

1) Modifikation des Pedalgebrauchs im *forte*-Spiel (aus Kapitel 6)

Im Vortrag hatte ich alle Pedalfehler in einem Satz zusammengefasst:

Viele Bewegungen des Fußes haben nichts mit den Erfordernissen des Klanges zu tun; vielmehr sind die Fußbewegungen - unbewusst, mechanisch, reflexhaft - nur an Anschlagsimpulse oder an rhythmische Impulse gekoppelt. Dazu gehören etwa: Pedalwechsel immer nur auf schweren Taktzeiten, das sinnlose "Mitpumpen" von *piano*-Tonrepetitionen und der bekannte Reflex "Neuer Melodieton = neues Pedal". Vor allem war es um das Unvermögen zum Vorauspedal gegangen, also um die mechanisch-reflexhafte Gewohnheit, bei schwebenden *Piano*-Einsätzen schon mit dem Einsatz einen Pedalwechsel zu vollführen.

Im *forte*-Spiel muss sich die Pedalanwendung ändern; dies zieht sofort den Einwand nach sich, es gebe keine klare Trennungslinie, wo *piano* aufhöre und *forte* beginne. Das ist richtig. Aber wenn sich auch alle Elemente überschneiden, ist es doch unumgänglich, Kategorien zu schaffen, seien diese auch fiktiv. Anders lässt sich eine fachliche Diskussion künstlerischer Fragen nicht führen.

Im Übrigen ist die Frage, welcher Pedalgebrauch angemessen ist, meist leicht zu beantworten: Das geschulte Ohr entscheidet.

Im *forte*-Spiel sind es im Wesentlichen die folgenden Punkte, die sich ändern:

- Wenn Sie laute Akkorde spielen, sollten Sie auf das vorhin so leidenschaftlich propagierte Vorauspedal verzichten.
- Dies gilt besonders bei lange auszuhaltenden moll-Dreiklängen. Diese sollten Sie, besonders in tieferer Lage, ohne Pedal bzw. mit spät einsetzendem Pedal spielen.
- Bei repetierten Akkorden sollte das Pedal nicht durchgehalten, sondern, trotz gleich bleibender Harmonie, häufiger gewechselt werden
- Kräftig angeschlagene und lange auszuhaltende Akkorde sollten im Ausschwingen noch einmal einen Pedalwechsel erfahren.

Die Gründe dafür sind:

1) Jeder Ton erzeugt mit dem Anschlag auch ein Klopfgeräusch der Mechanik, das im *forte* natürlich stärker ist als im *piano*.

Das im Voraus getretene Pedal bringt die Klopfgeräusche zur Resonanz mit den frei liegenden Saiten. Dadurch werden die Geräusche beträchtlich verstärkt.

Wie sehr Geräusche durch das offene Pedal verstärkt werden, können Sie leicht feststellen, indem Sie einmal bei aufgehobenem, einmal bei getretenem Pedal mit den Fingerknöcheln gegen die Unterseite des Spieltisches klopfen.

2) Der zweite und wichtigere Grund liegt in der Wirkung der Obertöne.

Ein kräftiger Anschlag erzeugt auch kräftigere Obertöne, verstärkt somit auch die Obertöne, die sich nicht mit der Harmonie vertragen.

Das Pedal verstärkt die Obertöne, macht einen Klang obertonreicher.

Beginnen wir mit moll-Dreiklängen. In moll-Dreiklängen beißt sich die moll-Terz mit dem starken fünften Oberton, der natürlichen Dur-Terz. Wenn Sie also einen c-moll-Dreiklang hören, hören Sie, unbewusst, neben der moll-Terz immer auch die Natur-Terz E mitklingen. **Der Dur-Dreiklang ist eine Naturerscheinung.**

Wegen dieser immer vorhandenen Reibung der moll-Terz mit der natürlichen Dur-Terz klingt ein moll-Dreiklang immer "falsch". Genau das ist der Grund, warum wir einen moll-Dreiklang als ernst, als "konfliktbeladen" (Robert Jourdain) empfinden.

Sie können dies leicht ausprobieren: Wenn Sie einen vollen moll-Klang in tiefer Lage mit Pedal, also obertonreich, spielen, klingt er trüber, undeutlicher; spielen sie ihn obertonarm, also ohne Pedal, klingt das Moll klarer.

