) P * P * P * P *

Ebenso bei der Stelle:

Schumann, Op. 23, Nr. 4.

P P P P

Ausführung:

(P) P * P * P * P *

Muß man jedoch das Pedal nachtreten, so schlägt man den arpeggierten Akkord nach. Das heißt, man schlägt den Grundton mit dem betreffenden Melodieton gleichzeitig an und läßt die anderen Akkordtöne folgen, wobei man soviel wie möglich Noten mit den Fingern aushält und erst dann das Pedal nimmt.

Schumann, Fantasie Op. 17, II. Satz.

mf P P P P P P P P

Ausführung:

The musical score shows a sequence of chords in the bass clef. The chords are marked with 'P' (piano) and an asterisk '*'. The notes are numbered 1, 2, 5, and 1. Above the notes are fingerings: (1) 2, 1, (1) 2, (1) 2, usw. The score is in C minor, 2/4 time.

Bei Vorschlagsnoten muß man einen strengen Unterschied zwischen konsonierenden und dissonierenden machen: dissonierende sollen überhaupt nicht mit der Hauptnote (Akkord) verbunden werden; aber auch bei konsonierenden sollte man genau prüfen, ob die Vorschlagsnote den Grundton des Akkordes bildet oder nicht; im ersten Fall wird sie mit Pedal festgehalten und unterliegt dann als Bestandteil des Akkordes denselben Regeln wie die gebrochenen Akkorde; im zweiten Falle werden sie nicht gebunden.

Von großer Bedeutung ist die richtige Anwendung des Bindungspedals bei Melodiebegleitungen, wenn der Grundton vom Akkord getrennt ist, wie z. B. im C-Moll-Nocturne von Chopin. Hier müssen Baß und Akkord verbunden werden, weil sie zusammen ein Ganzes bilden. Somit muß das Pedal mit Eintritt der zweiten Baßnote ausgelassen werden, denn mit dem Baß beginnt die neue Harmonie, also:

Chopin, Nocturne C-Moll.

The musical score shows two different pedal applications (a and b) for the bass line. The score is in C minor, 2/4 time.

a) *P* * *P*

b) *P* *P*

Falsch wäre in Übereinstimmung mit der Melodie Pedal b), da wir die einzelnen Teile der Begleitung widersinnig gruppieren würden und eine falsche Betonung entstünde.

Manchmal ist es zweckmäßig, in der Begleitung (hauptsächlich am Schluß eines Taktes) eine kleine Lücke entstehen zu lassen, da

dadurch die Melodie an Reinheit und Plastik gewinnt **und die un-** eingeschränkte Aufmerksamkeit auf sich lenken kann.

So läßt man häufig bei Chopin am Schluß einer **Passage das** Pedal weg, ungeachtet der Unterbrechung in der Harmonie. (Vgl. Analyse: Brahms, Beispiel IV; Chopin, Beispiel II.)

Figurierte Akkorde im Baß müssen kunstvoll gebunden werden. **Man hüte sich jedoch vor einer zu verschwenderischen Benutzung** des Pedals. Solange die Bindung mit den Fingern ausführbar ist, enthalte man sich des Pedalgebrauchs.

Chopin, Nocturne G-Dur.



a) Hier kann das Pedal bloß nachgetreten werden; dabei muß das *g* der linken Hand als Grundton ausgehalten werden; daher die Ausführung:



Aus demselben Grunde spielen wir im Fis-Moll-Nocturne von Chopin:

Chopin, Nocturne Fis Moll.



In großen Orgelübertragungen und auch vereinzelt in andern Fällen kommt es vor, daß ein weiter Akkord quasi in zwei Abteilungen gespielt wird. Der erste Akkord ist dann sozusagen der Vorschlag, der aber in diesem Falle immer mit dem eigentlichen zweiten Akkord verbunden werden muß. Auch muß man in einzelnen Fällen wie bei Vorschlagsnoten auch hier den ersten vorgeschlagenen Akkord als Hauptakkord anschlagen und den zwei-

ten folgen lassen. (Schlechter wäre genau wie bei gewöhnlichen Vorschlägen im Baß das Aussetzen der rechten Hand bis zum Eintritt der neuen Harmonie.)

Im Anfang der Fantasie in G-Moll von Bach-Liszt hat letzterer die Ausführung gleich vorgeschrieben. Es heißt:

Bach-Liszt, Fantasie G-Moll.

The image shows the first few measures of the Fantasy in G minor by Liszt. The music is in G minor, 3/4 time. The right hand features a trill (tr) on the G5 note. The left hand has a piano (p) dynamic marking. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs.

Möglich wäre, wie gesagt:

This image shows an alternative performance technique for the first measure. The right hand plays a short chord (G5, Bb5, D6) followed by a trill on G5. The left hand plays a piano (p) dynamic marking. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs.

Und dann weiter:

This image shows the continuation of the alternative performance technique. The right hand plays a short chord (G5, Bb5, D6) followed by a trill on G5. The left hand plays a piano (p) dynamic marking. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs.

indem man das *a* in der rechten Hand kurz spielt und dann das *g* im Baß als richtigen Vorschlag nimmt. Die erste (vorgeschriebene) Ausführung ist jedoch die bessere.

Die dritte Form, in der das Pedal auftritt, ist das

c) Rhythmische Pedal.

Wie bei guter Deklamation ist es auch beim musikalischen Vortrag notwendig, den Tonfall richtig zu verteilen. Der musikalische Zuhörer muß sich immer, ohne das Stück zu kennen, eine klare Vorstellung von dessen Rhythmus machen können.

Nimmt man das Pedal auf starken Takteilen und läßt es auf schwachen aus, so tritt der Rhythmus ganz deutlich hervor, ohne daß man genötigt wäre, von unkünstlerischen Akzenten Gebrauch zu machen. Im Unterschied zum rein akustischen Pedal wird es benutzt nicht des Tones selbst wegen, sondern um ihn von einem anderen, nicht betonten abzuheben. Z. B. pedalisieren wir den Anfang von Beethovens Violinsonate Op. 12, Nr. 2, wie folgt (Pedal a):

Beethoven, Violinsonate Op. 12, Nr. 2.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The first four measures contain a sixteenth-note figure: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5. Below the staff, two pedal markings are shown: 'a)' and 'b)'. Marking 'a)' has 'P' under the first and third notes, and '*' under the second and fourth notes. Marking 'b)' has 'P' under the second and fourth notes, and '*' under the first and third notes.

Auf diese Weise ist der Rhythmus klar verständlich, selbst wenn die beiden Noten gleich laut gespielt würden. Nehmen wir jedoch das Pedal b), so würde man die zweite Note entschieden als die schwerere auffassen.

Bei Stücken, in denen eine rhythmische Figur periodisch wiederkehrt und ein bestimmter Rhythmus das Charakteristische des Stückes ausmacht, müssen alle anderen Elemente diesem vorherrschenden Zug weichen. So z. B. im B-Moll-Präludium von Chopin, wo wir ungeachtet der rechten Hand das Pedal lediglich in Übereinstimmung mit der linken treten. Also durchweg:

Chopin, Präludium B-Moll.

The image shows the beginning of Chopin's B-flat major Prelude. The right hand has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The left hand has a bass clef and the same key signature. The first measure is a whole note chord (F4, B-flat4, D5). The second measure is a half note chord (F4, B-flat4). The third measure is a half note chord (F4, B-flat4). The fourth measure is a half note chord (F4, B-flat4). Below the left hand, four pedal markings are shown: 'P' under the first note, '*' under the second note, 'P' under the third note, and '*' under the fourth note.

(Vgl. auch »Reconnaissance« aus dem Carnaval von R. Schumann. — Chopin, Etude Ges-Dur, Op. 25, Nr. 9.)

Bei einer Reihe von Noten gleicher Dauer muß man darauf bedacht sein, eine richtige Gruppierung zu finden, damit die Noten nicht in der Luft hängen, sondern gewissermaßen Stützpunkte bekommen. Man muß die Noten so gruppieren, wie es etwa ein Streicher durch Anwendung verschiedener Stricharten machen würde. Dies Verfahren kann man natürlich in der Regel nur in einem Register anwenden, in dem das Verschwimmen der Töne nicht besonders ins Gewicht fällt, oder wenn wenigstens die Töne sich auf einer harmonischen Grundlage befinden. Man kann diese Gruppierung der Töne auch ganz verschiedenartig gestalten, und es ist in diesem Falle Sache des guten Geschmackes, das Richtige zu finden. (Vgl. Analyse: Mozart, Beispiel I; Chopin, Beispiel III.)

Schließlich muß man bei manchen klassischen Tänzen (vgl. Analyse: Beethoven, Beispiel III), wie den alten Menuetten, Gavotten, Sarabanden usw., sowie bei den neueren Mazurken, Walzern, Polonaisen von Chopin und anderen durch angemessenes Pedal den charakteristischen Rhythmus unterstreichen, soweit man andere Erfordernisse, wie allgemeine Reinheit, Bindung usw., in den Hintergrund stellen darf. So bei der Mazurka die charakteristische Betonung des dritten Viertels, beim Walzer gerade die Leichtigkeit des letzten Taktteils und das Gewichtige des ersten usw.

Chopin, Walzer Op. 64, Nr. 3.

The musical score for Chopin's Waltz Op. 64, No. 3 is shown. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The right hand part begins with a slur over the first four measures. The left hand part has a 3/4 time signature. Pedal markings 'p' and 'P' are present, with asterisks indicating specific points.

Chopin, Mazurka Op. 7, Nr. 3.

The musical score for Chopin's Mazurka Op. 7, No. 3 is shown. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The right hand part begins with a slur over the first four measures. The left hand part has a 3/4 time signature. Pedal markings 'p' and 'P' are present, with asterisks indicating specific points. A '2*' marking is visible at the bottom right of the score.

IV. Nachschlagen und gleichzeitiges Treten des Pedals.

Wir kommen jetzt zu dem Punkt, über den wohl die größte Unklarheit herrscht. Es ist das die Frage, in welchem Moment das Pedal getreten werden muß, ob mit oder nach einer Note. Der Fehler, den ein ungeübter Spieler immer begeht, ist das zu frühe Treten und das zu frühe Aufheben des Pedals. Bei der Besprechung des »melodischen« Bindungspedals erwähnte ich bereits die Notwendigkeit, das Pedal erst genau mit der zweiten Note auszulassen (nicht früher und nicht später), falls es dazu dienen soll, zwei Töne lückenlos zu verbinden. Man hat es aber gewöhnlich so eilig mit dem folgenden neuen Pedal, daß man das alte zu früh losläßt.

Dabei läßt man außer acht, daß man fast immer noch ausreichend Zeit hat, ein Pedal nachzutreten, und daß der Ton sogar an Qualität gewinnt, je später man das Pedal nimmt. Allerdings steht die Ruhe im Pedaltreten durchaus in engem Zusammenhang mit der Fähigkeit des Spielers, einen schönen natürlichen Ton zu erzeugen. Der Fuß ist allemal von den Händen abhängig: sind die Finger nicht imstande, einen guten Ton hervorzubringen, so wird das Pedal nicht darüber hinweghelfen können. Für das Treten des Pedals gilt allgemein die Regel, daß man zuerst einen Ton anschlagen und dann das Pedal nehmen muß. Dies geschieht aus zweierlei Gründen: Erstens ist man auf diese Weise gesichert, daß der betreffende Ton rein herauskommen und nicht mit dem vorhergehenden verschmelzen wird. Zweitens können wir die Beobachtung machen, daß erst nach Verlauf von etwa 1—2 Sekunden nach dem Anschlag der Ton wirklich schön klingt und sich quasi befestigt hat. Gleich nach dem Anschlagen kann der Ton seine volle Schönheit nicht entwickeln, denn die Schwingungen breiten sich allmählich über die ganze Saite aus, und erst nach einiger Zeit befinden sich alle Teile der Saite in gleichmäßigen Schwingungen (Helmholz). Nimmt man das Pedal, nachdem die Saite das ihrige getan hat, so ist sein Hinzutreten von besonderer künstlerischer Wirkung. Außerdem ist dies der Moment, wo wir (besonders in der Mittellage) eine Verstärkung des Tones durch das Pedal hören können. Die mechanische Wirkung ist eine geringe, da im Moment des Anschlagens des betref-

V. Notwendigkeit einer Textveränderung aus Rücksicht auf das Pedal. 21

fenden Tones sämtliche anderen Saiten abgedämpft waren, während das Abheben der Dämpfer von den Saiten auch kaum zu hören ist, so lange der angeschlagene Ton nachklingt; um so deutlicher tritt die Verstärkung durch das Mitschwingen gleichnamiger Obertöne tieferer Saiten in die Erscheinung, wodurch auch die Klangdauer des Tones verlängert wird.

Anders ist es, wenn es sich um Musik handelt, die einen speziellen virtuoson Glanz erfordert. Dann muß das Pedal mit dem Ton zusammen genommen werden. Man kann dies aber nur tun, wenn vor der so angeschlagenen Note eine Pause steht. Der eine Ton muß erst abgedämpft werden, bevor man das Pedal bei einem neuen Ton nehmen kann. Nur wenn vor einem mit Pedal zu nehmenden Ton eine Pause (Generalpause) ist, können wir das Pedal mit dem neuen, ja sogar vor dem neuen Ton oder Akkord treten. (Ganz kurze Melodienoten im höheren Register werden von dieser Regel nicht betroffen.)

V. Notwendigkeit einer Textveränderung aus Rücksicht auf das Pedal.

Wie gesagt, gibt es Fälle, in denen man unbedingt das Pedal zugleich mit einer Note oder einem Akkord nehmen muß, z. B. wenn wir tatsächlich keine Zeit haben, eine Baßnote in der Begleitung so lange auszuhalten, bis wir das Pedal genommen haben, und der Ton dennoch unbedingt glanzvoll gespielt werden muß. Wir können in solchen Fällen nicht mehr die Vorschriften des Komponisten genau ausführen und müssen den Text verändern. So müssen wir z. B. in Chopins Polonaise Fis-Moll:

Chopin, Polonaise Fis-Moll.

The image shows a musical score for the piano part of Chopin's Polonaise in F minor. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the bass line. Annotations 'a)', 'b)', and 'c)' are placed below the bass line, with vertical dotted lines connecting them to specific notes. Below these annotations are the letters 'P' and asterisks (*). A large bracket above the staff indicates a sustained pedal point.

bei a), b) und c) das Pedal mit dem Baß nehmen. Dies läßt sich jedoch nur dann ausführen, wenn wir vorher eine Pause machen. Wir müssen folglich jedesmal die vorangehenden Akkorde möglichst kurz spielen.

In diesem Beispiel machen wir im Baß aus einem *non-legato* ein *staccato*. Diese Veränderung ist verhältnismäßig nicht sehr auffällig. Es kann aber auch der Fall eintreten, daß man aus einem ausgesprochenen *legato* ein *staccato* machen muß. (Vgl. Analyse: Chopin, Ballade As-Dur, zweites Thema.)

Auf Schritt und Tritt begegnen wir solchen Beispielen, bei manchen praktisch bezeichnenden Komponisten weniger, bei anderen dafür, wie z. B. bei Schumann, um so häufiger. Manchmal lassen sich die Phrasierungszeichen überhaupt nicht mit dem Pedal in Einklang bringen, und man ist trotz größter Pietät vor den Vorschriften des Komponisten genötigt, Hand anzulegen und Bindebogen, Notenwerte usw. zu verändern, um es überhaupt auf dem Klavier ausführen zu können. Mozart und Beethoven maßen dem Pedal eine viel geringere Bedeutung zu als die späteren Komponisten, was sich durch die mangelhafte Pedalkonstruktion der damaligen Klaviere erklären läßt. Sie behandelten es lediglich »akustisch«; Hummel hält sogar das Pedal für ein wertloses Mittel (Große Klavierschule, 1828). Daher wurde nur das geschrieben, was im Bereich normaler Handweite lag, ohne mit dem Pedal als Bindungsmittel zu rechnen. Gleichzeitig aber mit der Erkenntnis der wahren Bedeutung des Pedals führte man die breite Akkordlage ein; die Notenwerte verloren ihre eigentliche Bedeutung, und vieles wurde dem Spieler überlassen. Man schrieb nur so lange Noten, als sie tatsächlich mit den Händen auszuhalten waren, und setzte die Bindung mittels Pedals voraus. Daß aber das Pedal im selben Moment noch anderen Zwecken dienen mußte, wurde übersehen, und es wurde kein Unterschied gemacht zwischen Noten, die mit der Hand oder mit dem Pedal ausgehalten werden sollten.

Die Aufgabe des Spielers ist es hier, die Absicht des Komponisten richtig zu erfassen und, gestützt auf gründliche Theoriekenntnisse, Zufälliges von Bewußtem zu scheiden.

