

LK 34



ZENAKADEMIA
MET WISSE



ZENAKADEMIA



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Készítette: Géza
Könyvkötészet
Budapest, V. ker.

Ms 96



ZUR REFORM

DER

CLAVIER-PEDALSCHRIFT.

VON

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
JOHANN BUWA



INHABER EINER MUSIKBILDUNGS-ANSTALT IN GRAZ.

ÜBERSETZUNGSRECHT VORBEHALTEN.

GRAZ, 1884.

SELBSTVERLAG DES VERFASSERS.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



NTB REFORM

1881

CLAVIER-PÉDALESCHRIFF.



1881



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1881

1881

1881

Buchdruckerei Styria in Graz.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

78 94



Vorbemerkung.

Gern gestehe ich, dass ich die Anregung zu dieser Schrift der Lecture von Prof. Hans Schmitt's „Das Pedal des Clavieres“ und von Louis Köhler's „Der Clavierpedalzug“ verdanke, und dass, wenn meiner in dieser Schrift dargelegten Idee der Vereinfachung der Pedalschrift etwas Brauchbares entspriesst, das Verdienst eigentlich den beiden genannten Autoren gebührt.

Es ist mein aufrichtiger Wunsch durch diese Zeilen zur Verbreitung der obgenannten Werke, welche meines Erachtens noch lange nicht so bekannt und gelesen sind als sie sein sollten, einiges beizutragen.

In meiner Pianoforteschrift und in meinen anderen Compositionsversuchen, ausgenommen die Sarabande und „Scène de ballet“, ist diese neue Pedalschrift noch nicht eingeführt, weil sie zur Zeit der Herausgabe dieser Werke noch nicht erfunden war.

Ich werde trachten dieses nach Möglichkeit in etwaigen künftigen Ausgaben nachzutragen.



Der Verfasser.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Vorbemerkung.

Dem geehrten Herrn, dem ich die Ausgung zu dieser Schrift der Lecture von Prof. Hans Schmidt, „Das Fabel des Claviers“, und von Louis Köhler, „Der Clavierbildung“, verdanke, und dem, wenn immer in dieser Schrift dargelegten Ideen der Vereinfachung der Fabelschrift etwas Bruchstücke entspricht, das Verdienst eigentlich den beiden genannten Autoren gebührt.

Es ist mein aufrichtiger Wunsch durch diese Zeilen zur Verbreitung der obgenannten Werke, welche meines Erachtens noch lange nicht so bekannt und gelesen sind als sie sein sollten, einiges beizutragen. In meiner Pianofortenschule und meinen anderen Compositionsversuchen, angenommen die Handschrift und „Sätze der Fabel“, ist diese neue Fabelschrift noch nicht eingeführt, weil sie zur Zeit der Herausgabe dieser Werke noch nicht vorhanden war. Ich werde suchen diese nach Möglichkeit in erwünschten künftigen Ausgaben nachzutragen.

Der Verfasser.



LIC 34

LIT 34/1984

LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA



75 94



Zur Reform der Clavierpedalschrift.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass ein gut geschulter Clavierspieler mit einem feinen Ohr und geläuterten Geschmack das Pedal auch ohne jede Pedalschrift gut zu behandeln wissen wird; es ist aber auch nicht zu bezweifeln, dass das Ohr und der Geschmack erst gebildet werden müssen, um fein und geläutert zu werden.

Dazu ist vor Allem eine genaue Pedalbezeichnung notwendig, insbesondere in Tonstücken, welche für die Jugend und für minder geübte Spieler bestimmt sind.

Aber wie wenig Clavierwerke haben eine Pedalschrift, die als genau bezeichnet werden kann. In vielen findet man weiter nichts als zu Anfang das lakonische „Mit Pedal“, wodurch der junge Clavierspieler die irrige Meinung bekommt, dass das Pedal fortwährend in jedem Takte, zu heben sei, während es thatsächlich nur hie und da in einzelnen Takten mit guter Wirkung zu benützen ist.