So klingt auch der Anfangs-Akkord von Beethovens Sonate c-moll, op. 13 (**Bsp. 155**) klarer, edler, wenn man beim Einsatz auf das Pedal verzichtet und es erst spät und nur für die Bindung zum nächsten Akkord nimmt.

Bsp. 155 Grave

zu Bsp. 155: Nicht allein der Pedalverzicht verleiht hier dem moll-Klang ein besseres Klangbild, genauso kommt es auf die Dosierung der Lautstärken an. Werden die Akkorde links und rechts mit der gleichen Kraft angeschlagen, drängen sich im Verklingen sofort die Bässe nach vorne und überdecken das C der Oberstimme rechts, das dann nicht mehr als durch- und weiterklingender Ton wahrnehmbar ist.

*Die ideale Dosierung erlaubt dem Akkord rechts ein **fff**, dem Akkord links, allenfalls, ein **mf**.*

Machen Sie bitte ein paar einfache Versuche. Sie belegen die Durchsetzungskraft der Obertöne und wie diese durch das Pedal beeinflusst werden.

Versuch 1) Schlagen Sie, in einem starren **forte**, einen vollen moll-Dreiklang an, der nur eine Terz hat, die sich zudem in einer relativ hohen Lage befindet.

Machen Sie den Test einmal mit, einmal ohne Pedal.

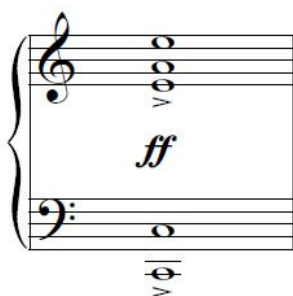
In beiden Fällen verliert der Akkord schon nach etwa sechs Sekunden seinen moll-Charakter.

Ohne Pedal angeschlagen, ist nach ca. zehn Sekunden ein ziemlich reiner Dur-Klang zu hören, vorherrschend ist der Eindruck einer warmen, weiten, großen Dezime. Im Abnehmen bleibt der Klang ruhig stehen und ist nach ca. 50 Sekunden ganz verklungen.

Mit Pedal angeschlagen, verliert der Akkord ebenso rasch seinen moll-Charakter, bis sich der Eindruck der weiten Dur-Dezime durchsetzt, dauert es ein paar Sekunden länger. Im Ausklingen ist der Klang zudem unruhig, der Klang rotiert, das Verhältnis der Lautstärke zwischen den Tönen changiert ständig, die Oberton-Terz E tritt im Verhältnis zur Oberton-Quinte G einmal stärker, einmal schwächer hervor.

Bis der Akkord ganz verklungen ist, dauert es etliche Sekunden länger als bei dem ohne Pedal angeschlagenen Akkord.

Versuch 2) Wenn Sie einen moll-Sext-Akkord in undifferenziertem *forte* anschlagen, verliert sich der herbe Charakter nach etwa sieben Sekunden, und die im Bass liegende Terz wird vom Ohr bald als Grundton wahrgenommen.



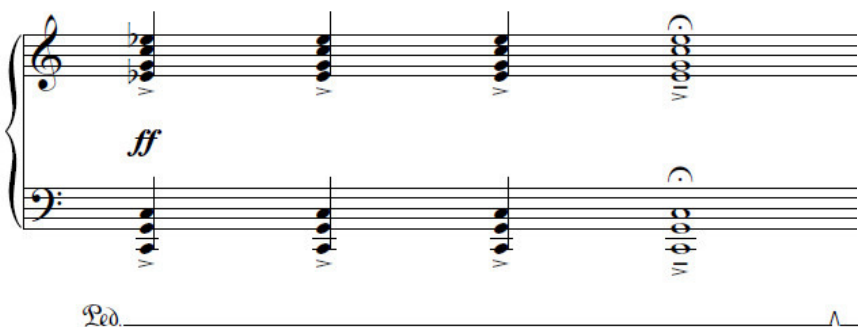
Die im Bass liegende Terz wird aber auch dann sehr bald vom Ohr als Grundton wahrgenommen, wenn Sie den Sextakkord "kultiviert" anschlagen, also die Bass-Oktave gegenüber der rechten Hand zurücknehmen.

Nach etwa 15 Sekunden wird das Zusammenklingen des Tones A mit den stark schwingenden Obertönen G (dritter und sechster Oberton) als milde Sekundreibung spürbar.