Falls bei strikter Berücksichtigung der vorgeschriebenen Notenwerte ein anderes Element leiden sollte, steht dem Spieler das Recht zu, den Text entsprechend zu verändern, d. h. im Sinne

des Komponisten das Stück »spielreif« zu machen. Selbstverständlich muß man dabei stets aufs Vorsichtigste zu Werke gehen und muß immer von der größten Pietät und dem größten Eindringen in die Gedankenwelt des Autors ausgehen. (In der Analyse wird häufig von solchen Veränderungen die Rede sein.)

VI. Verschiedene praktische Winke.

Verschiedene praktische Winke seien noch in Kürze zusammengefaßt.

a) Einheitlichkeit im Pedalgebrauch.

Erstens bemühe man sich, das Pedal möglichst einheitlich und symmetrisch zu gestalten. Ein zu buntes Pedal wirkt störend auf den Rhythmus. Man sei nicht erpicht, Pedal zu treten, wo es gerade möglich ist, sondern wende es bei einer einfacheren Stelle nicht üppiger an als bei einer analogen komplizierteren. (Vgl. Analyse: Bach, Präludium F-Moll.) Seltener tritt der Fall ein, daß wir der Symmetrie wegen auch dort Pedal nehmen, wo es nicht unbedingt erforderlich ist. (Vgl. Analyse: Chopin, Beispiel IX.)

Häufig empfiehlt es sich, bei periodisch wiederkehrendem nachgetretenem Pedal, dieses genau auf die schwachen Taktteile zu nehmen und so gegen den Rhythmus des Stückes zu »taktieren«. So z. B. im Präludium C-Moll von Chopin:

Chopin, Präludium C-Moll.

$\frac{1}{4}$ P * P * P *

1) Genau ein Achtel nach jedem Akkord treten!


b) Verschiedenartiger Pedalgebrauch je nach dem Auf- und Abwärtsschreiten harmonischer Tonfolgen.

Zweitens berücksichtige man die Eigentümlichkeit des Gehörs, höher liegende Töne als wichtigere aufzufassen und deutlicher zu vernehmen. Man ist stets bemüht, vor allem die »Melodie« zu erfassen. (Aus diesem Grunde ist es so schwer, ein Fugenthema im Baß deutlich hervorzuheben, trotz der stets größeren Tonfülle. Auch erinnere man sich an die Schwierigkeit, in der zweiten Variation der Sinfonischen Etüden von Schumann das Baßthema hervorzuheben!) Daher hört man hinzutretende höhere Töne deutlicher als hinzutretende tiefere. Man kann aufwärtssteigende Akkordnoten mit Pedal halten, ohne daß sich die Kontur verwischt, besonders im forte; im piano ist auch hier das Pedal zu vermeiden. (Vgl. den Auftakt im Nocturne E-Dur von Chopin, Analyse: Chopin, Beispiel I.) Beim Abwärtsschreiten müssen wir dagegen das Pedal unbedingt fortlassen, da der höhere Ton nicht genügend durch den tieferen verdrängt wird und mit dem ersten verschmilzt.

Chopin, Prélude Des-Dur.

The image shows a musical score for Chopin's Prélude in D major. The bass line features a descending sequence of chords: D major, C major, B major, and A major. Two pedal options are indicated below the bass line:

- a) *P*..... (Pedal held through the second quarter note of the A major chord)
- b) *P* * *P* (Pedal lifted after the first quarter note of the A major chord, then re-pedalized for the second quarter note)

Halten wir das Pedal bis über das zweite Viertel hinüber (Pedal a), so würde sich die Melodie in den Akkord  verwandeln, und die Linie wäre völlig verwischt. Daher — das Pedal b). Das *des* in der Melodie leidet als kurze Note nicht unter dem bis *as* ausgehaltenen Pedal. Dafür bekommt letzteres durch das Aufheben des Pedals den richtigen Nachdruck.

c) Erleichterung des Anschlags durch Pedalgebrauch.

Drittens vergesse man nicht, daß das Pedal die Schwere der Taste verringert, da es dem Finger die Aufgabe abnimmt, auch

noch den Dämpfer zu heben. (Dies ist häufig der Grund, weshalb die Dilettanten so viel Pedal gebrauchen.) Dies Moment muß besonders berücksichtigt werden beim Anschlagen von Akkorden im piano. Es ist sogar in diesem Falle angebracht, zuerst das Pedal und dann den Akkord zu nehmen, falls keine anderen hindernden Gründe vorhanden sind. Die einzelnen Töne werden unbedingt gleichmäßiger herauskommen und niemals versagen. Beim Beginn von Stücken ist dies besonders zu berücksichtigen.

d) Das Aufheben des Pedals in seiner zeitlichen Beziehung zum Aufheben der Hände.

Viertens, schließlich sei darauf hingewiesen, daß es zwecklos ist, zuerst das Pedal und dann die Hände loszulassen. Es gibt bloß einen Fall, wo dies angebracht ist, und zwar wenn wir bloß einen Teil eines Akkordes weiterklingen lassen wollen, während wir den anderen abdämpfen. So heben wir zum Beispiel im Finale der »Mondscheinsonate«:

Beethoven, Op. 27, Nr. 2, III. Satz.



das Pedal nach dem *sfz*-Akkord auf, so daß der gebrochene Akkord bloß in der höchsten Lage weiterklingt, während er in der tieferen Lage abgedämpft wird.

Umgekehrt empfiehlt es sich, lediglich mit dem Pedal »abzudämpfen«. Man hat die Gewähr, daß sämtliche Töne absolut gleichzeitig verstummen, d. h. keiner mehr nachklingen kann. Dies können wir wohl zum Schluß eines jeden Stückes beobachten.

Das Abreißen des Pedals zugleich mit einer kurzen Note nach einer langen, und nicht schon vorher, unterstreicht wesentlich den Charakter der abgerissenen Note und hebt den Kontrast zwischen beiden stark hervor.

Brahms, Rhapsodie G-Moll.

falsch wäre: P *

VII. Pedal und Fingersatz.

Das Pedal ist, wie gesagt, von weittragender Bedeutung für die gesamte Technik, da es vor allem einen freien, ungezwungenen Fingersatz zuläßt. Das Binden lediglich mit den Fingern ist bei richtigem Pedalgebrauch eine überflüssige Anstrengung; große Spannungen können vermieden werden, und man kann erst vermöge des Pedals die neuesten Errungenschaften auf dem Gebiete der Physiologie des Klavierspiels praktisch verwerten. Begriffe, wie Armschwung, Armrollen u. a., die, abgesehen von der Frage ihrer absoluten Unfehlbarkeit, einen bedeutenden Fortschritt in der Theorie der Klaviertechnik bedeuten, sind ohne Pedal undenkbar. Um wirklich den ganzen Spielapparat in Aktion bringen zu können, muß man vor allem die Finger von den Tasten entfernen und die Hand frei transportieren können. Bei einem Kriechen auf den Tasten wäre dies unmöglich; andererseits ist dies Loslösen von der Klaviatur bloß dann möglich, wenn die dadurch entstehenden Lücken (außer bei ungebundenen Stellen) ausgefüllt werden können. Dies geschieht aber lediglich durchs Pedal, welches uns gestattet, die Finger in einer beliebigen Reihenfolge zu benutzen, den ersten Finger unterzusetzen ohne die Hand zu verrenken, zweimal denselben Finger zu benutzen (besonders bei Mittelstimmen) usw. Daß jedoch der Fingersatz vollständig abhängig ist vom Pedal und von diesem bestimmt wird, scheint den wenigsten einzuleuchten.

VIII. Pedalbezeichnung durch Komponisten und Herausgeber.

Vom Komponisten kann man die Beherrschung eines Instruments nicht verlangen, und er sollte daher auch niemals ein bestimmtes Pedal vorschreiben. Besonders können so nichtssagende Bezeichnungen wie *con pedale* und *senza pedale* sehr viel Unheil anstiften, falls pietätvolle Schüler diese Bezeichnungen strikt befolgen wollten.

Leider wird das Pedal aber auch in den neuesten sogenannten »instruktiven«
Ausgaben mit der größten Naivität und Unkenntnis behandelt. Es ist eigentümlich, daß die Herausgabe sowohl klassischer, als auch moderner Komponisten vom Standpunkt des Pedals auf einem so tiefen Niveau steht, wo doch auf dem Gebiet der Phraseologie und der Formanalyse so viel Hervorragendes geleistet wird. Was soll ein Schüler beispielsweise zu folgender Pedalisierung sagen?

Beethoven, Op. 406, I. Satz.

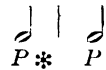
The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Op. 406. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando). A specific instruction is given in the bass staff: *P* *(!) *P*, where the asterisk and exclamation mark are enclosed in parentheses. This instruction is placed under a chord in the bass staff.

Sie stammt von Bülow! Oder stammt dieses Pedal wirklich von Beethoven? Dann braucht aber die Pietät wirklich nicht so weit zu gehen.

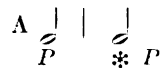
Worin mag wohl der Grund dieser Mißstände liegen? Ich vermute, in der allgemein falschen Auffassung der Rolle des Pedals. Es wird immer als eine Art Luxus betrachtet, und man will nicht verstehen, daß es ein organischer Bestandteil des Klaviers ist und ein gutes Klavierspiel ohne Pedal ein Ding der Unmöglichkeit ist. Riemann geht sogar noch viel weiter und schreibt in der sechsten Auflage seines Lexikons unter »Pedal«
sehr geistreich: »Der richtige Gebrauch des Pedals beim Klavier-

spiel ist eine schwere Kunst, welche am leichtesten erlernt wird, wenn man das Pedal nicht als Mittel, den Ton zu verstärken (?), sondern ihn abzdämpfen, ansieht, d. h. für gewöhnlich mit gehobener Dämpfung spielt, ... aber das Ineinandersummen der Töne fortgesetzt durch rechtzeitiges Abdämpfen verhütet. ...« Riemann schreibt weiter unter »Pedal« (Musiklexikon, sechste Auflage) außerordentlich treffend: »Die Hauptmomente für die Abdämpfung (Heben der Fußspitze) sind die Einsatzzeiten neuer Harmonien; das Dämpfungszeichen * gehört daher im allgemeinen unter die Noten, welche auf schwere Zeiten (Taktanfang) fallen.«

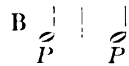
Ein besonders grober Fehler wird immer und immer wieder begangen, und ich kann nicht eindringlich genug auf ihn hinweisen: mit ganz wenigen Ausnahmen schreiben Komponisten und Herausgeber bei zwei gebundenen Noten das Pedal folgendermaßen vor:



was absolut fehlerhaft ist und dem Zweck des Pedals widerspricht. (Vgl. IIIb 4.) Richtig ist die Bezeichnung:



jedoch einfacher:



(In der Analyse habe ich der Deutlichkeit halber Version A angewendet.) Der Spieler muß das Pedal so weit beherrschen, um von Fall zu Fall entscheiden zu können, ob er bei der Bezeichnung B das Pedal gleichzeitig nehmen kann oder nachtreten muß.

Es ist eine besondere Frage, ob der Herausgeber das Pedal in einem Stück von A bis Z bezeichnen und auf absolut präziser Ausführung bestehen soll. Der Moment des Pedalaufhebens läßt sich ja mit großer Genauigkeit bestimmen, der des Pedaltretens — nicht. Schon die uns jetzt zu Gebote stehenden Flügel (ich bediente mich bei meinen Versuchen und Pedalbezeichnungen eines vorzüglich abgedämpften mittelgroßen Ibachs von klarem, nicht

schwülstigem Ton) unterscheiden sich voneinander durch die Stärke der Abdämpfung und die Qualität des Tones, wodurch ja der Moment des Pedaltretens bestimmt wird. Auch ist der subjektive Ton eines Spielers von Bedeutung. Je größer der Ton eines Pianisten, um so weniger liegt das Bedürfnis vor, das Pedal »akustisch« zu benutzen. Je ausdrucksloser und spröder der Ton, um so häufiger wird der Ton durchs Pedal »vergrößert«. Wohl kann jedoch der Herausgeber ganz besonders beim »rhythmischen« Pedal wertvolle Winke und Aufschlüsse geben.

Gewarnt sei nur vor der grundfalschen, aber leider stark verbreiteten Meinung, die Klassiker sollen ohne Pedal gespielt werden. Daß die alten Meister den Nutzen des Pedals nicht erkannten und es nicht ernst nahmen, lag lediglich daran, daß sie erstens überhaupt noch nicht genügend Zeit hatten, um sich mit der »Maschine«¹⁾ vertraut zu machen. Auch war es schwer, aus der großen Anzahl der damals existierenden Züge, deren meiste nur Kuriositätswert besaßen, das Dämpferpedal herauszugreifen und dessen Bedeutung zu erkennen. Wie glücklich wären jedoch Bach, Mozart und Beethoven gewesen, wenn sie das Pedal in der heutigen Vollendung gekannt hätten.

Nicht die Epoche ist für das Pedaltreten von Bedeutung, sondern lediglich die Kompositionsgattung. Daß man in polyphonen Stücken nicht so viel Pedal anwenden kann als in homophonen, ist selbstverständlich. Wann dies oder jenes Stück geschrieben wurde, ist aber gleichgültig. Die Eigenart des klassischen Stils kommt auf ganz andere Weise zur Geltung, als durch bloße Pedalabstinenz. Jedenfalls sind aber die Originalpedalbezeichnungen, soweit sie bei den Klassikern vorkommen, für uns keineswegs maßgebend.

IX. Verschiedene Arten von Pedalbezeichnung.

Wie gesagt, ist die Wirkung der Dämpfer bei den heutigen Klavieren eine ganz verschiedene. Ich spreche schon gar nicht von Pianinos, bei denen die Dämpfung viel mangelhafter ist, als bei Flügeln. Deshalb ist die Bezeichnung des Pedaleintritts mit mathe-

1) Mozarts Brief an seinen Vater vom 17. Oktober 1777.

matischer Genauigkeit nicht angebracht, und ich halte die üblichen Zeichen *Ped.* und * für durchaus ausreichend. Es braucht ja nicht *Ped.* geschrieben zu werden; ein vom piano-Zeichen abstechendes *P* genügt vollkommen. Weder die Bezeichnung in Notenwerten (wie es H. Schmitt vorschlägt), noch irgendwelche vertikale und horizontale Striche und Punkte erfüllen den Zweck, falls der Schüler nicht mit den Grundgesetzen vertraut ist.

X. Das linke Pedal.

Nun noch einige Worte über andere Pedale. Zunächst über das bei jedem Klavier vorhandene linke oder Verschiebungspedal. (Eine Verschiebung ist es nur beim Flügel; beim Pianino werden die Hämmer näher an die Saiten herangebracht, wodurch die Stärke des Anpralls und somit die Stärke des Tones verringert wird.) Das linke Pedal hat mit dem eigentlichen Pedal, dem rechten, nichts gemein und wird ganz unabhängig von ihm benutzt.

Es gibt keine Regeln für das linke Pedal, außer der einen, daß man es nur periodisch anwenden soll, also niemals für einzelne Töne bei rascher Folge. Es kann auch keine Regeln für den Gebrauch des linken Pedals geben, denn es ist je nach dem Instrument von ganz ungleichem Einfluß auf den Ton. Bei manchen Fabrikaten ist die Wirkung des linken Pedals kaum zu merken, bei anderen dagegen wieder außerordentlich stark.

Das Richtige liegt in der Mitte. Die Verschiebung darf nur so stark wirken, daß der Hammer im Diskant immer noch zwei Saiten berührt. Allerdings wird dadurch die Bezeichnung *una corda* hinfällig; auch läßt sich kein Unterschied machen zwischen *una corda* und *due corde*, wie es Beethoven (Hammerklaviersonate, Op. 106) vorschreibt, denn jedes halbe Treten des Pedals, des rechten sowie des linken, ist nicht zulässig. Somit ist die Anwendung des linken Pedals reine Geschmacksache. Die Resonanz wird herabgesetzt, die Wirkung der höheren Obertöne vermindert, das Dröhnende der Bässe gemildert. Überreizte Nerven erheischen oft den matteren, gedämpfteren quasi-Sordinoton des linken Pedals. Über die Rolle des linken Pedals scheint in der Literatur eine nicht geringere Unklarheit zu herrschen, als über das rechte Pedal. So schreibt z. B. Breithaupt (»Die natürliche Klaviertechnik«, zweite

Ausgabe, Seite 295): »Das Mischpedal ist am charakterlosesten und daher die Lieblingsfarbe des Dilettantismus. Es ist auch ausdrucksloser als die beiden getrennten Pedale, die sich ja vereint in ihrer Wirkung gegenseitig aufheben« (!!). Aus diesem Satz spricht im gleichen Maße die falsche Auffassung vom linken sowie vom rechten Pedal. Im allgemeinen hüte man sich, die Rolle des linken Pedals zu überschätzen. Es ist ein angenehmes, aber nicht unentbehrliches Hilfsmittel. Das Vorschreiben der Benutzung desselben erübrigt sich in den meisten Fällen.

