

Achstes Kapitel

Der verzögerte Pedalwechsel oder das übergehaltene Pedal

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

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

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

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

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

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

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

Beispiel 196

102 Takt 102 34 8 25 8 Takt 103

Ab Takt 103 ist bis zum Schluss ein Pedal möglich!

104 8 8 8 sempre più p - pp

106 8 5 5 Takt 107 pp dolcissimo smorz. Pedal langsam 'rausziehen!

durchweg gehaltenes Pedal!

Kommentar zu Beispiel 196:

- Sie können in Takt 107 bei der Umspielung des Themas auf den Anfang des Pedals liegen lassen, müssen dabei aber die Töne, damit sie ihre Individualität wahren, sehr langsam spielen, improvisatorisch, ziellos. Halten Sie dann das Pedal bis in den Schlussakkord hinein.
- Halten Sie den Schlussakkord manuell fest (= Tenor-c¹ in die rechte Hand nehmen). Erst nach dem Anschlag des obersten Arpeggio-Tones, c², hebt sich der Fuß sehr langsam und gibt, nach und nach, den reinen As-Dur-Klang frei. Der Klang schält sich aus seinem Kokon

In Beispiel 196 werden die Dissonanzen von der durchklingenden tiefen Bass-Quinte As - Es mit Leichtigkeit geschultert. Dennoch ist es günstig, direkt aufeinander folgende, dissonierende Töne auseinander zu ziehen, das heißt: langsam zu spielen, damit sie in ihrer Individualität gut erkennbar bleiben und nicht verklumpen. Aber gleich wie der Pianist verfährt: Die Grundharmonie As-Dur bleibt immer erkennbar, da deren Töne tief, die dissonierenden Töne aber zu hoch liegen, als dass sie die Grundharmonie unkenntlich machen könnten.

Aber es gibt viel kühnere Fälle, solche, in denen der Klang mit voller Absicht für einen Moment opak, ja unkenntlich gehalten wird, um dann aus dem Dunst den reinen Klang zu hervortreten zu lassen; es sind die Literaturstellen, bei denen der Klang ohne hörbaren Anschlag gleichsam aus dem Nichts erscheint. Beispiele dafür folgen ein paar Seiten weiter hinten.

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

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

Beispiel 197

Takt 202

Der Pedalwechsel hier ist entbehrlich.

Pedal langsam herausziehen und wieder treten.

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

Dies trifft ganz gewiss zu auf das Thema der Arietta in Beethovens Sonate op. 111. (**Beispiel 198**). Es ist, als könnten die Harmonien nicht ohne Umarmung voneinander lassen. Und die innige Bindung gerät am eindringlichsten dort, wo die Vorhalts-Sekundschritte der Melodie für einen Augenblick ineinander aufgehen.

Beispiel 198

ARIETTA

Adagio molto semplice e cantabile

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

übliches Pedal

mit übergehaltenem Pedal

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



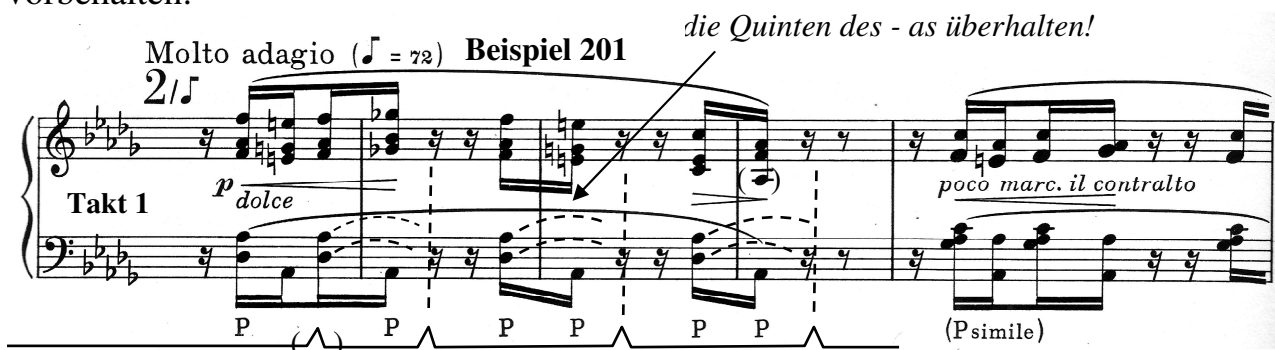
In Brahms' Intermezzo op. 118, Nr. 2 (**Beispiel 200**) ist es von großem Reiz, den aparten Septakkord unter der Fermate erst mit Verzögerung frei zu geben.

Beispiel 200



Das e nur überhalten.

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



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

NOCH EINMAL: DIE ANSATZLOSIGKEIT DES KLAVIERTONS

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

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

In das *secco* beim letzten Akkord, rechts, am Ende des zweiten Satzes der Appassionata wird oft etwas Besonderes hineininterpretiert (**Beispiel 202**), es bedeutet nur, dass der Akkord *nicht* arpeggiert werden soll.

Beispiel 202

The image shows a musical score for Example 202, which is a piano passage from the second movement of Beethoven's Appassionata. The score is written for piano and features several dynamic markings: *cresc.*, *rinf.*, *p dim.*, and *pp*. The final chord is marked *secco* and *ff*. The score includes fingerings and articulations such as *arpeggio* and *Attacca*. The tempo is marked *Allegro*.