Nach 25 bis 30 Sekunden ist der Klang nur noch als ein warm ausschwingendes Dur zu hören.

Versuch 3) Im Ausklingen verhält sich ein Akkord unterschiedlich, je nachdem ob er mit oder ohne Pedal verklingt. Bei moll-Dreiklängen mit verdoppelter Terz ist dieser Unterschied zwischen einem Ausklingen mit und ohne Pedal besonders groß.

Lassen Sie den Akkord mit Pedal ausklingen, behält er sehr lange seinen moll-Charakter bei, nähert sich, gleichsam mühsam, dem Dur, das sich erst bemerkbar macht, wenn der verklingende Akkord, nach etwa 45 Sekunden, schon auf die Hörbarkeitsgrenze zugeht. Ohne Pedal ausklingend, verliert sich, trotz verdoppelter

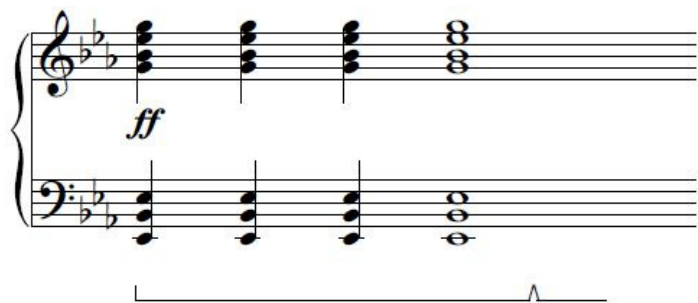


Terz, der moll-Eindruck schon nach ca. zehn Sekunden, und nach weiteren zehn Sekunden hat sich der Dur-Dreiklang durchgesetzt.

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

notiert. Sie werden feststellen dass nach dem Pedalwechsel die Bässe hervor- und die Oberstimmen stark zurücktreten.

Jeder Dreiklang, den Sie (ein paar Mal hintereinander) kräftig anschlagen, verändert seinen Charakter zum Klareren, Deutlicheren hin, wenn Sie, nach einem kurzen Moment des Verklingens, das Pedal nochmals wechseln.



ändert seinen Charakter zum Klareren, Deutlicheren hin, wenn Sie, nach einem kurzen Moment des Verklingens, das Pedal nochmals wechseln.

Dabei treten die Bässe stark hervor, die Oberstimmen treten überproportional zurück.

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

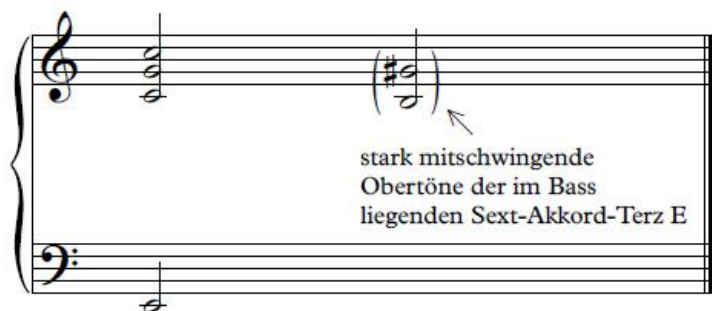
Durch den zusätzlichen Pedalwechsel werden Obertöne ausgefiltert, die sich nicht mit der Harmonie vertragen

Beispiel 156



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

Die Obertöne eines im Bass liegenden Grund-Tones fördern und verstärken die darüber liegenden Töne der Harmonie, anders ist es bei Quart-Sext- und Sextakkord-Bässen. Eine im Bass zu laut gespielte Terz kann das Klangbild empfindlich stören.



Der stark schwingende dritte und fünfte Oberton einer im Bass liegenden Terz vertragen sich nicht mit den übrigen Akkord-Tönen.

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

Der schlechte Klangsinn offenbart sich regelmäßig an dieser Stelle aus Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3 (**Beispiel 157**), wenn die linke Hand, vom Übergreifen zurückkehrend, ungehemmt in die Bässe des Fermatenakkordes fährt und so einen im Ausklingen hässlichen Klang erzeugt.

Takt 183

Beispiel 157

Eine laut geschlagene Bass-Oktave Cis ruft die starken Obertöne Eis und Gis hervor, die mit den anderen Tönen des Quint-Sext-Akkordes, A, E und G, unangenehm dissonieren.