XI. Prolongement.

Es gibt noch das von Steinway und Sons erfundene sogenannte Prolongement-Pedal. Dieses steht in gewisser Beziehung zum rechten Pedal; denn während letzteres sämtliche Dämpfer zu gleicher Zeit hebt, hält jenes bloß die Dämpfer der Töne hoch, die unmittelbar vorher angeschlagen worden sind. Leider ist aber die Konstruktion dieses Pedals noch zu wenig entwickelt, als daß es von wesentlichem Nutzen sein könnte. Man kann ja hier und da einen Orgelpunkt gut ausführen, aber das Aufheben verursacht immer ein störendes Geräusch, das trotz Übung nicht zu beseitigen ist. Belassen wir es also bei der Erwähnung.

XII. Andere Arten von Pedal.

Zum Schluß der Vollständigkeit halber noch ein paar Worte über das Pianissimopedal¹⁾. Obschon Rubinstein dieses Pedal bei der Ausführung des Finale der Chopinschen B-Moll-Sonate, laut Überlieferung von H. Schmitt, benutzt haben soll, halte ich doch seine Anwendung für absolut unkünstlerisch. Es soll lediglich den Zweck erfüllen, während des Übens seinen Mitmenschen weniger zur Last zu fallen; was jedoch für Übungszwecke billig ist, gehört noch nicht in den Konzertsaal. Schließlich ist die Wirkung eine

¹⁾ Durch einen Druck auf das Pedal (manchmal ist es ein Griff neben der Klaviatur) legt sich ein Filzstreifen zwischen Saiten und Hämmer. Es ist häufig in Pianinos eingebaut. Bösendorfer soll es auch bei Konzertflügeln verwendet haben.

so krasse, daß wir es beinahe mit einem neuen Instrument zu tun haben.

Das Zachariäsche Kunstpedal, aus dem das Prolongement entstanden ist, scheint für uns keinen praktischen Wert zu haben. Zachariäs großes Werk über das Kunstpedal scheint auf keinen fruchtbaren Boden gefallen zu sein, ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt. Alle übrigen in früheren Zeiten gebrauchten Pedale (Züge) sind vollständig von der Bildfläche verschwunden¹⁾.

¹⁾ Ludwig Riemann gibt uns im Anhang zu seinem bereits zitierten Buch interessante Auszüge aus alten Klavierschulen über die Benutzung der Pedalzüge.

B. Pedalanalyse.



Bach.

I. Bach, Wohlk. Klav. II, Präludium F-Moll.

	1)	2)	3)	4)
a)	<i>P</i> *	<i>P</i> *	<i>P</i> *	<i>P</i> *
b)		<i>P</i> *	<i>P</i> *	<i>P</i> *
c)		<i>P</i> *	<i>P</i> *	<i>P</i> *

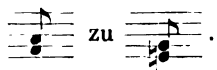
a)	* <i>P</i> *	* <i>P</i> *	* <i>P</i> *	* <i>P</i> *	* <i>P</i> *	* <i>P</i> *
b)	* <i>P</i> *	<i>P</i> *	* <i>P</i> *		<i>P</i> *	
c)	* <i>P</i> *	<i>P</i> *	* <i>P</i> *	<i>P</i> *	* <i>P</i> *	

An diesem Beispiel erkennen wir deutlich, daß die Ausführung Bachs ohne Pedal zu einer Trockenheit führen würde, die jeden auch nur einigermaßen modern denkenden Menschen abschrecken müßte. Die Pedalisierung dieses Stückes läßt verschiedene Versionen zu. Wir müssen versuchen, die beste, d. h. die einheitlichste, reinste und praktischste Form zu finden. Betrachten wir zunächst die Anfangstakte.

Pedal a).


Von den oben angeführten drei Arten müssen wir die beste auswählen. Untersuchen wir, wie die einzelnen Formen zustande gekommen sind. Pedalisierung a), die reichste von diesen drei Arten kann folgendermaßen begründet werden.


Wir nehmen das Pedal 1) nach Anschlagen des *f* im Baß des besseren Klanges wegen. (Akustisches Pedal.) In gleicher Weise und aus demselben Grund treten wir das Pedal nach jeder weiteren Baßnote. Wir müssen das Pedal nachtreten, damit die gebundenen Baßnoten nicht ineinanderklingen. Gleich bei der ersten Terz müssen wir jedoch verschiedene neue Elemente berücksichtigen. Wir sind hier nicht genötigt, ein neues Pedal zu nehmen, da der Baß und die Terz zusammen einen Dreiklang bilden. Wohl würde aber der Eintritt dieser neuen Stimme verwischt werden, da man nur noch den ganzen F-Moll-Akkord hören würde. Um dies zu vermeiden, setzen wir das Pedal mit Anschlagen der Terz aus, wodurch diese eine thematische Bedeutung erhält. Nun nehmen wir das Pedal gleich wieder von neuem (2), erstens des Basses wegen, zweitens »akustisch« für die Terz, und drittens, um die Lücke zwischen dieser Terz und ihrer Wiederholung auszufüllen. Um den Tonfall auf dem ersten Achtel des zweiten Taktes gut herauszubringen, müssen wir unbedingt vorher die Hand heben und den Akzent mit einer ruhigen Handbewegung und nicht mit Fingerdruck ausführen. Nun soll aber die erste Terz nicht abgerissen klingen. Wir nehmen somit das Pedal nach der ersten Terz und bekommen dadurch die Hand frei. Genau auf »eins« muß dann das Pedal ausgelassen werden, da sonst der Akzent undeutlich zu hören wäre und, wie gesagt, auch die Baßnoten zur Quint verschmelzen würden.

3) Hier wird das Pedal erstens durch den Baß bedingt und zweitens durch die Beziehung von .

Die erste der beiden Terzen soll die betontere sein. Den Fingern wird ihre Aufgabe durch das Hinzutreten des Pedals wesentlich erleichtert. Die erste Terz mit nachgetretenem Pedal wird heller klingen als die zweite, mit deren Eintritt wir das Pedal auslassen. (Rhythmisches Pedal.) Außerdem vervollständigen wir

hier das legato zwischen den beiden Terzen. Wir können versichert sein, daß hierbei weder die erste Terz in die zweite hinüberklingt, noch zwischen den beiden eine Lücke entsteht.

Besonders bei 5) ist das legato mit den Fingern schwieriger auszuführen wegen der Bindung , bei der wir von einer weißen Taste auf eine schwarze gelangen müssen. (Im Gegenteil zu 6), dem leichtesten Fall für die Fingerbindung.)

Pedal 4) müssen wir wiederum einerseits für die Bindung im Baß beim Gang  nehmen, andererseits um beim Abheben des Pedals auf der zweiten Hälfte des Taktes eine größere Präzision zu erzielen. (Das Abdämpfen mittels Pedals ist immer zuverlässiger, als das mit den Fingern.)

Das Pedal kann somit im Verlauf dieser vier Takte mit vollständiger Symmetrie getreten werden. Der Moment des Pedaltretens kann nicht mit mathematischer Genauigkeit festgestellt werden, da dies von der Qualität der Dämpfer abhängt; wohl aber der des Aufhebens: in diesem Fall immer ein Sechzehntel nach dem Niederdrücken. (Ein Zeichen, daß die vorhandenen Pedalbezeichnungen ausreichen!)

Pedal b).

Wir können jedoch das reiche und doch so einfache Pedal a) noch mehr vereinfachen, indem wir das »dynamische« Pedal bei den Baßnoten fortlassen und uns mit Pedal 2) und 4) begnügen. Bei 5) müßten wir es aber trotzdem nehmen, obschon die Einheitlichkeit dadurch beeinträchtigt würde.

Pedal c).

Schließlich könnte man sich nur mit dem für meinen Geschmack ganz unentbehrlichen Pedal 2) begnügen. Ich finde jedoch diese dritte, ärmste Form zu trocken.

II. Bach, Wohlk. Klav. II, Präludium F-Moll.

7) P * P * P * P * P

* P * P * P

In diesem Beispiel kommt es, wie mir scheint, nicht so sehr auf die melodische Linie:

an, als auf die ganze Harmonie:

und ein Zusammenklängen der einzelnen Akkordnoten würde hier dem Sinn der Komposition keineswegs schaden, sondern gerade erst die richtige Farbe ergeben. Wir können nun das Pedal nicht mit den Noten der linken Hand gleichzeitig treten, da sonst das vierte Sechzehntel der rechten Hand immer mit der linken zusammenklängen würde. Wir müssen es also nachtreten. Es fragt sich nur wann. Wir können es sofort nach der Baßnote nehmen oder so lange wir letztere überhaupt mit dem Finger aushalten. Nun brauchen wir ja die linke nur dazu loszulassen, um mit leichter Handbewegung den nächsten Ton zu nehmen. Es ist also gleichgültig, wann wir das Pedal nehmen — Zeit haben wir genügend, weil wir alle Noten festhalten können. Um jedoch das Pedal einheitlich zu gestalten, wenden wir die üblichste Form des Pedals an — das ebensolange Treten wie Heben, und erhalten das Pedal 7).

III. Bach, Wohlk. Klav. I, Fuge D-dur.

4)
P * P * P *

3 2 3 2
P * P * P * P * P * P *

4)

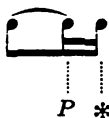
Die Zweiunddreißigstel-Figur des Themas läßt kein Pedal zu, besonders im Baß, während im zweiten Teil des Themas die Benutzung des Pedals unbedingt erforderlich ist, denn es ist notwendig, die langen Noten *h*, *a* und *fis* zu unterstreichen, da diese heller klingen müssen als die folgenden Zweiunddreißigstel. Außerdem gestattet uns hier das Pedal, den Finger von der Taste zu entfernen, und wir können die nächsten zwei Noten mit einer neuen Handbewegung ausführen. Dadurch wird die Prägnanz des Rhythmus gesteigert. Bei 1) könnten wir das Pedal noch über das zweite *h* hinaus bis zum *a* halten. Da dies jedoch bei 2) nicht möglich ist, so empfiehlt es sich der Einheitlichkeit halber, auch bei 1) das Pedal bereits gleichzeitig mit dem zweiten *h* aufzuheben; also:

P * , und nicht: *P* *

Bei 3) müssen wir allerdings aufs Pedal verzichten, damit die Zweiunddreißigstel des Themas nicht verwischt werden. Das Pedal wird somit überall da getreten, wo sich der Rhythmus


usw.

vorfindet, mit Ausnahme der Fälle, wo zu dieser Figur die Zwei- unddreißigstel des Themas hinzutreten. Bei 4) muß das Pedal bereits mit dem Eintritt der ersten Zweiunddreißigstel im Bass ausfallen, kann also nur ganz kurze Zeit gehalten werden. Im allgemeinen könnte der Moment des Pedaltretens etwa mit dem dritten Sechzehntel zusammenfallen und das Pedal folgendermaßen durchgeführt werden:

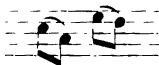


Die durch das Pedal gewonnene Zeit genügt vollkommen, um oben erwähnte Handbewegung auszuführen. Auch können wir durch das Treten des Pedals den Fingersatz praktisch gestalten: so können wir z. B. bei 5) ruhig sowohl auf *g* als auf *fis* den zweiten Finger nehmen, bei 2) sogar auf *a* den dritten und auf *g* — den zweiten! Dieser Fingersatz gewährleistet uns durchweg die gleiche rhythmische Beziehung beider Töne zueinander.


Da gibt es keinerlei Probleme. Die richtige Pedalisierung liegt auf der Hand: im ersten Takt ein Pedal auf der ersten Hälfte, ein zweites — auf der zweiten (natürlich nachgetreten). Dabei darf die Rechte nicht eher das *e**) loslassen, als bis wir in der Lage sind, das Pedal zu treten. Der portamento-Charakter kommt gerade auf diese Weise voll zur Geltung. Im zweiten und dritten Takt könnte man zwei Versionen gelten lassen: bei der ersten (a) teilen wir jede Hälfte des Taktes (die fürs Pedal von gleicher Bedeutung sind) in zwei Gruppen — eine gebundene und eine stakkatierte. Der Kontrast wird durch das »rhythmische« Pedal verstärkt, und die Betonung fällt aufs erste (bzw. dritte) Viertel. Version b) ist jedoch

die korrektere Ausführung, da sie dem melodischen Gang 

Rechnung trägt. Während im ersten Fall das erste Viertel dem zweiten gegenübergestellt wird, erhalten wir im zweiten Fall eine dynamische Abstufung schon innerhalb des ersten Viertels. Das hellere *e* mündet in das kürzere *a* und erlischt mit dessen Erscheinen, was wohl dem Ausdruck des Motivs genau entspricht. Zu bemerken wäre, daß es von praktischem Wert ist, zwischen dem ersten und zweiten Takt eine kleine Luftpause zu machen (in beiden Händen), damit wir das Pedal im zweiten Takt gleichzeitig nehmen können. Tun wir dies nicht, so müssen wir das Pedal gleich nach »eins« nehmen. Alles übrige bleibt unverändert. Im vierten Takt wird das Pedal etwas komplizierter: wir nehmen es sofort auf »eins« (nach dem vorangegangenen staccato). Nach dem Sinne der Harmonie könnten wir das Pedal bis zum Eintritt des *d* im Diskant halten. Dies widerspräche aber dem Sinn der Phrase.

Wir müssen deutlich  vernehmen. Deshalb ist es

richtiger, das Pedal auf *a* und *d* aufzuheben. Wir müssen nun bei c) die linke Hand in eine neue Lage verschieben. Hier ein Fingerlegato anzuwenden, wäre ebenso gezwungen wie unpraktisch; deshalb schieben wir nach dem *d* in der Melodie ein kurzes Bindungspedal ein, das wir auf »drei« schon wieder loslassen. Wir nehmen es jetzt wieder »akustisch« fürs *cis* in der Melodie, und zwar ohne zu hasten, da wir die Harmonie in der linken Hand festhalten können, am besten mit dem sechsten Achtel, und halten es bis zum vierten Viertel, dem Eintritt einer neuen Har-

monie. Wir opfern zwar die Reinheit der Zweiunddreißigstel der rhythmischen Seite der Phrase: das lange *cis* sticht jedoch auf diese Weise besser vom kurzen *h* ab: . Nun nehmen

wir das Pedal wieder, um die neue Verschiebung der linken Hand zu verdecken, also nach dem *h* im Baß.

Nehmen wir zwei Stellen aus dem Es-Dur-Konzert (Köchel-Verz. Nr. 482):

II. Mozart, Konzert Es-Dur.



a) *P* * *P* * *P* *

b) *P** *P* * *P* *

a) *P* * *P* * *P* *

b) *P* * *P* * *P* *

a) *P* *

b) *P*

a) *P* * * *P* * * *P*

b) *P* * * *P* * * *P*

Pedalpuritaner würden sagen, man dürfe hier überhaupt kein Pedal nehmen. Dies wäre jedoch für mein Gefühl eine Stilisierung, die hier wenig am Platze wäre, da die Stelle viel zu trocken klingen würde. Das Pedal muß rein »rhythmisch« angewendet werden, und zwar entweder wie bei a) oder, noch sparsamer, wie bei b). Für a) spricht ein größerer Glanz und rhythmische Festigkeit, die ohne unliebsame Markierung der starken Taktteile erzielt wird. Für b) dagegen — die größere Klarheit. Beide Versionen sind richtig, die zweite vielleicht jedoch vorzuziehen. In beiden Fällen wäre es wünschenswert, das Pedal gleichzeitig mit den einzelnen Akkorden zu nehmen. Dies ist aber bloß möglich, wenn wir vor jedem Harmoniewechsel in der linken Hand eine ganz kurze Pause machen: eine Lizenz, die in diesem Falle absolut zulässig ist. In folgenden Takten:

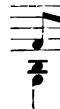
III. Mozart, Konzert Es-Dur.