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

„SPÄT“ KOMMEN

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

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

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

Beispiel 203 *Largo* Vollendet Wien, 30. März 1784

Oboe
Clarinetto in Si^b/B
Corno in Mi^b/Es
Fagotto
Klavier

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

OHNE HÖRBAREN ANSCHLAG ENTSTEHENDE KLÄNGE

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

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

Bsp. 204 „f“ (Oberstimme)

Takt 9 Takt 11

„ppp“

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

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

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

Beispiel 205

Adagio 4/4 *pp* con P P *Con moto* 4/4 *pp* *dolciss., non veloce* una corda

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

112 P *zusätzlich stumm nehmen* P 5

Kommentar zu Beispiel 205: Das Bass-Des gleich nach dem Anschlag loslassen und das Des eine Oktave tiefer stumm greifen; so wird verhindert, dass das gespielte Bass-Des nach dem Pedalwechsel im Schlussakkord zu laut dröhnt. Das Bass-Des des Schlussakkords klingt dann nur als starker Oberton des darunter stumm genommenen Kontra-Des. Den Schluss-Akkord lange, beinahe bis zum Erlöschen ausklingen lassen und den Beginn des zweiten Satzes (Beispiel 201) in dieses offene Pedal hineinlegen.

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

Beispiel 206

un poco ritmato *mf pesante* *accentato*

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

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

Beispiel 207

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

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

Beispiel 208

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

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

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

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

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

Beispiel 209 a

The musical score for Beispiel 209 a shows a transition from Presto to Andante sostenuto. The Presto section features a tremolando *fff* texture with a dotted line above the staff and the number 18. The Andante sostenuto section begins with a *sf* dynamic and a *p* dynamic, marked with a fermata and a 'stumm' instruction.

Beispiel 209 b

The musical score for Beispiel 209 b shows a transition from Presto to Andante sostenuto. The Presto section features a tremolando *fff* texture with a dotted line above the staff and the number 18. The Andante sostenuto section begins with a *sf* dynamic and a *p* dynamic, marked with a fermata and a 'stumm' instruction. A bracket labeled 'r. Ped.' spans the entire section, and another bracket labeled 'stumm' is placed under the Andante sostenuto section.

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

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

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

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

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

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

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

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

muss im Raum verbleiben. Im Gegensatz zur Generalpause in Beispiel 209 ist hier das Problem, dass Halb-bzw. Viertel-Pedalwechsel nur die mächtige Bass-C-Oktave weiterklingen lassen, von dem Gesamt-C-Durklang dagegen nichts übrig bleibt; dieser aber sollte sich, im Idealfall, als diskreter Nachhall *und* Vor-Hall wie ein Schimmer über einen weiten Tonraum legen.

Beispiel 210 a

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

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

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

Bsp. 210 b (Ausführung)

Beispiel 210 b, Ausführung:

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

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

sofort losgelassenen oberen Oktav-C selbst herrühren; das losgelassene und dann, in einem dritten Schritt, stumm nachgefasste C darf nicht selbst nachklingen, sondern darf nur als Oberton des darunter liegenden Contra-C wirken.

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

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

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

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

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

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

komplizierter und die buchstabengetreue Ausführung von Robert Schumanns Pedalhinweis führt zu keinem guten Ergebnis, da links der in Takt 46 *forte* angeschlagene obere Oktav-Ton b nach dem Pedalwechsel in Takt 47 laut weiterdröhnt.

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

Zur Verdeutlichung hier nur der Part der linken Hand:

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

Wird innerhalb *eines* Pedalfeldes derselbe Ton kurz hintereinander laut und leise gespielt, klingt der Ton laut weiter. Von den vier Tönen des *sf*-Akkords der rechten Hand in Takt 46 sollen drei (as, b, d¹) in Takt 47 *piano* weiterklingen, aber obwohl der *sf*-Akkord natürlich auch rechts *sf* angeschlagen wird und die Töne somit in Takt 47 noch kräftig klingen, ist, trotz der sonoren Mittellage, der erwünschte Eindruck eines Weiterklingens im *piano* kaum beeinträchtigt, da es hauptsächlich auf die Dosierung des Basses ankommt, ob wir einen Gesamtklang als laut oder leise empfinden. Für den erwünschten Eindruck eines Weiterklingens des gesamten *sf*-Akkordes im *piano* genügt es, wenn in Takt 47 das b im Bass nicht weiterdröhnt.

Deshalb ist das durchgehende Pedal, das Alfredo Casella in der Ausgabe des Ricordi-Verlages unter den Takt 98 im Scherzo von Beethovens Sonate op. 7 gesetzt hat, völlig unverständlich (**Beispiel 212**).

Beispiel 212

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

Dass *ffp* in Beispiel 212 ist nur mit einer entschiedenen Pedal-Lücke hervor-zubringen, hier am eindrucksvollsten mit einem kurzen, harten und ganz pedallosten Schlag auf der Eins und einem erst danach, etwa auf der dritten Zählzeit hinzutretenden Pedal.

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

Abschließend möchte ich erläutern, wie eine vollkommen zufriedenstellende Lösung für die oben vorgestellte Stelle aus "Pierrot" (**Beispiel 211**) aussehen muss.

Beispiel 211 b (Ausführung)

Den oberen Oktavton b sofort mit dem Anschlag loslassen!

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

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

Meine resolute Meisterschülerin Sun-Young Ro wählte einen einfacheren und etwas unseriösen Weg; dennoch, glaube ich, hätte ihr Robert Schumann Absolution erteilt: Sie schlug in Takt 46 links, sehr laut, nur das untere B der Oktave an, ließ das obere b weg. Auch mit dieser Lösung klingt das *piano* nach dem Pedalwechsel in Takt 47 schön, leise, zärtlich, denn der nicht angeschlagene obere Oktavton b klingt nach dem Pedalwechsel in Takt 47 dennoch als starker Oberton des unteren Oktavtons B weiter.