In anderen Stücken ist es wieder sporadisch bei einzelnen Stellen, und häufig bei ganz unpassenden, wie es dem Componisten in der Eile gerade eingefallen ist, vorgeschrieben.

Und wenn man fragt: Was ist der Grund dieser nachlässigen Pedalbezeichnung? so lautet die Antwort: der Mangel einer präzisen, leicht zu schreibenden Pedalschrift.

Denn darüber dürften wohl alle Pianisten, Claviercomponisten und alle Clavierlehrer einig sein, dass unsere heutige Pedalbezeichnung mit \mathcal{P} für das Heben, und mit Φ oder $*$ für das Fallen desselben eine sehr ungenügende ist.

Diese Zeichen sind zu breit, nehmen einen zu grossen Raum ein, und es lässt sich mit ihnen daher bei einem aus kleinen Zeittheilen bestehenden Rhythmus die Note, bei welcher das Pedal zu heben und jene, bei welcher es fallen zu lassen ist, nicht genau bezeichnen; sie sind ferner zu complicirt, zu umständlich und mühsam zu schreiben.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Die Componisten verlieren aber nicht gerne viel Zeit mit Nebendingen. Dem Herrn Hans Schmitt, Professor am Wiener Conservatorium, gebührt die Anerkennung, dass er der erste war, welcher eine Reform der Pedalbezeichnung anregte und eine neue Pedalschrift erfand.

Für jene, welche das sehr lesenswerthe Buch des Herrn Hans Schmitt „Das Pedal des Clavieres“ nicht kennen, wollen wir hier bemerken, dass derselbe für die Pedalschrift eine eigene Linie unterhalb des Bass-Systems verlangt, auf welcher die Dauer der Pedaltritte in Noten, Pausen etc., wie in einer selbstständigen Stimme zu notieren ist.

Als zweiter auf dem Wege zu einer Reform der Pedalschrift erscheint L. Köhler mit seinem Buch: „Der Clavierpedalzug, seine Natur und künstlerische Anwendung.“ (Berlin 1882, bei B. Behr.)

Beide Autoren bezwecken nicht allein eine Reform der Pedalschrift, sondern sie fassen die Sache tiefer an, sie wollen die Pedalbehandlung überhaupt reformiren, und ihre Werke sind vorzügliche Lehrbücher und höchst lesenswert*).

L. Köhler hat schon in seiner „Systematischen Lehrmethode für Clavier-Spiel und Musik“ (Breitkopf und Härtel, 1857) treffliche Winke für die Pedalbehandlung gegeben. Eine besondere Pedalschrift hatte er damals noch nicht.

Die Pedalschrift L. Köhler's ist dieselbe wie jene Hans Schmitt's. Wie kommt es nun, dass diese neue Pedalschrift, obwohl seit ihrer Erfindung schon mehrere Jahre verflossen sind, (das Buch des Prof. Schmitt erschien 1880 bei J. Gutmann in Wien) von Seite der Componisten bisher keine Aufnahme fand?

Herr Professor Schmitt erwähnt selbst auf Seite 114 seines Buches, dass gegen seine Pedalschrift der Einwand gemacht wurde, dass das Lesen der Noten durch die Pedallinie erschwert werde.

Dieser Einwand ist nicht unbegründet.

Der Spieler sieht eine Linie mit Noten, und oft mit vielen, mit Punkten, Pausen, Ligaturen, kurz mit dem ganzen Notenschriftapparat, er muss zählen und eintheilen; das erschwert nun allerdings das Notenlesen.

*) Pianisten, welche höhere Ziele anstreben sind diese Bücher hiemit angelegentlichst empfohlen.



Es gibt aber noch ein anderes Hinderniss, welches der Aufnahme dieser Pedalschrift bei den Componisten entgegensteht:

Wenn unsere heutige Pedalschrift für den Componisten zu umständlich und zeitraubend zu schreiben ist, so ist es diese neue nicht minder.

Ist denn aber eine solche umständliche Schreiberei zur Pedalbezeichnung wirklich unumgänglich nöthig? Worauf kommt es dabei hauptsächlich an?