The image shows three measures of musical notation for the piano accompaniment of Mozart's Concerto in E major. Each measure consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first measure has a 'P*' marking below the bass staff. The second measure also has a 'P*' marking below the bass staff. The third measure has a 'P*' marking below the bass staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

haben wir eine Passage der rechten Hand ohne Baßunterstützung (im Klavier). Wir nehmen hier am besten das Pedal sofort nach »eins«, und zwar ganz kurz, nur um den Tonfall zu verstärken und das Crescendieren jedesmal beim Aufwärtssteigen der Figur zu vergrößern.

h) * P * P c) * * P

Wir stoßen sofort auf verschiedenerelei Schwierigkeiten, da wir drei Momente berücksichtigen müssen: Erstens muß die eigentliche Melodie voll, gebunden und auch nie trocken klingen. Zweitens müssen die harmonischen Füllnoten gebunden werden, was man mit den Fingern allein nicht ausführen kann. Drittens muß der obstinate Baß instrumental aufgefaßt werden, d. h. er muß selbständig und gleichmäßig dahinfließen, ganz unbekümmert um etwaige Freiheiten in der Melodiebehandlung, also auch mit regelmäßig wiederkehrender Betonung. Dies alles in gleichem Maße zu berücksichtigen, ist kaum möglich. Gehen wir z. B. von der Behandlung der paukenähnlichen Baßnoten aus: wir müßten hier, dem Charakter entsprechend, entweder kein Pedal nehmen oder nur ein kurzes auf dem ersten Taktteil. Im ersten Fall würden Melodie und Bindung der Akkorde leiden, im zweiten würde es auf Kosten der Klarheit geschehen. Wir können nämlich bei dem legato der oberen Stimmen das Pedal nicht gleichzeitig mit »eins« treten, sondern erst später. Es fragt sich, welche Stimme die wichtigere ist und was wir zum Opfer bringen können. In vorliegendem Falle scheint mir die Melodie ausschlaggebend zu sein. Richten wir uns also nach der oberen Stimme. Wie soll man nun zunächst diese mit den harmonischen Füllnoten in Einklang bringen? Im zweiten und dritten Takt würde dies ganz leicht sein. Wir würden das Pedal einfach ruhig nach dem Akkord nehmen (im dritten Takt nach der Auflösung), wie es bei e) aufgezeichnet ist. Die Schwierigkeit entsteht jedoch im vierten Takt bei a). Hier müssen wir wiederum ein Kompromiß eingehen. Die reinste Lösung wäre Pedal d): mit Eintritt von



Pedal weg und nach *e* in der Melodie neues Pedal für die Bindung von .



zu rasch gespielt wird, als daß man zwischen ihr und dem »eins« des nächsten Taktes noch ein Pedal einschieben könnte. (Wir würden dann nämlich auf dem *e* unwillkürlich länger verweilen als nötig.) Sollen wir hier nun ungeachtet der Melodienoten das Pedal aushalten oder es ganz fortlassen? Lassen wir das Pedal wie bei b) auf dem dritten Viertel weg, so haben wir zwar eine reine Oberstimme, aber keine Bindung der Mittelstimme. (Daß wir bei f) das *e* mit der linken Hand greifen können, ermöglicht zwar ein legato ohne Pedal, das *g* muß jedoch wiederholt werden, wodurch unbedingt eine Lücke entstünde.) Nehmen wir jedoch das Pedal wie bei g) bloß mit Berücksichtigung der Mittelstimme, so würde die Melodie nicht ganz klar sein. Nun kommt aber der Umstand hinzu, daß wir die ganze Zeit piano spielen und die Melodie zwar voll, aber doch zart zum Ausdruck kommen muß. Von diesem Gesichtspunkt aus können wir uns ruhig für die letztere Art entscheiden. Ich gehe sogar noch weiter und schlage das einheitlichere Pedal h) vor!¹⁾ Bei c) könnte man der Klarheit wegen das Pedal fortlassen; dies wäre aber nicht unbedingt notwendig.

Nehmen wir nun den Anfang des Menuetts aus der Sonate Op. 34, Nr. 3.

II. Beethoven, Sonate Op. 34, Nr. 3, Menuett.



- | | | | |
|-------------------|----------|----------|---|
| a) <i>P</i> | | | * |
| b) <i>P</i> | <i>P</i> | | * |
| c) <i>P</i> | * | <i>P</i> | * |
| | d) * | <i>P</i> | * |

¹⁾ Vom fünften Takt ab das Pedal immer erst nach »zwei« nehmen — nicht früher!

Gleich der Auftakt läßt eine verschiedenartige Pedalisierung zu. Wir können gleich mit Pedal (a) anfangen und es während der ganzen Dauer des Es-Dur-Dreiklangs aushalten. Harmonisch einwandfrei, würde dies Pedal doch nicht zu empfehlen sein, da die Linie der Melodie verwischt und die Akkorde ineinander verschmelzen würden. Den Auftakt ohne Pedal zu nehmen, hätte aber auch keinen Zweck. So nehmen wir am besten ein neues Pedal auf »eins« (Pedal b); es fragt sich nur, ob wir es gleichzeitig nehmen sollen oder nachgetreten. Es steht zwar nichts im Wege, es sofort zu nehmen; vergleichen wir jedoch diese Stelle mit der analogen bei der Wiederholung (I^{ma} Volta), wo das Pedal (g) unbedingt nachgetreten werden muß, da der Es-Dur-Dreiklang mit dem vorangegangenen Akkord verschmelzen würde, so nehmen wir der Einheitlichkeit wegen auch hier das Pedal c) ruhig auf »zwei«. Das Pedal wird hier rein »akustisch« behandelt. Es kann aber eine rhythmische Bedeutung erhalten, falls wir es auf dem dritten Taktteil auslassen und auf diese Weise den Menuett-

rhythmus markieren. Gleich nach dem *g* genommen, verbindet es die beiden aufeinanderfolgenden *es*, darf aber nicht mit dem ersten *es* genommen werden, da es dadurch einen falschen Akzent bekommen würde; also vor *es* oder nach *es* (dem ersten). Letzteres erlaubt jedoch die Zeit nicht, folglich nehmen wir das Pedal wie bei d). Im übrigen läßt die ganze Stelle keine besonderen Zweifel aufkommen. Ich erwähne noch die Stelle *f*). Will man nämlich beim *as* in der Melodie Pedal nehmen, so tue man dies erst nach dem Anschlagen vom *des*, nicht früher, damit die durchgehenden Noten *c-des* nicht verschmelzen. Mit dem nächsten Achtel muß das Pedal aber wieder gehoben werden.

Im Trio dieses Satzes gibt es erwähnenswerte Momente.
Gleich der Anfang:

III. Beethoven, Sonate Op. 34, Nr. 3, Menuett, Trio.

a) \dot{P} * \dot{P} * \dot{P} *
b) P * P * P * P *
(P * (P *)

Man könnte hier auf die Idee verfallen, die Lücken zwischen den Akkorden mittels Pedals auszufüllen und Pedal a) anzuwenden; dies an und für sich richtige Pedal ist hier jedoch zu verwerfen, da es den Rhythmus abschwächt anstatt ihn zu verstärken. Die langen betonten Akkorde werden allerdings wegen des nachgetretenen Pedals von den anderen abstechen, aber nicht in dem Sinne, wie es hier augenscheinlich gemeint ist. So müssen wir uns unbedingt für die schwierigere und undankbarere zweite Lösung (b) entscheiden. (Schwieriger — wegen des absoluten staccato der Akkorde auf »drei«.) Wann wir das Pedal nehmen, ob auf »eins« oder auf »zwei« ist so ziemlich gleich.

Den Anfang der Appassionata

IV. Beethoven, Appassionata.

pp

1 2 8

5 1

5 2

1 2

1 4

1 5

P *

P *

b) P * P *

c) P *

d) P *

e) P *

würde ich folgendermaßen pedalisieren:

Ein Verschwimmen des F-Moll-Dreiklages ist zu vermeiden, denn es wäre uncharakteristisch und in diesem Falle unangebracht. Was beim fortissimo nach der Fermate absolut notwendig erscheint, würde hier zu einem falschen Ergebnis führen. Das einzig zulässige und empfehlenswerte Pedal wäre das akustische und zu gleicher Zeit rhythmische nach »eins«. Es sei hier auf einen der unzähligen Fälle hingewiesen, wo Pedal den Fingersatz wesentlich erleichtert. Bei a) vertauscht man nach althergebrachter Sitte den fünften Finger mit dem ersten (respektive den ersten mit dem fünften in der linken Hand). Nimmt man jedoch Pedal, so kann man die Hand ganz frei abheben und direkt nach dem fünften (respektive ersten in der linken Hand) den zweiten (vierten) nehmen. Bei den absteigenden zwei *f* am Ende des zweiten Taktes empfehle ich Pedal b), um den Oktavengang hervorzuheben. Also nicht wie c), wo die Oktaven verschmelzen, nicht wie d), wegen der Lücke *f-c*, und nicht wie e), da das zweite *f* lauter wäre als das erste (im pianissimo auffällig!) und den Rhythmus verwischen würde.

* P * P * P * P * P * P

Ich wählte diese Stelle, veranlaßt durch die bei Ludwig Riemann angeführten Gegensätze in der Pedalisierung dieser paar Takte durch Moscheles, Cotta, Beethoven selbst (Urtext), d'Albert und Breithaupt. Trotzdem diese Stelle meines Erachtens nicht die geringsten Schwierigkeiten in bezug auf Pedal bietet, ist die Lösung durchweg mangelhaft. Vor allem müßte man sich klarlegen, daß mit dem *a* des zweiten Taktes das in diesem Satz oft wiederkehrende Motiv beendet ist. Bei *a*) beginnt ein Zusatz in Form eines Rezitativs. Das weitere Liegenlassen des Basses, ob mit Pedal (d'Albert) oder ohne (Breithaupt), halte ich für absolut verkehrt und dem Sinne des Rezitativs entgegengesetzt. Von *b*) ab beginnt ein detailliertes Pedalisieren, ganz abgesehen vom ersten Pedal auf dem A-Dur-Sextakkord. Die Lösung ist eine ganz einfache — man nehme das Pedal auf den langen Noten bis über die kurzen Zweiunddreißigstel (*b*) hinüber, lasse es jedoch bei den ausdrucksvolleren Achteln (*c*) weg.

Recht interessant ist der Pedalgebrauch im Andante der Sonate Op. 28.

VII. Beethoven, Sonate Op. 28, Andante.

sempre staccato

a) P * P * P * P * P * P

b) P * P. f * P * P * P

a) * P * P * P * P * P * P *

Die Schwierigkeit besteht im Durchführen des staccato der Bässe bei ausdrucksvoll und gebunden behandelter Melodie. Es gibt mehrere Möglichkeiten, um diese beiden Elemente in gleichem Maße zu berücksichtigen. Die beste scheint mir Version a). Das Pedal, mit dem vierten Sechzehntel genommen, stört sehr wenig den Staccatocharakter des Basses, ermöglicht jedoch die Bindung der Melodie in der rechten Hand. Bei c) ist das Pedal einen halben Takt lang nicht nötig, da die rechte Hand alles binden kann. Dagegen muß man bei d) nach jedem Achtel der rechten Hand das Pedal treten, da sonst zwischen den einzelnen *d* im Diskant eine unbeabsichtigte Lücke entstehen würde. Pedal e) — wegen der Wiederholung des *a* im Akkord.

Zulässig wäre auch das Pedal b). Hier fällt das Pedaltreten auf das dritte Sechzehntel statt des vierten, wodurch die Bewegung des Fußes eine ruhigere wird. Von d) ab muß man es aber doch häufiger nehmen. Daher ist auch vorher, übereinstimmend mit dieser Stelle, Version a) vorzuziehen.

Beim Beginn der Introduction der Waldstein-Sonate, Op. 53,

VIII. Beethoven, Waldstein-Sonate, Op. 53, Introduction.

P * P * P * P * P * P *

kommt es in erster Linie darauf an, daß die Betonung durch die Benutzung des Pedals auf den schwachen Taktteilen nicht leidet. Die Stärke des Anschlags im Baß und Diskant muß sehr genau abgewogen werden, wobei der Baß mit einem gewissen Nachdruck gespielt werden muß.

Bei a) nehmen wir das Pedal wegen der Wiederholung derselben Note. Bei b) und c) rein »akustisch«, um das tenuto besser hervorzubringen, und außerdem bei b) wegen der Wiederholung des Basses.

Die Pause d) ist musikalisch von großer Bedeutung; daher heben wir das Pedal schon hier, nicht erst beim E-Dur-Dreiklang. Bei f) schlage ich vor, das Pedal zu entfernen, da erst durch die veränderte Färbung des Akkordes die richtige Betonung entsteht. Gleich hinterher nehmen wir wieder das Pedal, um den Akkord weich abheben zu können.

Ein recht interessantes Beispiel ist die geniale Stelle aus dem Adagio der Sonate Op. 101:

IX. Beethoven, Sonate Op. 101, Adagio.

The image displays two systems of musical notation for the Adagio of Beethoven's Sonata Op. 101. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a piano part with a 3-measure triplet in the treble and a bass line with a 4-measure triplet and a 2-measure rest. Annotations include 'P' (piano), an asterisk (*), and 'P (*P)'. The second system continues the piano part with a 3-measure triplet and a bass line with a 3-measure triplet. Annotations include 'a)', 'b)', an asterisk (*), 'P (*P)', and 'P'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system has a treble staff with a triplet of eighth notes (labeled '3') and a bass staff with a triplet of eighth notes (labeled '4') and a slur over a group of notes (labeled 'b)'). Dynamic markings include '* P' and 'P'. The second system has a treble staff with a triplet (labeled '3') and a bass staff with a slur (labeled '5 b)'), a slur (labeled '6'), and a slur (labeled 'd)'). Dynamic markings include '* P' and '* P * P * P * P'. The third system has a treble staff with a slur (labeled '7') and a slur (labeled '8'), and a bass staff with a slur (labeled '7 d)'), a slur (labeled 'cresc.'), and a slur (labeled '8'). Dynamic markings include '* P * P * P * P * P * P' and '* P * P'.

Prüfen wir zunächst die Rolle des Vorschlags im Baß. Soll er mit Pedal gehalten werden oder nicht? Wir wissen, daß wir ihn bloß dann im Baß halten dürfen, wenn er den Grundton der Harmonie bildet. Uns fällt gleich der chromatisch absteigende Baß auf, der merkwürdigerweise zum Teil durch eine Vorschlagsnote, zum Teil jedoch durch eine Achtelnote notiert ist. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Beethoven dachte hier nicht an die Möglichkeit, das Pedal zu benutzen, und rechnete lediglich mit der natürlichen Handspannung. Er hätte ebensogut:

The image shows a short musical example in bass clef. It consists of a single staff with a series of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The notes are connected by slurs, and there are vertical lines between some notes, possibly indicating fingerings or pedaling. The text 'usw.' (et cetera) is written to the right of the staff.

schreiben können. Die Bedeutung der Baßnoten tritt klar zutage, und wir müssen sie unbedingt als Grundnoten betrachten und möglichst lange halten. Die Pausen im dritten, vierten und weiteren Takten sind kaum aus musikalischen Gründen, sondern aus praktischen hingeschrieben. Sie stehen immer an der Stelle, wo eine natürliche Bindung nicht mehr möglich ist. Auch im vierten Takt hätte Beethoven in der rechten Hand statt der Vorschlags-

noten den gebrochenen Akkord  hinschreiben können.

Die Behandlung des Pedals bei diesen Vorschlägen ergibt sich dann von selbst. Wir betrachten den Vorschlag als Grundton des betreffenden Akkords und gebrauchen dementsprechend das Pedal. Im ersten und zweiten Takt entspricht der Wert des Vorschlags sogar einer ganzen Note. Leider können wir aber auf der zweiten Hälfte dieser beiden Takte kein Pedal halten (im Diskant leidet die Figur nicht unter dem Pedal, im Baß jedoch sehr): deshalb wäre es ganz gut, das *c* resp. *h* möglichst lange mit dem Finger auszuhalten. Notwendig ist es nicht, da sich die Grundnote fest dem Gehör einprägt und erst durch die nächste verdrängt wird.

Bei a) nehmen wir das Pedal wegen der beiden *e*; wir können es auf »eins« erneuern, analog dem vierten und fünften Takt, notwendig ist dies jedoch auch nicht.

Bei b) nehmen wir das Pedal erst mit dem zweiten Sechzehntel wegen der Reinheit der Melodie. Bei c) richtet sich das Pedal nach der linken Hand, denn die rechte braucht keins, während die linke das *gis* mit dem *d* verbinden muß.

In den Takten 6 und 7 richtet sich das Pedal nach der Melodie, bei d) außerdem nach den Sechzehnteln der linken Hand.

Es ließen sich Hunderte von Beispielen aus Beethovenschen Werken anführen, die interessante Pedalprobleme verschiedenster Art darstellen. Jedoch kann man sich nach oben angeführten Beispielen und unter Berücksichtigung der Analyse aus Werken anderer Komponisten das richtige Prinzip herausbilden und aneignen, so daß es dem Spieler ein leichtes sein müßte, Beethovens Absichten mit größter Präzision und mit den uns heute zu Gebote stehenden Mitteln auszuführen.

Schumann.

Schumann in allen Elementen zu analysieren, wäre ein Unternehmen, das, genau wie bei Beethoven, vollständig aus dem gegebenen Rahmen herausfiel. Deshalb beschränke ich mich auf ein paar Stellen aus einem Stück, in dem die meisten für Schumann charakteristischen Merkmale vereinigt zu sein scheinen — dem Carnaval, und werde an diesen Beispielen versuchen, so weit es geht, die Behandlung des Pedals speziell bei Schumann in ein System zu bringen.