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

Bsp. 158

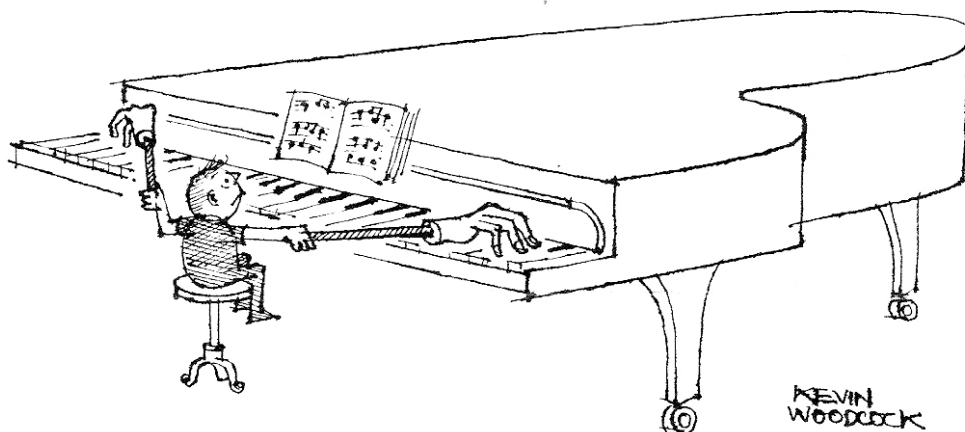
Völlig verfehlt wäre es hier, den ff-Sext-Akkord durch ein Zurücknehmen der linken Hand kultivieren zu wollen.

Versuch 5) Machen Sie, zum Abschluss, noch ein kleines Experiment, das sehr schön die Wirkung des Pedals auf die Obertöne belegt: Sie können, sehr leise, die Tonfolge E - C - E - C - E hervorbringen, ohne die Töne zu spielen. Schlagen Sie den C-Dur-Klang sehr kräftig an und beginnen Sie dann, in ruhigen Intervallen von vielleicht je einer Sekunde, das Pedal zu heben und wieder zu senken, heben, senken, heben ...

hervorbringen, ohne die Töne zu spielen. Schlagen Sie den C-Dur-Klang sehr kräftig an und beginnen Sie dann, in ruhigen Intervallen von vielleicht je einer Sekunde, das Pedal zu heben und wieder zu senken, heben, senken, heben ...

Bei getretenem Pedal tritt die Terz E hervor, ist das Pedal gehoben, wird das E schwächer, und der Grundton C drängt sich nach vorne. Das so entstehende Signal C - E - C - E ist zwar sehr leise, dennoch aber gut wahrnehmbar. Manchmal tritt, bei gehobenem Pedal, auch die Quinte G hervor, so dass eine abfallende große Sexte, E - G, wahrnehmbar wird. Der ganze Effekt ist, nach einem *forte*-Anschlag des Akkordes, etwa vier Sekunden lang wirksam.

2) Tipps für die Handhabung weiter Griffe (aus Kapitel 5)



Beispiel 87

Quasi maestoso

Préambule

The musical score shows the first six measures of Schumann's 'Préambule'. The treble clef part features a series of chords and arpeggios, while the bass clef part provides a steady accompaniment. The piece is marked 'ff' (fortissimo) and 'Quasi maestoso'. The score is labeled 'Takt 6' at the end of the sixth measure.

Die Namen „Carnaval-Syndrom“ habe ich nach der ersten Nummer aus Schumanns Carnaval op. 9 gewählt, wo man bei Vorspielen, Prüfungen, Konzerten mit einer hohen Verlässlichkeit darauf vertrauen kann, in Takt 6 statt eines festlichen, vom Grundton gestützten Es-Dur-Dreiklanges nur einen Quart-Sextakkord zu hören oder, allenfalls, einen Klang, dem von seinem wichtigen Grundton Es nur kleine Tonreste geblieben sind. Auch die vorausgehenden Dezimengriffe sind häufig nur mit weggebrochenen Bässen zu hören.

Damit ist der zweite bedeutsame Pedalfehler beschrieben:

Bei weiten Arpeggio-Akkorden, die außerhalb der Spannweite der Hand liegen, gelangt der tiefste Ton nicht oder nur in unzureichenden Tonresten mit in das Pedalfeld.

Der Fehler ist deshalb bedeutsam, weil es stets fast ausschließlich der Basston ist, der Charakter und Funktion eines Klanges bestimmt.