Das Wichtigste ist offenbar die Dauer der Pedaltritte, beziehungsweise die Note, bei welcher das Pedal zu heben, und jene, bei welcher es fallen zu lassen ist, ganz genau zu bestimmen.

Lässt sich das aber nicht auf eine einfachere Weise erreichen?

Ich glaube wohl.

Man erkläre die Linie selbst für das Pedalzeichen, und zwar eine etwas stärkere — für die Dämpfung, und, damit die Verschiebung auch ihr bestimmtes Zeichen hat, eine etwas schwächere — für die Verschiebung.

Dort, wo die Linie beginnt, ist das Pedal zu treten, dort, wo sie endet, auszulassen.

Wo keine Linie ist, ist kein Pedal zu nehmen.

Diese Pedalschrift hätte folgende Vortheile:

1. Die denkbar leichteste Schreibart und die grösste Einfachheit; denn eines Zeichens nur bedarf es für das Heben und für das Ablassen des Pedals.
2. Die denkbar leichteste Lesbarkeit.
3. Eine ganz genau bestimmte Dauer des Pedaltrittes; denn die Linie kann bei jeder Note, bei einem Zweiunddreissigstel, Vierundsechzigstel, wenn solche im Takte vorkommen, anfangen und aufhören.
4. Der Spieler weiss immer, ob er mit oder ohne Pedal zu spielen hat, ohne erst das Pedalzeichen suchen zu müssen, das er ja auch übersehen haben kann.
5. Die Linie nimmt wenig Raum ein und lässt sich unter, zwischen und ober den Notenlinien ziehen.

Nun wollen wir zur Vergleichung einige Stellen aus bekannten Tonstücken mit allen drei Arten der Pedalschrift bezeichnen.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

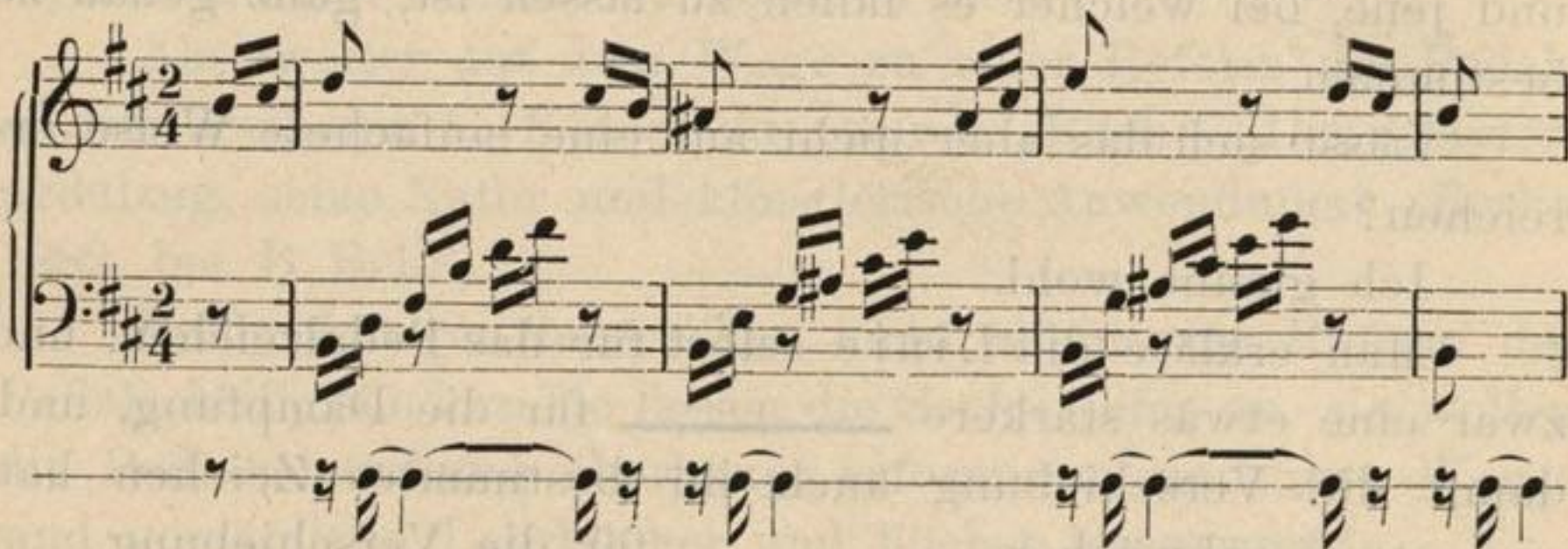
St. Hellers Etude Nr. II aus Op. 46.