I. Schumann, Carnaval. Præambule.

The image shows two systems of musical notation for the first system of Schumann's 'Carnaval, Præambule'. The top system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *ff* and contains several measures of music with accents (^) over notes. The bass staff contains corresponding chords and is annotated with fingerings: '1' and '2' above the first two measures, and 'b) 3' above the third measure. Below the bass staff, there are three pairs of markings: 'a) P *', 'P *', and 'c) P * P'. The second system also consists of a treble and bass staff. The bass staff has fingerings '4', '3', and '6' above it. Below this system are four pairs of markings: 'P *', 'P P *', 'P P', and 'P *'.

Zu Beginn nehmen wir das Pedal a) nach der langen Note auf »eins« und lassen es mit dem neuen Akkord weg. Ebenso

im zweiten Takt. Im dritten Takt wird der Pedalgebrauch schon komplizierter: wir haben hier streng rhythmische Musik und müssen ein einheitliches rhythmisches Pedal anwenden. Der Rhythmus erinnert an den einer Mazurka mit dem charakteristisch betonten dritten Viertel (es darf nur ein wenig schwächer sein als das erste Viertel). Wir müssen hier das Pedal gleichzeitig mit »eins« nehmen, um auf diese Weise sofort den vier Takte lang währenden Rhythmus einzuführen. Um jedoch das Pedal auf »eins« nehmen zu können, müssen wir den vorhergehenden Akkord ganz kurz anschlagen, damit ein Verschimmen vermieden werde. Also nicht wie beim ersten und zweiten Takt Auftakt und Akkord mit derselben Handbewegung spielen, sondern im Gegenteil den Beginn des dritten Taktes scharf markieren, d. h. vor dem Akkord eine momentane Pause machen. Daß das dritte Viertel in diesen Takten betont werden muß, ist außer Zweifel und ergibt sich aus dem Rhythmus der linken Hand in den nächstfolgenden Takten. Wir können also ohne weiteres auf »eins« und auf »drei« Pedal nehmen. Dabei muß auch noch eins erwähnt werden: wir haben in der linken Hand Akkorde, deren einzelne Noten nur eine besonders große Hand gleichzeitig greifen kann. Eine mittlere und kleine Hand kann die Akkorde nur gebrochen nehmen, und es entsteht die Frage, wie man am besten den Akkord greifen soll, damit er erstens möglichst wie ein zusammen angeschlagener Akkord klingt (ein absichtliches arpeggiato ist hier nicht angebracht), und damit zweitens sämtliche Noten zusammen ausgehalten werden und völlige Klarheit gewahrt wird.

Nehmen wir das Pedal mit dem *es* der linken Hand, so würde das *c* nicht mehr mitklingen, und wir bekämen einen falschen Grundton. Um dies zu vermeiden, hält man das *c* so lange mit dem Finger aus, bis man das Pedal genommen hat, und verschiebt die Hand darauf so, daß man bequem das obere *es* greifen kann. Die Finger sind machtlos ohne Pedal, aber auch das Pedal kann nichts ausrichten, wenn nicht die Finger, wie in diesem Falle, ihr möglichstes tun. Gerade die linke Hand hat oft Gelegenheit, Akkordnoten untereinander zu verbinden und Grundtöne nach Möglichkeit auszuhalten. — Abgesehen vom rhythmischen Pedal, das hier zur Anwendung kommt, müssen wir somit für jeden großen Akkord der linken Hand ein »harmonisches« Bindungspedal anwenden. Zum Glück fallen hier Bindungspedal und rhythmisches

Pedal zusammen, so daß das festgesetzte Pedal auf »eins« und »drei« auch für die Bindung der Akkordnoten ausreicht. Bemerkte sei noch, daß man selbstverständlich die Akkorde auf »drei« nicht länger halten darf als das Pedal. Der Fuß bestimmt den Eintritt der Pause, und die Hand braucht sich nur nach dem Fuß zu richten und kann den Akkord eher vorher loslassen als später. Bei dem verhältnismäßig raschen Tempo ist ein Abnehmen der Hände vor dem Pedal kaum möglich, und es ergibt sich eine einfache Übereinstimmung zwischen Hand und Fuß.

Nachdem wir nun festgestellt haben, wann das Pedaltreten zu erfolgen hat, wollen wir untersuchen, ob es in den Takten 3—6 gleichgültig ist, wann wir das erste Pedal aufheben müssen, und ob ein bestimmter Moment dabei zu berücksichtigen ist. Ich sagte schon, daß der bravouröse quasi-Mazurkarakter dieser Stelle neben der natürlichen Betonung auf »eins« ein Hervorheben des dritten Viertels erfordert. Während nun das »eins« mit Leichtigkeit vom Zuhörer als solches erkannt wird (wegen der stetig wiederkehrenden konsonierenden Akkorde), erfordert die Betonung des dritten Viertels besondere Hilfsmittel. Das krassste Mittel wäre eine vorhergehende Pause, denn es ist schon vom rein physischen Standpunkt praktisch, vor einem akzentuierten Akkord eine Pause eintreten zu lassen, damit die Hände mit voller Armkraft anschlagen können¹⁾.

Wir lassen also das Pedal auf »zwei« weg. Sollte es aber nicht schon vor zwei abgenommen werden? In Takt 3 wäre das ja der Reinheit wegen angebracht, da hier außer dem Akkord im Diskant auch in der Tenorlage ein Harmoniewechsel stattfindet. Rhythmisch ist es jedoch geboten und für den Fuß normaler zu »zählen«, d. h. den Fuß auf »zwei« aufzuheben; auf diese Weise wird das zweite Viertel auch noch vom ersten Viertel wirkungs-

1) Aus letzterem Grunde ist es nicht gleichgültig, ob man beim Pedalgebrauch die Hände auf einer Note resp. einem Akkord liegen läßt oder nicht. Der betreffende Ton wird naturgemäß nicht durch die Hände beeinflusst, so lange man das Pedal hält. Wohl sticht aber der nächste, mit Armschwung genommene Ton so sehr vom ersten ab, daß man das Abheben der Hände zu hören glaubt. Diese Illusion wird zum Teil auch durch die optische Wirkung hervorgerufen.

Natürlich ist der Effekt ein unvergleichlich stärkerer, wenn man vor einem Akzent einen Ton tatsächlich abreißt, d. h. Pedal und Hände gleichzeitig aufhebt, oder zuerst die Hände und dann das Pedal.

voll abstecken und sein Charakter hervorgehoben werden; bei zu frühem Pedalauslassen wird diese Wirkung verloren gehen. Wir entschließen uns somit auch in Takt 3 für das einheitliche Pedal c).

Eine strikte Durchführung des Textes in den Takten 4 und 5 ist nicht möglich, da wir beschlossen haben, das Pedal auf »zwei« aufzuheben; wir können nämlich die Akkorde der linken Hand nicht ohne Pedal so lange festhalten, wie es vorgeschrieben ist — der Grundton würde fehlen. Es ist hier aber besser, daß der ganze Akkord fehlt, als daß bloß Teile von ihm übrigbleiben, die den Sinn der Harmonie verändern würden. Deshalb ist es absolut zulässig, den Akkord in der linken Hand auf »zwei« abzureißen, um dann »drei« mit um so frischerer Kraft zu greifen. In Takt 6 verändert sich der Rhythmus. Es handelt sich um zwei schwere Akkorde auf »eins« und »zwei«. Wir nehmen also am besten zweimal Pedal (ausgehaltenes Pedal ist auch möglich, aber nicht so gut).

Betrachten wir ferner folgende Stelle:

II. Schumann, Carnaval. Prélude.

The image shows a musical score for Schumann's Carnaval, Prélude. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a forte (ff) dynamic marking and a 'brillante' performance instruction. The second staff has a piano (P) dynamic marking and an asterisk (*) below it. The music features a series of chords and melodic lines, with a prominent pedal point in the bass line.

Der Herausgeber löst die Aufgabe sehr einfach — es sind hier vier aufeinanderfolgende *es*. Natürlich läßt er sie ohne weiteres mit Pedal aushalten (wenn ich nicht sehr irre, ist diese Stelle in sämtlichen Schumann-Ausgaben so pedalisiert). Das Prinzip, das Pedal zu halten, wo es rein klingt, und fortzulassen bei Dissonanzen, ist aber wahrlich ein sehr primitives und naives. Es kommt beim Pedal nicht aufs Nehmenkönnen oder Nichtkönnen an, sondern lediglich auf die Erreichung eines bestimmten Zweckes. Der gewöhnlichste und elementarste Zweck ist der — Glanz zu erzielen; dies darf jedoch nie zu harmonischen oder rhythmischen Unklarheiten führen. Wir sahen sogar im Verlauf unserer Pedal-

analyse, daß wir öfters rhythmische Präzision auf Kosten von harmonischer Reinheit zu gewinnen bemüht sein müssen. Im vorliegenden Fall halte ich es für wesentlich, gleich im ersten Takt folgenden Rhythmus zu markieren und so zu spielen, wie es eben dasteht:

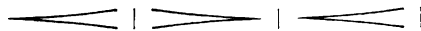


Um die Stelle so auszuführen, müssen wir unbedingt auch das entsprechende Pedal nehmen, d. h. auf dem Auftakt — keins, auf »eins« nehmen wir es und auf »zwei« heben wir es wieder auf.

Betrachten wir die paar Takte:

III. Schumann, Carnaval. Précambule.

so fällt uns zunächst das ausgehaltene *b* im Baß auf. Ohne weiteres setzt der Herausgeber (oder Schumann selbst) ein Pedalzeichen auf die ganze Dauer des *b*. (Dies ist die von Komponisten häufig angewandte ganz primitive Pedalbezeichnung bei Noten, die nicht mit der Hand ausgehalten werden können.) Ich kann mir aber schwerlich vorstellen, daß es in der Absicht Schumanns lag, den Lauf in der linken Hand derartig zu verwischen. Aufwärts bis zum *as* kann man das Pedal noch allenfalls gelten lassen. Es aber beim Absteigen weiter zu halten, ist kaum möglich. Außerdem ist es unmusikalisch, eine Passage abwärts ebenso laut zu spielen wie aufwärts. Die Phrasierung der drei Takte müßte so gestaltet werden:



Lauf hinauf — crescendo, hinunter — diminuendo, und weiter gemeinsam mit der rechten Hand crescendo bis zum Es-Dur-Dreiklang. Dies ist natürlich meine subjektive Auffassung, dabei aber

Sinn der Phrase, und wir erhalten dementsprechend Pedal c). Bei einer besonders großen Hand empfiehlt es sich, das *b* im Baß (3. Takt) festzuhalten; dadurch wird es möglich, bis zur Wiederholung des *b* fast kein Pedal zu nehmen, wodurch die Stelle für mein persönliches Empfinden an Klarheit und Schönheit sehr gewinnt.

V. Schumann, Carnaval. Prélude.

Der lustige Walzerrhythmus dieses Abschnittes verlangt das Aufheben des Pedals auf »drei«. Die Notierung ist schwerfällig und unklar. Richtig wäre für die vier Takte:

mit den Zweiunddreißigsteln als Vorschlag. Ein leichtes rhythmisches Pedal auf den langen Noten, und das Problem ist gelöst.

Die Takte:

VI. Schumann, Carnaval. Prélude.

sowie die darauffolgenden weiteren zwei Takte müssen wegen der tiefen Lage der Passage sehr mäßig pedalisiert werden. Wir dürfen es aber kaum unterlassen, sechs stakkatierte Noten (im Baß) nach ihrer Bedeutung zu ordnen, d. h. bestimmte »Stricharten« anzuwenden. Es kommt auf die Auffassung an, ob man den Tonfall auf den ersten oder den zweiten Takt setzt. Ein Akzent auf dem ersten Takteile des zweiten Taktes scheint mit

Absicht hingeschrieben zu sein und gibt uns die Lösung, und zwar den Rhythmus:



So wird das Pedal dementsprechend auf dem ersten Takteil des zweiten Taktes kurz genommen.

VII. Schumann, Carnaval. Prambule.

Bei diesem Beispiel mochte ich darauf hinweisen, daß es außerordentlich wichtig ist, das *es* im Baß möglichst laut anzuschlagen (am besten in drei Oktaven mit beiden Händen). Je lauter nämlich der Grundton (oder -akkord) ist, desto mehr kann man auf ihm aufbauen, ohne das Pedal wechseln zu brauchen. Ein schwacher Baß würde rasch im Klang nachlassen, und das Gehör würde sich nur an der Unreinheit der Melodienoten stoßen.

VIII. Schumann, Carnaval. Pierrot.

Hier können wir unmöglich die vorgezeichnete Phrasierung beibehalten.

Der Sinn ist augenscheinlich folgender:



und daher die entsprechende (oben bezeichnete) Pedalisierung. Jede portamento-Note mit Pedal etwa von der Dauer eines Achtels. Die entstehende Pause zwischen den einzelnen Noten ist notwendig wegen des portamento der einzelnen Noten. Ohne Pedal werden dieselben abgerissen und trocken klingen; dabei können die Finger die Tasten verlassen, noch bevor wir das Pedal heben.

Bei a) verbinden wir den melodischen Gang *fis-c* resp. *a-es* in der linken Hand, um dem aus sechs Noten bestehenden Motiv einen natürlichen Schwerpunkt zu verleihen. Die Note *c* (resp. *es* in der linken Hand) wird wieder portamento gespielt; daher muß das Pedal nicht mit der Note aufgehoben werden, sondern ein wenig hinterher, also wie bei den übrigen portamento-Noten.

Die Noten *es* und *c* bei b) müssen ohne Pedal und energisch gespielt werden; sie bilden einen Auftakt, und der Akzent fällt auf das nachfolgende *b*; dieses erhält dementsprechend ein Pedal, das bis c) gehalten wird.

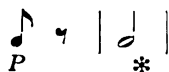
Anders ist es am Schluß des »Pierrot«, in den Takten:

IX. Schumann, Carnaval. Pierrot.

Kreutzer, Das normale Klavierpedal.

wo das Binden bei a) einer bestimmten Absicht entspricht, während bei b) die Noten staccato gespielt werden sollen. Bei a) können wir zwecks Bindung schwerlich das Pedal anwenden, da dadurch die Kontur verwischt werden würde. (Das Pedal wäre zulässig, wenn die Melodie aufwärts stiege.) Jedoch nehmen wir das Pedal nach der Hauptnote *b*.

Bei c) wird ausdrücklich das Pedal:



verlangt. Es besteht aber ein großes Mißverständnis zwischen der angegebenen Notierung und dem beabsichtigten Pedaleffekt. Soll das Pedal tatsächlich wie angegeben genommen werden, so ist die Achtelpause nach dem *sf*-Akkord unverständlich, denn es ist gleichgültig, ob wir den Akkord kurz oder lang spielen, im Moment, wo man ihn mit Pedal anschlägt.

Ich erblicke jedoch gerade in der kurzen Notierung des Akkordes eine bestimmte Absicht des Komponisten, die gar nicht falsch gedeutet werden kann. Daher das oben angeführte Pedal.

X. Schumann, Carnaval. Paganini.

Anders steht es mit dem Schluß von »Paganini« vor der Wiederholung der »Valse allemande«. Hier erkennen wir schon aus der Notierung den beabsichtigten Pedaleffekt, und die Idee des Komponisten tritt ganz klar zutage. Man soll nicht merken, wann der Akkord a) angeschlagen wird. Er soll nach Verklingen der // -Schläge unerwartet in seiner ganzen lichten Erscheinung dastehen. Es ist, als hätte er schon lange auf den Moment gewartet, bis das dröhnende Ungewitter vorbeigezogen wäre, um dann deutlich hervortreten zu können.

Man hebt daher das Pedal erst auf, nachdem man den Dominantseptakkord leise angeschlagen hat. (Ein stummes Niederdrücken der Tasten würde ein falsches Resultat ergeben, da der neue Akkord nicht mit den Obertönen des ersten identisch ist.) Nach einer Weile kann man das Pedal von neuem nehmen (rein akustisch).

Der Anfang des »Arléquin«:

XI. Schumann, Carnaval, Arlequin.

a) P P *

b) P* P *

kann auf zweierlei Weise pedalisirt werden:

Im ersten Falle wird das Pedal je einen ganzen Takt ausgehalten, während der folgende ganz ohne Pedal gespielt wird. Auf diese Weise wird das staccato eines jeden zweiten Taktes stark hervorgehoben.

Sorgfältiger ist jedoch Ausführung b), da bloß auf diese Weise die Sechzehntelpause tatsächlich ausgeführt wird. Auch weist das staccato der ersten Baßnote auf die Notwendigkeit der zweiten Version hin. Welche von diesen zwei Arten von Pedalisierung man hier auch vorziehen mag, muß man die einmal gewählte konsequent durchführen und nicht von einer Art zur andern springen.