Die eigentliche Ursache liegt, wie bei allen Pedalfehlern, im mangelnden Hörwillen, in diesem Fall an dem mangelnden Bedürfnis, wirklich einen vollständigen Klang hören zu wollen.

Äußere Ursachen unvollständiger Klänge sind stereotype und automatisierte Gewohnheiten, die nicht in Frage gestellt werden und deshalb als Denkhemmung für andere, bessere Lösungen wirken.

Es handelt sich im Wesentlichen um zwei Stereotype:

- 1) Das Stereotyp, Arpeggien stets vor der Zählzeit anzusetzen. Der Pedalwechsel erfolgt dann mit dem Schlag auf den obersten Arpeggio-Ton mit der Folge, dass der Bass-Ton nicht oder nur unzureichend mit in das Pedalfeld gelangt.
- 2) Bässe weiter Griffe werden zu früh losgelassen und gelangen deshalb nicht mehr in das Pedalfeld.

Dieser Fehler wiederum ist oft mit einer Fingersatz-Gewohnheit verknüpft, die ebenfalls als Stereotype anzusehen ist; gemeint ist die schematische Angewohnheit, weite Arpeggien mit einem Überschlag-Fingersatz auszuführen, bei dem meist der zweite Finger, über den Daumen schlagend, die oberste Arpeggio-Note trifft (oder verfehlt).

Ich darf hier an eine der drei Empfehlungen erinnern, die ich im ersten Kapitel, als Voraussetzung klar gezeichneter Bässe genannt habe: **Wähle nach Möglichkeit einen Fingersatz, der ein langes Festhalten der Bässe erlaubt.**

Überschlagsfingersätze bei weiten Griffen sind manchmal unvermeidlich, oft sind sie auch sinnvoll, grundsätzlich haben sie zwei Nachteile:

- Sie verlangen von der Hand meist eine rasche Drehbewegung hin zum Daumen; diese rasche Drehbewegung zwingt die Hand, den 5. Finger oft so schnell loszulassen, dass der Fuß den Bass nicht mehr einfangen kann.
- Der zweite Nachteil ist: In ihrer schnellen Flugbewegung machen es Überschlagsfingersätze fast unmöglich, einzelne Arpeggio-Töne gegenüber anderen dynamisch hervorzuheben oder zurückzunehmen.

Der dynamische Unterschied zwischen sehr leise zu spielenden unteren Arpeggio-Tönen und einer sonoren Oberstimme darüber gelingt besser, wenn Sie ein weites Arpeggio nicht als eine durchgehend abrollende Drehbewegung begreifen, sondern als zwei nebeneinander liegende und rasch nacheinander einzunehmende Positionen,

wenn Sie also z. B. dieses Arpeggio nicht auffassen wie geschrieben, sondern so.

oder wenn Sie dieses Arpeggio nicht auffassen wie notiert, sondern so

Ein solcher Fingersatz bietet mehr Sicherheit, denn ein seitlich zu versetzender Daumen hat ein besseres Anfassungs- und Treffvermögen als ein eilig überschlagender Finger, außerdem werden so Drehbewegungen vermieden, die die dynamische Dosierung erschweren. Ich würde die folgende praktische Empfehlung geben wollen:

Statt überzuschlagen ist es meist dann vorteilhafter, die beiden oberen Töne eines weiten Arpeggio mit dem Daumen zu nehmen, wenn nur der oberste Ton dieses Arpeggios außerhalb der Spannweite der Hand liegt, die unteren drei Töne aber gegriffen werden können.

Bei allen der hier abgebildeten vierstimmigen Akkorde ist diese Fingersatzempfehlung sinnvoll.

Beispiel 1

statt: so:

Beispiel 2

statt: so:

Beispiel 3

statt: so:

Beispiel 4

statt: so:

Beispiel 5

statt: so:

Sie sehen, links, die Akkorde in der originalen Schreibweise und, daneben dargestellt, in ihrer Umdeutung in dem oben beschriebenen Sinne.

Selbstverständlich sind derartige Akkorde auch mit einem Überschlagfingersatz ausführbar; sowohl die Treffsicherheit als auch womöglich wünschenswerte unterschiedliche Lautstärken der Akkordtöne werden dadurch schwieriger bis unmöglich.