In den »Lettres dansantes«, Asch-Scha, würde ich folgende Pedalisierung vorschlagen:

XII. Schumann, Carnaval. Lettres dansantes.

(P) (*) P (*) P (*) P

5*

A musical score for piano, showing a short excerpt. The bass line has notes marked with '4', 'sf', and '5'. There are asterisks and a 'P' (piano) marking below the staff.

Im ersten Takt könnten wir auch Pedal nehmen. Besser ist es jedoch, den ganzen Takt ohne Pedal zu spielen, um so mehr, da wir bei seiner Wiederholung in Takt 5 auf »eins« kein Pedal nehmen können.

Das angeführte Pedal auf »drei« kann natürlich nur dann die gewünschte Wirkung erzielen, wenn man die mit einem Punkt versehenen Noten tatsächlich staccato spielt.

Im weiteren Verlauf:

XIII. Schumann, Carnaval. Lettres dansantes.

A musical score for piano, showing a short excerpt. The bass line has notes marked with '1', '2 sf', '3', 'sf', and '4'. There are asterisks and 'P' (piano) markings below the staff, with a small 'a)' below the second asterisk.

tuen wir wiederum gut, den ganzen ersten Takt ohne Pedal zu spielen. Im zweiten nehmen wir es auf »drei« mit dem Akzent, dann in Takt 4 auf »eins«. Die Notierung ist hier nicht ganz genau, da wir doch

A small musical notation showing a note with a staccato mark and an 'sf' (sforzando) marking.

spielen. Wir halten Pedal a) ruhig bis »drei«, da erst hier die eigentliche Auflösung des Akkordes erfolgt.

Im »Aveu« können wir ein ganz einfaches Pedal anwenden:

XIV. Schumann, Carnaval. Aveu.

The image shows a musical score for 'Aveu' by Schumann. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The right hand part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a sixteenth-note rest in the second measure. The left hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *P*. Pedal markings are indicated by horizontal lines above the bass staff, with asterisks (*) marking specific points. Below the bass staff, there are two lines of text: the first line reads 'P * P * P * P' and the second line reads 'b) (P *)'. A vertical dashed line is drawn at the beginning of the second measure of the bass staff, corresponding to the first asterisk in the first line of text.

p *sf* *P* *P* *P* *P*

b) (*P* *)

Voraussetzung dabei ist das Festhalten der Baßnoten. Bei größeren Spannungen muß das Pedal deshalb schon vor dem zweiten Achtel der linken Hand genommen werden (Pedal b); jedoch nach dem zweiten Sechzehntel in der rechten Hand, da, wie im ersten Takt, *as* und *c* nicht zusammenklingen dürfen, während im weiteren Verlauf bei den absteigenden Oktaven ganze resp. halbe Töne bei zu frühem Pedalhalten unzulässige Dissonanzen bilden würden.

Die Sechzehntelpause in der Melodie halte ich nicht für wesentlich. Es entspricht nur einem hastigen Atemholen vor der Wiederholung derselben Note. Somit kann das zweite Sechzehntel ruhig über seinen Notenwert hinüberklingen. Man beeile sich also nicht, dieselbe hastig abzureißen, sondern lasse sie ruhig mit Pedal nachklingen. Selbstverständlich muß dementsprechend die betontere der beiden Sechzehntelnoten bedeutend stärker gespielt werden als die zweite, damit nicht das hinzutretende Pedal den Rhythmus verschiebe.

Chopin.

Chopin muß den Überlieferungen nach sehr subjektiv und frei gespielt haben. Dieses dient manchen Pianisten als Vorwand, um Schwächen der Ausführung mit der Eigenart Chopinscher Auffassung zu identifizieren. Andere wiederum geben sich Mühe, das Klavierspiel Chopins zu imitieren, und machen daraus einen speziellen Chopinstil. Erstens stammen aber die Überlieferungen in diesem Punkt aus einer nicht immer einwandfreien und zuverlässigen Quelle, da Schüler und Freunde von Chopin viele Zufälligkeiten in dessen Spiel zum Gesetze stempelten und nicht genügend Objektivität und Selbständigkeit besaßen, um Irrtümer und Versehen sowohl in Ausführung als Aufzeichnung einzusehen. Würden wir jedoch eine sichere Überlieferung besitzen, so hieße das auch noch nicht, daß man Chopin jetzt genau so spielen soll, wie er, der Autor selbst, seine Werke interpretiert hat. Man erkennt nämlich bei tieferem Eindringen in die Chopinsche Gedankenwelt deutlich, daß er einen großen Ordnungssinn und Vorliebe zu peinlich genauer Aufzeichnung besaß. Er hat absolute Logik und Ordnung haben wollen. Wenn er selbst freier und weniger präzise gespielt hat, so lag dies an den äußeren Umständen und vielleicht auch am Geschmack der Zeit. Chopin ist aber weit über seine Epoche hinausgewachsen, und unsere Aufgabe ist es, ihn mit absoluter Genauigkeit und Ehrlichkeit zu interpretieren. Wo analoge Stellen nicht mit der gleichen Vollkommenheit notiert sind, müssen wir die bessere Notation für maßgebend ansehen und müssen uns die Chopinsche Ausdrucksweise so zu eigen machen, daß wir immer bei fraglichen Stellen das Richtige herausfinden und, wo es kunstreich und erforderlich ist, »zwischen den Zeilen« lesen können, ohne den Stil zu verletzen.

Außer in einigen Stücken von ausgesprochen impressionistischem Charakter kann das Pedal bei Chopin mit absoluter Genauigkeit getreten werden. Die richtige Pedalisierung bei Chopin

ist einerseits schwer wegen seiner subtilen Harmonisierung, andererseits ist Chopin vielleicht gerade leichter zu pedalisieren als ein anderer, dank der harmonischen Grundlage seiner Musik. Er behandelt die Akkorde in der akustisch vollendetsten Weise, und sie »klingen« quasi von selbst. Er hat die Verschiedenartigkeit der einzelnen Register richtig erkannt und hat es verstanden, hauptsächlich den Baß so zu behandeln, daß ein Erdrücken der Melodie durch übermäßige Massigkeit vermieden wird. Aus diesem allem geht hervor, daß man sich nicht bemühen soll, ein spezielles Chopinpedal zu erfinden, denn gerade Chopin birgt in sich wie kein anderer alle Voraussetzungen für eine normale und kunstgerechte Pedalanwendung.

Nehmen wir zunächst ein recht schwieriges Beispiel, den Anfang des Nocturne Op. 62, Nr. 2:

I. Chopin, Nocturne Op. 62, Nr. 2.

a) *P* b) **P* c) **P** d) *P** e) *P* **P* **P* **P*

P* **P *P* **P* **P* **P* **P** **P**

Bei dem langsamen Tempo des Nocturne und dem vorwiegenden piano ist jeder Pedalfehler zu bemerken, und man muß das Pedal mit der größten Präzision anwenden. Das absolute legato ergibt hier manche Schwierigkeiten, um so mehr, da man auch bestrebt sein muß, die Akkorde der linken Hand zu binden und keine unnützen Lücken entstehen zu lassen. Der breit ausgezogene Auftakt kann mit Pedal (a) gespielt werden, das jedoch

auf »eins« aufgehoben werden muß, damit das *h* mit dem *gis* nicht zusammenklingt. (Beide Noten werden *piano* gespielt, und man soll kein *crescendo* zum *gis* zu machen. Das *h* gleitet wie beim *glissando* eines Streichinstrumentes unmerklich ins *gis* über, und dieses ist ein Atom schwächer als der erste Ton. Es erhält bloß als lange Note einen leichten Akzent. Es gehört viel Übung dazu, um das Verhältnis zweier solcher Noten zueinander zu charakterisieren und den Zuhörer vergessen zu lassen, daß man es mit einem »Schlaginstrument« zu tun hat.)

Das Pedal b) wird gleich wieder genommen, jedoch bevor die Hand das *e* im Baß losgelassen hat, und verbindet den Baß mit dem nächsten Akkord. Mit dem *a* der Melodie muß das Pedal natürlicherweise aufgehoben werden. Gleich entsteht aber dabei eine Schwierigkeit für das *legato* in der linken Hand. Wir nehmen somit sofort nach dem *a* der Melodie ein Pedal zur Bindung der Begleitung; natürlich muß der Akkord auf dem zweiten Viertel so lange festgehalten werden, bis wir das Pedal c) (nach *a*) genommen haben. Auf »drei« fällt es wieder fort. Die Noten *h* und *dis* können leicht gebunden werden während der Baß liegt; also ist das Pedal hier überflüssig. Die linke Hand muß jedoch das dritte und vierte Viertel binden; folglich nehmen wir Pedal d) nach *dis* bei noch ausgehaltenem Akkord. Auf »vier« — Pedal weg und dann wieder auf *cis* bei liegendem Baßakkord für die Herstellung der Bindung mit dem tiefen *h* (Pedal e). In Takt 3 bei den aufsteigenden Achteln dasselbe Prinzip: Pedal nach *gis* bei liegendem Baß (für das *legato* der linken Hand), und desgleichen nach *h*.

Im folgenden Takt:

II. Chopin, Nocturne Op. 62, Nr. 2.

The image shows a musical score for a single measure of Chopin's Nocturne Op. 62, No. 2. The score is written for piano and includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef staff shows a series of chords: a quarter note G2, a half note chord of G2-B2-D3, a quarter note chord of G2-B2-D3, a quarter note chord of G2-B2-D3, and a quarter note G2. Pedal markings are indicated by asterisks and the letter 'P' below the bass staff: 'P' under the first quarter note, '* P *' under the first half note, 'P' under the second quarter note, '*' under the third quarter note, and 'P' under the final quarter note. A vertical dashed line is placed between the second and third quarter notes.

brauchen die leichten Sechzehntel keine detaillierte Pedalisierung, und das Pedal richtet sich lediglich nach dem Baß. Bloß zum

Schluß des Taktes lassen wir es bei den letzten Sechzehnteln der Klarheit wegen fort. Die dadurch entstehende Lücke im Baß vor dem tiefen *h* ist typisch für Chopin und wiederholt sich in den meisten Fällen zum Schluß einer absteigenden rascheren Figur der Rechten mit begleitendem Baß.

Im Mittelsatz desselben Nocturne:

III. Chopin, Nocturne Op. 62, Nr. 2.

The image shows three systems of musical notation for Chopin's Nocturne Op. 62, No. 2. Each system consists of a piano (right hand) staff and a bass (left hand) staff. The music is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, and the third system shows a more complex rhythmic pattern in the bass. Dynamic markings include *P* (piano) and **P** (pianissimo). Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. The notation includes various note values, including sixteenth notes, and rests.

P * *P* * *P* **P* *

a) b)

P * *P* **P* * *P* * *P*

a) b)

P *P** ^{c)}*P* **P** *P** *P* **P**

d)

liegt die Schwierigkeit in der Ausführung der Sechzehntel-Figur der linken Hand. Wie das Streichinstrument, so kennt auch das Klavier keine so große Anzahl von Noten gleichen Wertes. Wir müssen, wie die Streicher, die Sechzehntel in Gruppen einteilen

den Noten ab. Gleich darauf können wir es wieder nehmen. Ganz zum Schluß hängt das Pedal wiederum von der Auffassung ab: spielt man das *fis* lang und das antizipierte *e* kurz, so nimmt man das Pedal a); hält man jedoch das *e* etwas länger aus und spielt es mit Ausdruck, so muß man zwischen den beiden *e* unbedingt Pedal nehmen.

Nehmen wir jetzt einzelne Stellen aus der As-Dur-Ballade:

V. Chopin, Ballade As-Dur, Op. 47.

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Ballade in A major, Op. 47. The first system consists of a treble clef staff with a 6/8 time signature and a bass clef staff with an 8/8 time signature. The treble staff begins with the instruction *mezza voce*. A vertical dashed line labeled 'a)' is placed between the two staves. Below the bass staff, there are dynamic markings: *P* followed by a sequence of ** P * P **. The second system also consists of a treble and bass clef staff. Below the bass staff, there are dynamic markings: *P * P * P * P * P * P * P*, followed by *P * usw.*

Der Anfang enthält keinerlei besonderen Schwierigkeiten; dagegen gibt das zweite Thema zu verschiedenen Betrachtungen Anlaß. Den Anfang könnten wir ohne weiteres mit Pedal spielen; jedoch empfiehlt es sich bei a) das Pedal fortzulassen, um so, nach der leichteren Einleitung, den Eintritt des eigentlichen Themas hervorzuheben und andererseits schon gleich das für dies Thema charakteristische Pedal aufzunehmen. Das eigentliche Thema ist nämlich mit einer Betonung des Auftaktes gedacht. Wir können aber unmöglich so lange einen (falschen) Akzent machen, ohne ihn zu »verbessern«. Dies würde am einfachsten dadurch zu machen sein, daß wir die Baßnote jedesmal ein wenig hervorheben und mit Pedal spielen, während die rechte Hand ruhig die

vorgeschriebene Betonung ausführt, und zwar ohne Pedal auf dem dritten resp. sechsten Achtel. Dies verleiht der Musik eine gewisse Anmut. Allerdings müssen wir dann den Baß insofern verändern, als wir nicht den Akkord mit der darauffolgenden Baßnote verbinden dürfen. In der rechten Hand können wir den Text beibehalten und Sexten und Septimen mit dem einzelnen Ton auf den starken Takteilen binden.

Es ergibt sich das angeführte Pedal, das zwar eine wesentliche Veränderung der Notierung voraussetzt, aber trotzdem absolut den Intentionen des Komponisten entspricht.

Eine korrektere, obschon schwerfälligere Pedalisierung wäre Pedal b), wobei man den Baß etwa bis zum zweiten resp. fünften Achtel hält und dann erst das Pedal nimmt.

VI. Chopin, Ballade As-Dur, Op. 47.

The image shows a musical score for Chopin's Ballade in A major, Op. 47. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The word 'dolce' is written above the treble staff. Two different pedal markings are shown: 'a)' and 'b)'. Pedal 'a)' is indicated by a bracket over the first three eighth notes of the treble staff. Pedal 'b)' is indicated by a bracket over the first two eighth notes. Below the bass staff, there are dynamic markings: 'P' under the first note, '*' under the second, 'P' under the third, and '*' under the fourth. The notes in the bass staff are: G2, F#2, E2, D2.

Der Vorschlag a) muß als Bestandteil des As-Dur-Dreiklangs unbedingt mit Pedal genommen werden (harmonisches Bindungspedal). Es fragt sich nur, in welchem Moment das Pedal genommen werden soll. Am richtigsten — nach dem ersten *c* bei festgehaltenem *es*. Ferner würde ich vorschlagen, das Pedal auf »drei« abzuheben und auf »vier« von neuem zu nehmen. Allerdings würden wir auf diese Weise eine Textveränderung vornehmen, denn es setzt die Ausführung

The image shows a musical notation sequence: a quarter note G, a quarter rest, a quarter note F#, a quarter note E. Below the notes are dynamic markings: 'P' under G, '*' under F#, and 'P' under E.

voraus, und nicht

The image shows a musical notation sequence: a quarter note G, a quarter rest, a quarter note F#, a quarter note E. Below the notes are dynamic markings: 'P' under G, and '* P' under F# and E.

Es ist Geschmacksache, für welche Ausführung man sich entscheidet. Ich halte die erstere für die charakteristischere. Die

letzten Sechzehntel der rechten Hand müssen der Reinheit halber bei b) ohne Pedal gespielt werden.

VII. Chopin, Ballade As-Dur, Op. 47.

Trill (tr) in the right hand. Crescendo (cresc.) in the left hand. Dynamics: P * P * P * P *. Label: a)

Melody in the right hand with mezzo-forte (mf) dynamic. Bass line in the left hand with piano (P) dynamic and asterisks indicating pedal points. Label: b)

Der Triller wird mit Pedal gespielt, die Auflösung — ohne Pedal. Das kann mit der Pedalisierung der linken Hand in Einklang gebracht werden, wenn wir das Pedal jedesmal genau beim dritten Achtel auslassen. Bei a) wird das Pedal wegen der rechten Hand schon früher aufgehoben. Der Text wird in der linken Hand wiederum verändert. Wir spielen nicht wie es dasteht:

, sondern:

Bei b) darf das Pedal bloß nachgetreten werden, denn wir könnten sonst nicht das Ineinanderklingen der verschiedenen Akkorde verhindern. Dabei muß die Baßnote natürlich möglichst lange mit dem Finger ausgehalten werden. Also wir binden zuerst mit den Fingern und nehmen dann erst das Pedal, ungefähr nach dem zweiten Sechzehntel. Wir heben das Pedal mit dem Eintritt einer

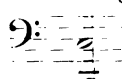
neuen Grundnote genau so ab, als wenn wir es mit den zwei gebrochenen Akkorden



zu tun hätten. Bei diesen würden wir das Pedal auch erst nach dem *b* resp. *as* nehmen.


Im Anfang (erster und zweiter Takt) der Fantasie von Chopin:

VIII. Chopin, Fantasie Op. 49.

entsteht die Frage, ob wir die Sechzehntelpause strikt ausführen sollen, d. h. ohne Pedal, oder ob wir im Gegenteil die Lücke ausfüllen und nur die Hände vom Klavier entfernen sollen. Ich halte eine genaue Ausführung für richtiger und schlage obige Pedalisierung vor. Die Oktave:  wird in manchen Aus-


gaben bis in den dritten Takt hinein ausgehalten. Ich halte das für falsch, denn es liegt die Absicht vor, das *c* jedesmal eine Oktave

höher zu verschieben: zuerst kommt genannte Oktave, dann das kleine *c* als Grundton und zum Schluß im dritten Takt das *c*¹, das dann ins *f* geführt wird. Diese Registerverschiebung muß genau befolgt werden, und es muß dementsprechend genau pedalisiert werden. Bemerkenswert ist der Anfang des vierten Taktes: ich nehme hier auf dem zweiten Viertel ein neues Pedal,

damit der melodische Gang  keine harmonische Bedeutung bekäme. Halten wir das Pedal aus, so wird hier die Kontur verwischt, und wir können das *c*² nicht als Fortsetzung der selben Stimme auffassen. Ginge die Melodie von *c*² nach *g*² hinauf, so würde das Pedalhalten viel weniger störend wirken: die höhere Note *g*² würde das *c*² verdecken.

Bedeutende Schwierigkeiten bietet die weitere Stelle:

IX. Chopin, Fantasie Op. 49.



The image shows two systems of musical notation for Chopin's Fantasia Op. 49. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *P* (piano), and an asterisk (*). Fingerings and articulations are indicated with numbers (1, 2, 3, 5) and symbols like $\langle 3-1 \rangle$, $a)$, and $5)$. The second system continues the piece, with a *cresc.* (crescendo) marking and further dynamic markings of *P*, **P*, and *. It includes a section labeled 'b)' and a section labeled 'd)' with a '3)' marking.

4) besser:



2) richtiger wohl:



3) muß wohl *f* heißen!

Musical score for piano, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a slur over a phrase starting with a 'c)' marking. The left hand has a 'P' marking and an asterisk below it.

Hier muß die natürliche Bindung der linken Hand dem Pedal seine Aufgabe nach Möglichkeit erleichtern. Abgesehen von den vorgeschriebenen langen Noten *e* und *f* im Baß, müssen auch die folgenden Baßnoten so lange wie möglich gehalten werden. Bei a) ist es empfehlenswert, die beiden *as* mit Pedal zu verbinden, damit das höhere *as* schwungvoller klinge. (Der eingeklammerte Fingersatz ergibt sich für den Fall, daß wir die Stelle ohne Pedal spielen wollten.) Bei b) müssen wir das Pedal nehmen, um die Bedeutung des *es* in der Melodie zu unterstreichen, desgleichen bei der analogen Stelle c). Um das Pedal bei der ganzen Phrase einheitlicher zu gestalten, wäre es vielleicht ratsam, das Pedal symmetrisch auch dort zu halten, wo es nicht unbedingt erforderlich ist, und zwar der normalen Betonung der Melodie entsprechend.

Die richtige Phrasierung ist folgende:

IX a.

und das einheitliche Pedal: *P* * (*P*₂) * *P* * *P*

* (*P*₃) * *P* * *P* * *P* *

4) besser:  wie bei b).

2) und 3) spezieller Zweck!

Im Nocturne Cis-Moll:

X. Chopin, Nocturne Op. 27, Nr. 4.

The musical score is presented in four systems, each with a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is three flats (C minor) and the time signature is common time (C). The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The treble part features a melodic line with various ornaments and dynamics. Fingerings and dynamic markings are indicated throughout.

System 1: Treble staff has a whole rest. Piano staff starts with *pp* and *P* dynamics, featuring triplets and sixteenth notes. Fingerings 1, 2, 3, 4 are shown.

System 2: Treble staff has a melodic line. Piano staff continues with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sotto voce*, *(P)*, and **P*. Fingerings 3, 4, 2, 1, 1, 3, 5 are shown.

System 3: Treble staff has a melodic line. Piano staff continues with triplets and sixteenth notes. Dynamics include **P* and *P*. Fingerings 2, 1, 1, 2, 5, 2, 1, 1, 2, 5, 2, 1, 1, 2, 5, 4, 5, 1, 1, 2, 5 are shown.

System 4: Treble staff has a melodic line. Piano staff continues with triplets and sixteenth notes. Dynamics include **P* and *P*. Fingerings 3, 1, 1, 2, 5, 4 are shown.

ist das Pedalisieren nicht so einfach, als es auf den ersten Blick aussieht. Das Schwierige liegt in der absoluten Bindung des

Basses bei völliger Klarheit der Melodie. Zu Beginn von Takt 3 ist es ratsam, das Pedal zu wechseln. Bei durchgehaltenem Pedal wäre ein Zurückkehren zum *pianissimo* kaum möglich. Vom dritten Takt ab richten wir uns nach der Melodie, heben das Pedal mit Eintritt des *cis* auf und nehmen es gleich wieder, und zwar so lange wir noch den Grundton *cis* im Baß aushalten. Wir könnten das Pedal auch schon bei *cis* abheben, es ergäbe sich aber der zwar richtige, aber auf diese Weise zu prononzierte Rhythmus:



In Takt 5 erneuern wir das Pedal zunächst wegen des Harmoniewechsels. Die Noten *e—d* braucht man nicht detailliert zu pedalisieren. Für *cis* und *his* als ausgehaltene ausdrucksvolle Noten brauchen wir jedoch jedesmal ein neues Pedal. Wir müssen hier sogar den Baß *cis* für ganz kurze Zeit aufheben und halten dafür das *a*, bis wir das Pedal nehmen können. In der zweiten Hälfte von Takt 6 wird *h* zum Grundton, und im nächsten — *e* (nicht das vorhergehende *h*!). In der zweiten Hälfte von Takt 7 müssen wir vorsichtig die Bässe *dis—cis* führen; wir heben das Pedal auf *dis* und nehmen es nach *cis* wieder auf. Wir sehen an diesem Beispiel, wie sehr der Fingersatz vom Pedal abhängig ist. Ohne Pedal wäre ein solcher Fingersatz unmöglich; so ergibt sich jedoch die Möglichkeit, die Hand ruhig in die nötige Lage zu bringen und die einzelnen Noten richtig zu gruppieren. Es ermöglicht sich auch die Ausführung der erforderlichen sanften Wellenbewegung der linken Hand.

Folgende Stelle ist interessant als Beispiel für die Anwendung des rhythmischen Pedals:

XI. Chopin, Fantasie Op. 49.

The image shows a musical score for the piano part of Chopin's Fantasie Op. 49. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piano part features a series of chords and single notes. There are two specific markings labeled 'a)' in the bass staff, each with a vertical line above it and a horizontal line below it, indicating a rhythmic pedal effect. The first 'a)' is under a chord of *c* and *a*, and the second is under a chord of *cis* and *a*. Below the bass staff, there are four vertical lines with asterisks (*) underneath them, corresponding to the first, second, third, and fourth measures. The first and third lines have a 'P' (piano) marking below them. The second and fourth lines have an asterisk (*) below them.

Wir richten uns lediglich nach dem Baß. Ein neues Pedal bei a) würde den Rhythmus vollständig entstellen. Im Gegenteil unterstreicht das Abreißen des Pedals (mit den Baßnoten bei a) die Beziehung zwischen dem Akkord auf »eins« und dem kurzen auf »drei« ganz bedeutend. Der Wert der abgerissenen Quinten ist natürlich viel geringer als angegeben. Im dritten Takt empfiehlt es sich, kein Pedal zu nehmen, um den Effekt des plötzlichen Auftretens des Pedals im vierten Takt zu verstärken. Die Akkorde der linken Hand im dritten Takt müssen natürlich kurz gespielt werden. Bei b) heben wir das Pedal der Deutlichkeit halber auf.

Brahms.

Im Gegensatz zu Chopin macht Brahms keinen wesentlichen Unterschied in der Behandlung der Register. Auch die einzelnen Elemente sind bei ihm nicht so stark differenziert wie bei Schumann oder Chopin. Dies ergibt in den meisten Kompositionen eine ganz besondere matte Dämmerstimmung, so, wie wir sie etwa im dritten Satz der C-Moll-Sinfonie oder dem dritten Satz der F-Dur-Sinfonie finden. Besonders oft begegnen wir diesem Moment in den späteren Klavierkompositionen, Op. 116—119.

Der Brahms'sche Klaviersatz mutet einen an wie graphische Kunst im Vergleich zu dem Farbenreichtum von Chopin und Schumann. Für den Pianisten ist es aber nicht immer leicht, den eigenartigen Klangreiz von Brahms richtig zu erfassen und die charakteristische Farbe wiederzugeben. Das Pedal muß hierbei ganz besonders fein und diskret behandelt werden. Auch muß man sich des öfteren des linken Pedals bedienen. Nachfolgende Beispiele sollen im wesentlichen das Charakteristische der Pedalbehandlung bei Brahms beleuchten.

Nehmen wir zunächst das zweite Thema des Andante aus der Sonate Op. 5. Ich würde hier folgende Pedalisierung vorschlagen:

I. Brahms, Sonate Op. 5, Andante.
Äußerst leise und zart.

The musical score shows a piano part in 4/6 time, F major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a bass line with chords and single notes. Pedal markings are indicated by asterisks and letters (a, b, c) below the notes. Fingerings are also indicated with numbers 1-4.

Wir erreichen damit eine absolute Bindung sämtlicher Elemente. Wir müssen hier, dem Charakter des Stückes und dem Vermerk »sempre con Pedale« entsprechend, so viel wie möglich Pedal anwenden. Wir wechseln es deshalb nur beim Eintritt einer neuen Harmonie, also immer bei a). Dadurch wird uns auch die jedesmalige Bindung der beiden Sexten ermöglicht, und wir brauchen weder die Hände übermäßig zu spannen (erster und vierter Takt — rechte Hand), noch brauchen wir einen gezwungenen Fingersatz anzuwenden und können verschiedentlich denselben Finger zweimal hintereinander gebrauchen. Der Baß muß bis zum Beginn der neuen Harmonie festgehalten werden; wir lassen ihn also erst los, nachdem wir Pedal b) genommen haben.

Bei c) haben wir vier Sechzehntel lang einen Des-Dur-Dreiklang, und wir brauchen das Pedal aus harmonischen Rücksichten nicht zu wechseln. Doch wäre es vorzuziehen, auch hier der Einheitlichkeit wegen genau so zu pedalisieren wie bei den anderen Stellen. Bei der »synkopierten« Anwendung des Pedals bei dieser Stelle müssen wir darauf achten, daß der Rhythmus nicht durch das Pedal leidet, und müssen die erste Sext jedesmal leicht betonen. Wir müssen immer



hören, was leicht durch obiges Pedaltreten in



ausarten könnte.

In einem noch so einfachen Beispiel finden sich doch immer Details, die meistens falsch ausgeführt werden. So pedalisieren man den Anfang des Intermezzos Op. 447, Nr. 2, wie folgt:

II. Brahms, Intermezzo Op. 447, Nr. 2.

Das Pedal wird nach »eins« genommen, damit der Auftakt nicht mit dem ersten der vier Zweiunddreißigstel zusammenklingt. Der Moment des Pedaltretens kann hier genau festgesetzt werden — er fällt regelmäßig mit der zweiten Zweiunddreißigstelnote zusammen. Man hebt den Fuß auf »eins«, »zwei« und »drei« (nicht früher!).

Eine ziemlich komplizierte Stelle ist die Wiederholung des Hauptthemas im Intermezzo Op. 417, Nr. 4:

III. Brahms, Intermezzo Op. 417, Nr. 4.

The image shows a musical score for Brahms' Intermezzo Op. 417, Nr. 4. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The piano part starts with a *pp* dynamic. The bass part has several dynamic markings: *P*, *(*P)*, **P**, *P*, **(P*)*, *P*, ***, and *P*. There are two vertical dashed lines labeled 'a)' and 'b)' indicating specific pedal points. Line 'a)' is at the first measure, and line 'b)' is at the second measure.

Bei einer großen Hand kann der Spieler ein Zusammenklingen des *es* und *d* in der Melodie vermeiden, indem er das eingeklammerte Pedal tritt, mit der Voraussetzung, daß er den ersten arpeggierten Akkord in der linken Hand festhält. Bei einer kleinen Hand ist eine absolute Reinheit der Melodieführung nicht zu erreichen.

Zum Glück verträgt der sanfte, durchweg leise Ton des Stückes einen übermäßigen Pedalgebrauch. Pedal a) soll die Lücke zwischen den wiederholten Baßnoten ausfüllen. Die Stelle b) ist schlecht notiert. Es muß heißen:

The image shows a musical score for a correction. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The piano part has a single note. The bass part has a single note. The correction is indicated by a vertical dashed line.

Die Quint im Baß muß nämlich als Viertelnote behandelt werden. Bei einer kleinen Hand nehme man das eingeklammerte Pedal.

In dem Intermezzo Op. 118, Nr. 2, finden wir einiges Interessante:

IV. Brahms, Intermezzo Op. 118, Nr. 2.

The image shows a musical score for Brahms' Intermezzo Op. 118, No. 2. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Above the treble staff, there are fingering numbers: 4 3 2 1, 5 2, 5 4 3 2 1, and 5. The score includes a piano (*p*) dynamic marking. Two specific pedal techniques are highlighted: 'a)' and 'b)'. Below the bass staff, there are annotations: $(P) * P$ under 'a)', and $* (P *) P$ under 'b)', followed by $* P * P * P * P * P * P *$ for the subsequent measures.

Zunächst ist das Pedal a) gut, aber nicht unbedingt notwendig. Hier tritt (wie auch öfters bei Chopin) der Fall ein, wo man ausnahmsweise zugunsten der Melodie im Baß eine Lücke entstehen lassen kann. Ferner ist die Pedalbehandlung bei b) eine nicht ganz einfache. Es fragt sich, ob wir das *fis* in der rechten Hand vorschlagen oder mit dem Baß nehmen sollen. Im ersten Fall müßte man das Pedal mit der Baßnote treten, etwa so:

This diagram shows a short musical phrase in the bass clef. A dotted line indicates the timing of the pedal stroke, which occurs simultaneously with the bass note. The treble clef staff shows a few notes in the right hand.

Im zweiten jedoch — erst nach der Baßnote, also so:

This diagram shows a similar musical phrase in the bass clef. The pedal stroke is indicated by a dotted line that occurs after the bass note has been played. The treble clef staff shows a few notes in the right hand.

Letzteres wäre jedoch bloß erforderlich, wenn man für den Baß unbedingt ein nachgeschlagenes Pedal brauchen müßte; also auch bei Anwendung des Pedals a). Hier wäre es nicht der Fall, und Pedal a) wäre an dieser Stelle nicht durchaus notwendig. Die zweite Version wäre auch darum schlechter, da das *a* der Melodie zu spät käme und der Zusammenhang dadurch etwas leiden würde. Wir entscheiden uns also für die erste Ausführung, außer wenn wir zum Schluß des ersten Taktes Pedal a) nehmen; dann müssen wir es hier auch tun.

Im weiteren Verlauf bieten sich keine Schwierigkeiten. Das Pedal wird genau mit dem zweiten Achtel genommen und mit dem nächsten losgelassen.

Im Mittelteil des Intermezzos Op. 449, Nr. 2:

V. Brahms, Intermezzo Op. 449, Nr. 2.

The musical score for Brahms' Intermezzo Op. 449, Nr. 2, is shown in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked *molto piano e dolce*. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff features a series of eighth-note chords. Below the bass staff, dynamic markings are indicated: *P* (piano) under the first measure, and **P* (pianissimo) under the subsequent six measures. Vertical lines connect these markings to the corresponding notes in the bass staff.

sowie im Walzer Nr. 2 aus Op. 39:

VI. Brahms, Walzer Op. 39, Nr. 2.

The musical score for Brahms' Walzer Op. 39, Nr. 2, is shown in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff features a series of eighth-note chords. Below the bass staff, dynamic markings are indicated: *P* (piano) under the first measure, and **P* (pianissimo) under the subsequent four measures. Vertical lines connect these markings to the corresponding notes in the bass staff.