Wer den obersten Arpeggio-Ton hervorheben möchte, dennoch aber einen Überschlagfingersatz bevorzugt, sollte wenigstens zwischen den oberen beiden Tönen absetzen, also zum Spitzenton hin auf ein Fingerlegato verzichten.

Der Beginn des zweiten Satzes von Robert Schumanns Fantasie op. 17 ist in dem oben beschriebenen Sinne besonders instruktiv (**Beispiel 117**). Dieser Satzbeginn ist eine ergiebige Fundstelle fast aller Fragen, die bei weiten Griffen auftauchen können.

Die erste Abbildung dieser Literaturstelle (**Beispiel 117 a**) ist dem Pedalbuch von Joseph Banowetz entnommen, der darunter seine Empfehlung für die pianistische Umsetzung hinzugefügt hat. Diese Umsetzung (*played*) ist die übliche und ist, ebenfalls, ein Stereotyp, weil dabei als nicht hinterfragbare Selbstverständlichkeit hingenommen wird, dass stets der oberste Arpeggio-Ton mit dem Akkord des oberen Systems zusammenfallen muss.

Mässig. Durchaus energisch. $\text{♩} = 66$

The image shows the 'written' version of a musical score for Bsp. 117 a. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The tempo is 'Mässig. Durchaus energisch.' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The dynamic is marked 'mf'. The score shows a series of chords in the right hand and arpeggiated chords in the left hand. A bracket below the score is labeled 'written'.

Bsp. 117 a

The image shows the 'played' version of the musical score for Bsp. 117 a. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The tempo is 'Mässig. Durchaus energisch.' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The dynamic is marked 'mf'. The score shows a series of chords in the right hand and arpeggiated chords in the left hand. A dashed oval highlights a section of the score, and an arrow points to it from the text below. A bracket below the score is labeled 'played'.

Zu Beispiel 117 a: Dieser Klang ist in der von Joseph Banowetz angegebenen Ausführung (played) nicht sauber ins Pedal zu bekommen. Dieser Es-Dur-Klang aber muss sauber erstrahlen, denn er zieht nicht rasch vorüber, sondern bleibt lange (punktierte Halbe) stehen.

Bei der dargestellten Art der Ausführung (*written – played*) bleibt dem fünften Finger zu wenig Zeit, die Bässe so hinreichend breit zu greifen, dass saubere und plastische Pedalwechsel möglich wären. Sauber und plastisch sind die Bässe - wie gesagt, bei dieser Art der Ausführung - allenfalls mit Hilfe einer deutlichen Pedallücke zwischen den Harmonien zu bekommen. Dann aber klängen die Akkorde zu blockartig voneinander abgesetzt.

Hat man erst einmal das Dogma hinter sich gelassen, jeder Akkord rechts müsse immer mit dem obersten Arpeggio-Ton zusammenfallen, dann gewinnt man die Freiheit, zumindest den jeweils letzten Arpeggio-Ton erst nach dem Akkord der rechten Hand zu spielen, das heißt, es entfällt der Zwang, vor jedem Akkord des oberen Systems eilig drei Arpeggien-Töne unterzubringen.

Dadurch wiederum bekommt der fünfte Finger mehr Zeit, die Bässe festzuhalten, eben die Zeit, die für einen sauberen Pedalwechsel erforderlich ist. Außerdem bietet sich an, etliche der obersten Arpeggio-Töne mit dem rechten Daumen, zu spielen, wodurch der linke fünfte Finger zusätzliche Zeit gewinnt, die Bässe im Dienste eines gründlichen Pedalwechsels satt und breit zu greifen.

Nun könnte man alle Arpeggien auf die Zeit spielen. Das aber klänge kalkuliert und abgezirkelt. Der anbrandende Charakter der weiten Klänge ist zu wahren; sie müssen stets als verwoben mit den Akkorden des oberen Systems erklingen (**Beispiel 117 b**)

Bsp. 117 b Mäßig Durchaus energisch $\text{♩} = 66$

Für die Erläuterungen sind die Akkorde nummeriert.