The image shows a musical score for a piano piece by Brahms. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef is a series of quarter notes with a slur over them. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Below the bass clef staff, there are four measures, each marked with a pedaling symbol (*P) and a vertical dotted line indicating the point where the pedal should be changed.

ist es harmonisch durchaus möglich, den ganzen Takt lang ein Pedal durchzuhalten, doch ist es vom rhythmischen Standpunkt notwendig, jedesmal auf »drei« das Pedal zu wechseln. Dadurch bekommt auch die Melodie erst den richtigen Ausdruck, und das Wiegende, Ländlerartige kommt auf diese Weise voll zur Geltung. Im ersten Beispiel nehme man das Pedal ruhig mit dem zweiten Achtel der linken Hand; im zweiten muß man es rascher nehmen, da die linke Hand die Baßnote nur ganz kurz halten kann.

C. Pedaleffekte.

I. Übermäßiger Pedalgebrauch.

Das Pedal ist immer bewußt anzuwenden, und sein Gebrauch wird stets durch vorgeschriebene Gesetze bestimmt. Dies gilt auch für die sogenannten Pedaleffekte. Die Auffassung, Pedaleffekte seien immer rein subjektiver Natur, ist falsch. Jeder Künstler erfindet häufig spezielle Effekte, je nach Eigenschaft des Instrumentes, der Akustik usw. Solche inspirative Einfälle sind jedoch weder nachzuahmen, noch als Pedaleffekte im breiten Sinne des Wortes zu betrachten. Jedes Zuviel oder Zuwenig des Pedals, denn darum handelt es sich ja bloß, muß präzisiert werden können, und es gibt ganz bestimmte Fälle, in denen man nach der einen oder der anderen Seite über die Norm hinausgehen darf.

Am häufigsten weicht man von der normalen Pedalbenutzung ab, indem man zuviel Pedal nimmt, d. h. es auch dort anwendet, wo die absolute Reinheit darunter leidet.

Dies geschieht aus verschiedenen Gründen:

Erstens wenn man die Wirkung eines crescendo erhöhen will. Die dadurch entstehende Unreinheit ist weniger fühlbar beim Aufwärts- als beim Abwärtsschreiten, und zwar aus demselben Grunde, wie bei der Pedalisierung von harmonischen Tonfolgen (siehe daselbst):

Chopin, Ballade G-Moll.

The image shows a musical score for Chopin's Ballade G-Moll. It features two staves, treble and bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is in piano (p) and includes a crescendo. A large, sweeping line above the notes indicates a long, sustained pedal effect. The score is marked with 'P' at the beginning and 'P 1)' at the end of the passage. There is a small asterisk-like symbol below the first 'P'.

4) Würden wir das Pedal schon früher nehmen, so würden die tiefen Töne so laut klingen, daß zum Schluß kein crescendo mehr zu vernehmen wäre. Dabei ist zu bemerken, daß das crescendo um so wirkungsvoller ist, je später es einsetzt.

So kann man das Pedal bei aufwärtssteigenden Läufen im crescendo festhalten, ohne daß die einzelnen Töne stark durcheinanderklingen würden (am wenigsten im Diskant). Auch bei einer Reihe verschiedener Akkorde kann man zur Verstärkung eines crescendo oder überhaupt im forte (das crescendo entsteht dann von selbst) ausnahmsweise Pedal halten, falls der neue Akkord höher liegt als der alte.

Umgekehrt klingt ein crescendo mit Pedal bei abwärtssteigenden Läufen oder verschiedenen Akkorden schlecht, da alles ungeheuer verschwimmt und man überhaupt nichts mehr zu unterscheiden vermag. Beim diminuendo ist das Verhältnis ein umgekehrtes: aufwärts darf man es nicht benutzen, abwärts aber wohl:

Beethoven, Sonate Op. 440.

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 440. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef, showing a sustained chord with a fermata. The lower staff is in bass clef, showing a descending scale. The bass part is marked with 'p dim.' and 'P * P * P * P * P' below the notes, indicating a piano dynamic and a specific pedaling technique. The treble part has a fermata over the final chord.

Das Aushalten des Pedals wäre hier durchaus unzulässig. Daher das hier vorgeschlagene zur lückenloseren Verschiebung der Hand. Hierbei fällt die größere Stärke des Basses im Verhältnis zum Diskant auf: ist der nächste höhere Ton schwächer als der Baßton, so wird er von diesem vollkommen erdrückt. Beim Abwärtssteigen gestattet jedoch der tieferliegende Ton das Weiterklingen des höheren, falls er schwächer als dieser angeschlagen wird. Bei leichten, piano gespielten Passagen im Diskant kommt es fürs Pedal weniger darauf an, ob sie aufwärts oder abwärts gespielt werden; doch muß man immer bei den letzten Noten einer absteigenden Passage das Pedal fortlassen, da dieselben gewöhnlich mit vollständiger Reinheit und ausdrucksvoll gespielt werden müssen:

Chopin, Nocturne Op. 45, Nr. 2.

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 45, No. 2. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The right hand part features a trill on the G5 note, which is marked with a '3' for a triplet. The left hand part has a descending bass line with several notes marked with 'P' (piano) and an asterisk (*P), indicating excessive pedal use. A dynamic marking of 'fz' (forzando) is present above the right hand staff. The score is annotated with various musical symbols, including slurs and accents, to illustrate the concept of excessive pedaling.

(Das Gleiche gilt für die Auflösung von Trillern, die selbst meist mit Pedal gespielt werden sollen.)

Zweitens ignoriert man die absolute Reinheit bei einem Orgelpunkt, wenn es gilt, einen Baßton auszuhalten, während man in einer höheren Lage spielt. Dies kommt häufig bei Orgeltranskriptionen vor, aber auch nicht selten bei den Romantikern und besonders in der modernen Klavierliteratur. (Vgl. Bach-Liszt, Fantasie G-Moll; verschiedene Stellen aus den Klavierkonzerten von Chopin; den Orgelpunkt am Schluß der Barcarolle von Chopin.)

Drittens schließlich läßt man gelegentlich mit Absicht pianostellen im Diskant verschwimmen, um die Töne quasi zu immaterialisieren und sie mehr einem klingenden Geräusch gleichzumachen. Chopin hat schon solche impressionistische Stellen. (Vgl. Konzert E-Moll, zweiter Satz, vor der Wiederholung des Hauptthemas im Orchester.) Besonders die modernen Komponisten der französischen Schule schreiben zahlreiche derartige Effekte vor. Ein solches Pedal setzt einen zarten, weichen Anschlag voraus und reichlich viel Geschmack, damit nicht aus der Anwendung eines speziellen Effektes einfach falscher Pedalgebrauch entsteht. Es hüte sich folglich jeder vor der Anwendung solcher Pedaleffekte, der nicht das Instrument absolut beherrscht. Zu dieser Kategorie von Effekten gehören noch verschiedene andere, die Naturerscheinungen imitieren sollen, wie Donnerrollen, Glockengeläute, Heulen des Windes und dergleichen mehr. (Vgl. Liszt, Erlkönig-Transkription; Chopin, B-Moll-Sonate, Finale; Präludium As-Dur mit dem glockenähnlichen *As* im Baß.)

II. Absichtliches Vermeiden des Pedals.

Im folgenden einige Effekte, die durch absichtliches Vermeiden des Pedals hervorgebracht werden. So können wir vor allem beispielsweise bei Mozart harmonische Figuren ohne Pedal spielen, wodurch die Zierlichkeit und Grazie der Musik besser zur Geltung kommt. Man verfällt jedoch bei dieser Art von Stilisierung zu leicht in trockenes Spiel und hüte sich daher, dies zur Regel zu erheben und womöglich auf ausdrucksvolle Stellen auszudehnen:

Mozart, Sonate für zwei Klaviere.

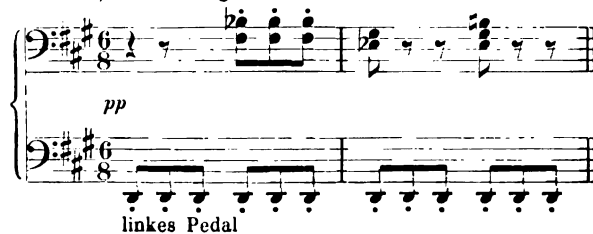


und weiter:



Ebenso kann das Pedal vermieden werden, wenn man ein absolutes, trockenes staccato hervorbringen will. Dieser Effekt kann noch gesteigert werden durch die Zuhilfenahme des linken Pedals. Besonders im Baß verstärkt letzteres die beabsichtigte Sprödigkeit des Tones. Ein so wiederholter Ton im Baß erinnert oft stark an Paukenschläge:

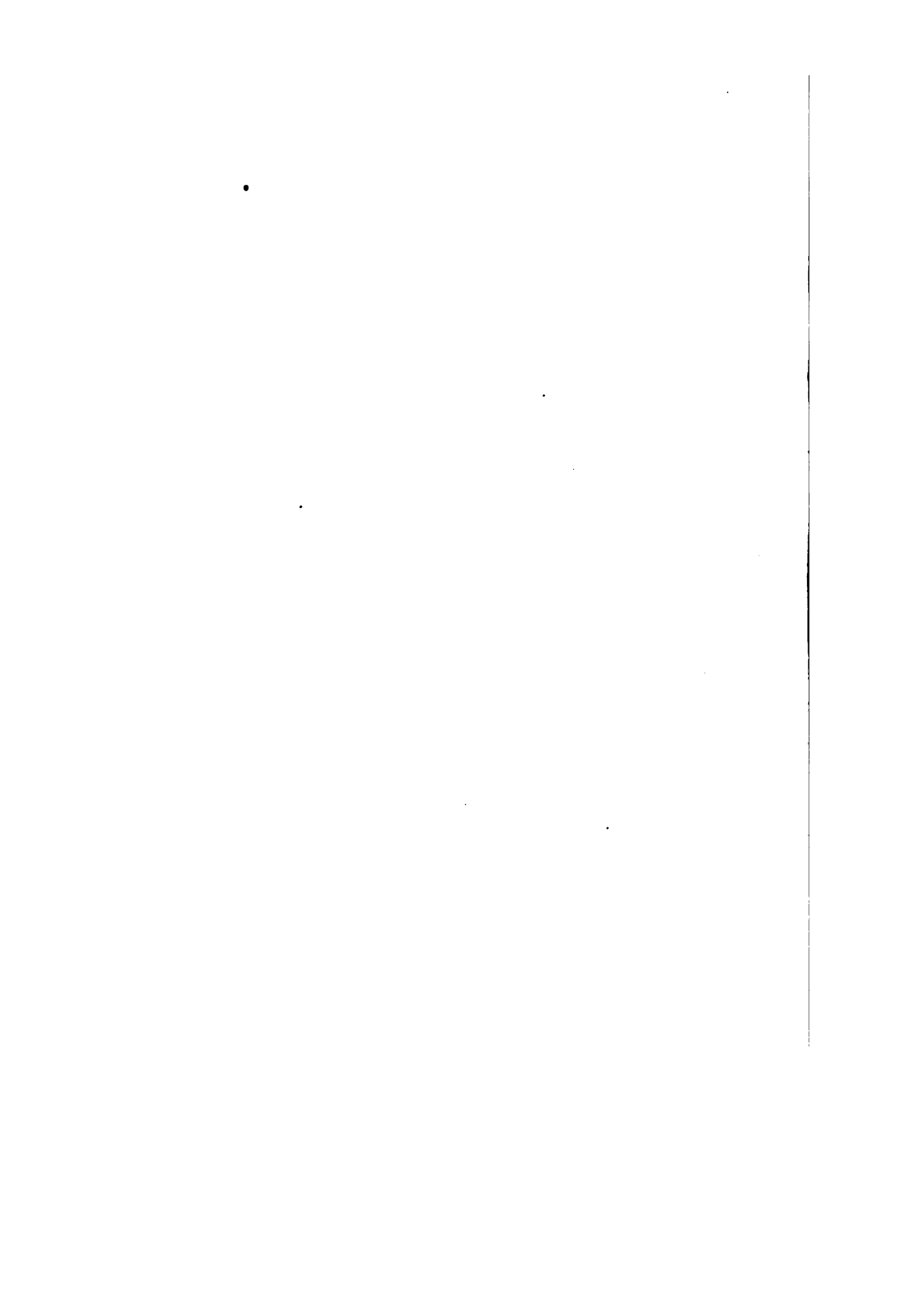
Liszt, Gnomenreigen.



äußerlichen und billigen Effekten zu gehen. Gewöhnlich ist dies auch natürlicherweise die Zuflucht derer, die die normalen Pedalregeln und Effekte nicht anzuwenden verstehen. Bloß auf der Basis einer vollkommenen Beherrschung der Grundelemente ist ein weiteres Vorwärts möglich. Daher möge jeder erst überlegen, welche Pedalisierung in einzelnen Fällen die normale und geeignetste ist, und möge dann erst außergewöhnliche Pedaleffekte anwenden und im äußersten Falle neue einführen, wenn er glaubt, dazu berufen zu sein und das nötige Maß von Geschmack, musikalischer und technischer Reife erlangt zu haben.

Nachwort.

Zum Schluß noch einige Mahnworte an den Schüler. Man soll ein Stück nie ohne Pedal üben, selbst dann nicht, wenn man etwas mit einer Hand allein spielt! Das richtige, reine Pedal muß sofort festgesetzt werden, sowie man an einem Stück anfängt zu arbeiten. Auch Kinder dürfen nie ohne Pedal spielen. Es wäre ungefähr dasselbe, als wenn man einen Geigenschüler zuerst pizzicato spielen ließe und dann erst mit dem Bogen! Bei jeder Bindung muß wohl überlegt werden, ob man sie mit oder ohne Pedal ausführen kann und darf; der Fingersatz muß dem Pedal entsprechend festgesetzt werden, der Rhythmus bestimmt werden usw. Am besten schreibe man sich Fingersatz und Pedal gewissenhaft und mit größter Präzision in die Noten. Vor allem lasse man sich nicht dadurch irreführen, daß in manchen Ausgaben hier und da gelegentlich das Pedal angegeben ist; daraus geht noch lange nicht hervor, daß es an den übrigen Stellen nicht getreten werden soll. Man gewöhne sich daran, genau die Wirkung des Pedals zu prüfen und sich über den Zweck eines jeden Pedaltritts gewissenhaft Rechenschaft abzulegen.



RH

4921

ALFRED RICHTER

Das Klavierspiel. Für Musikstudierende

2. Auflage. VIII, 260 S. 8°. Geh. 4.50 M., in Schulbd. 5 M., in Lwdbd. 5.50 M.

Auf der Erkenntnis fußend, daß der Klavierunterricht meist nur darauf hinausläuft, äußerliche Resultate zu erzielen und auch das theoretische Studium oft vernachlässigt, will das Werk bereits vorgerückten Schülern, sowohl solchen, die sich zu Virtuosen, als solchen, die sich zu Lehrern ausbilden wollen, über viele Dinge Auskunft geben, über die in Klavierschulen nur spärliche Belehrung zu finden ist; es will denkende Klavierspieler erziehen.

XAVER SCHARWENKA

Methodik des Klavierspiels

Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang. Unter Mitwirkung von AUGUST SPANUTH verfaßt. Mit Ergänzungen von RICH. J. EICHBERG

X, 149 u. II, 20 S. 8°. Geh. 3 M., in Schulbd. 3.50 M., in Lwdbd. 4 M.

Scharwenka will nicht irgendeine spezielle Klaviermethode einführen; er bringt vielmehr in knapper und methodischer Form alles das zur Darstellung, was zum Erlernen und gleichzeitig zum Lehren des Klavierspiels nötig ist. Das Mechanische und das Ästhetische ist dabei in gleichem Maße berücksichtigt.

LUDWIG RIEMANN

Das Wesen des Klavierklanges

Eine akustisch-ästhetische Untersuchung, für Unterricht und Haus dargeboten

Mit 120 Abbildungen. VII, 279 S. 8°. Geh. 6 M., geb. 7.50 M.

Diese Arbeit richtet sich vornehmlich an ernste klavierspielende Künstler und Laien, die sich mit der akustisch-ästhetischen Erforschung des Klavierklanges bisher wenig oder gar nicht beschäftigt haben. Sie gibt über eine Reihe von Fragen Aufschluß, die in der Hauptsache die Beziehungen des Anschlags zur Tonbildung betreffen. Eugen Tetzl bezeichnete das Buch in einer Besprechung als „ein Werk, welches die allergrößte Beachtung aller Klavierpädagogen und Musikstudierenden verdient“.

F. A. STEINHAUSEN

Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik

2. Auflage. Bearbeitet von LUDWIG RIEMANN, Essen

Hier ist eine systematisch physiologische Durcharbeitung des ganzen Gegenstandes vorgenommen worden unter sachlicher Würdigung dessen, was andere zu sagen hatten. Weil die Anschlagbewegung am Klavier eine Bewegung ist wie jede andere und keine Sondergesetze haben kann, so ist sie auch den gültigen Bewegungsgesetzen unterworfen.

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Vertical line on the left side of the page.

ML700.K74

C037375671

U.C. BERKELEY LIBRARIES



C037375671

DATE DUE

**Music Library
University of California at
Berkeley**