Beispiel 117 b, Erläuterung der Ausführung

- **Akkorde 1, 2, 3 und 10:** Die Bässe etwas vorausnehmen, so dass die Akkorde der rechten Hand ungefähr auf den zweiten oder zwischen den zweiten und dritten Arpeggio-Ton fallen. Die obersten Arpeggio-Töne mit dem rechten Daumen übernehmen. Wem das widerstrebt, sollte die beiden oberen Arpeggio-Töne mit dem linken Daumen spielen, jedenfalls Überschlagfingersätze vermeiden, deren beschriebene Nachteile bei diesen Akkorden besonders zu Tage treten.
- **Akkord 4:** hier besser mit Überschlagfingersatz spielen, die unteren drei Arpeggio-Töne voraus nehmen, das heißt das obere Es zusammen mit dem Akkord rechts anschlagen.
- **Akkord 5:** Arpeggio mit zweimal Daumen oben und, besser, auf die Zeit spielen (aber auch vor der Zeit möglich). Pedal erst auf dem oberen Arpeggio-Ton As (Daumen) wechseln, dabei aber unbedingt die beiden unteren Töne F und C liegen lassen.
- **Akkord 6:** Großes Anbranden: Drei Arpeggio-Töne voraus, oberes B mit rechts zusammen.
- **Akkorde 7, 8, 9:** Alle drei Arpeggien unbedingt auf die Zeit spielen, weil die Unterstimme des fünften Fingers eine wichtige Gegenstimme zum Sopran ist. Bei den Akkorden 7 und 8 ist wegen der raschen Abfolge ein Überschlagfingersatz etwas günstiger als zweimal der Daumen. Beim Akkord 9 das Tenor-D rechts nehmen, dabei aber die unteren drei Töne links B - F - B und, wenn möglich, auch rechts die oberen drei Akkord-Töne B - D - F manuell festhalten.
- **Akkord 11:** Kann sowohl vor als auch auf die Zeit gespielt werden. Ein Überschlagfingersatz ist hier etwas günstiger als zweimal hintereinander der Daumen.
- **Akkord 12:** Das Bass-G wird zusammen mit oder ein wenig vor der letzten Sechzehntel-Oktave F der rechten Hand gespielt. Weil es schwer ist, auf diesem Oktav-Sechzehntel drei gut pedalisierte, tiefe Arpeggien-Töne unterzubringen, wird dieser Gipfel des Themas nicht glatt, sondern mit einer gewissen expressiven Mühe erreicht, welche der Bedeutsamkeit und festlichen Erhabenheit der Stelle angemessen ist. **Es ist eine der vielen Literaturstellen, bei denen der spieltechnischen Schwierigkeit ein eigener Ausdruckswert zuwächst.**

Bis jetzt wurden meist weite Griffe der linken Hand behandelt ... *im Text folgt nun ein längerer Abschnitt über die Handhabung weiter Griffe der rechten Hand am Beispiel von Brahms' zweiter Ballade aus op. 10, einer Literaturstelle, die großes gestalterisches Können verlangt ...*

Zum selbständigen Erarbeiten empfehle ich die Arpeggienstelle aus Chopins c-moll-Nocturne, op. 48 Nr. 1 (**Beispiel 120**). Dort finden Sie, überreich, alle nur erdenklichen Aufgaben, die Ihnen bei weiten Griffen begegnen können.

Zusammengefasst noch einmal die Punkte, auf die es dabei zu achten gilt:

- 1) Alle Töne eines Arpeggio müssen in das Pedalfeld gelangen.
- 2) Die Bässe sollen sauber sein. Das heißt genauer: Sie dürfen in nur sehr geringen Tonresten in den jeweils nächsten Bass hineinklingen; denn eine vollkommen saubere Pedalisierung der Bässe ist oft gar nicht möglich (besonders dann, wenn die Spannweite der Hand klein ist).
- 3) Innerhalb der von Chopin gezogenen Legatobögen dürfen keine Lücken zwischen den Bässen entstehen; dies gilt insbesondere dann, wenn Bässe in Tonleiterschritten aufeinander folgen (= die Takte 33 bis 36 in der zweiten Zeile des Beispiels).
- 4) Lücken in der Sopranstimme kann man schließen, indem Melodie-Töne bis zum folgenden Pedalwechsel festgehalten werden, so dass sie mit in das nächste Pedalfeld gelangen; in hoher Lage ist dies ohne weiteres auch bei dissonierenden Melodietönen möglich.
- 5) Und stets ist zu entscheiden: Welche Arpeggien sind vor der Zeit, welche auf die Zählzeit zu spielen?

Sie können sich bei Pedalfragen an mich wenden unter der E-Post-Adresse betz.karl@gmx.de

Karl Betz, 14. 4. 2018