Nr. 1.

A) Mit der alten Pedalschrift:



B) Mit der von Prof. Hans Schmitt erfundenen:



C) Mit der von mir empfohlenen:



Dieses Sätzchen bringt Prof. Schmitt auf Seite 8 seines Buches als Beispiel für das Nachtreten. Das Pedal wird, um zu verhindern, dass die letzte Note des vorhergehenden Taktes mit herüberklinge, erst mit dem zweiten Sechzehntel gehoben.

Dass sich auch das Nachtreten zum Zweck der Bindung von Accorden, das halbe Pedaltreten, der Pedaltriller durch die Linie ohne Noten ganz gut bezeichnen lässt, dürfte aus den folgenden Beispielen ersichtlich sein.

Das folgende Sätzchen aus Beethoven's Sonate pathétique steht auf Seite 6 des Schmitt'schen Buches, als Beispiel für das Nachtreten zum Zwecke der Bindung von Accorden.





A) Mit der alten Pedalschrift:

Nr. 2.



Mit der alten Pedalschrift lässt sich das Nachtreten, wie man hier sieht, gar nicht bezeichnen, ausser man schreibt die Noten sehr weit auseinander, damit die beiden Zeichen *Ped.* und *** Platz dazwischen haben.

B) Mit der von Prof. Schmitt erfundenen:



Die durchgestrichenen Pedalnoten in Prof. Schmitt's Pedalschrift bezeichnen, dass das Pedal nachzutreten sei.

C) Mit der von mir empfohlenen:



Das „halbe Pedaltreten“ beschreibt Prof. Schmitt auf Seite 96 wie folgt:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Dasselbe geht so vor sich: Bei dem Beginne des langen, tiefen Tones setzt man den Fuss fest auf das Pedal. Will man es wieder von neuem treten, ohne dass der tiefe Ton endet, dann zuckt man ein wenig, und zwar so schnell wie möglich, mit dem Fusse in die Höhe und gleich darauf wieder zurück. Diese äusserst kurze Berührung der Dämpfer übt auf die verschiedenen Saiten eine verschiedene Wirkung. Die Schwingungskraft der hohen Saiten ist geringer als die der tiefen. Bei den hohen Saiten genügt also die kurze Hemmung, um die Töne abzdämpfen.“ Bei den tiefen Saiten erscheint die kurze Hemmung zu gering, um die Saiten zur Ruhe und den Klang zum Schweigen zu bringen.“

Das „halbe Pedaltreten“ ist also dann anzuwenden, wenn ein tiefer Ton orgelpunktartig fortklingen soll, während beide Hände in den höheren Octaven beschäftigt sind, wechselnde Harmonien zu spielen. Zum Beispiel:

Nr. 3. *Allegro.*

Die Bezeichnung unter *A* ist die von Prof. Schmitt erfundene. Die Noten mit den Staccatopunkten bedeuten eine sehr kurze Unterbrechung des Klanges, also ein Fallen und wieder augenblickliches Heben des Pedals. Dass sich das durch die blosse Linie mit Punkten ohne Noten ebenso klar bezeichnen liesse, ist unschwer einzusehen. Die Linie unter *B* mit den Punkten ist die Pedalschrift, wie ich sie mir für diesen Fall denke.



Die Punkte bedeuten ein sehr kurzes Fallen und wieder Heben des Pedals.

Unter Pedaltriller versteht Professor Schmitt ein äusserst schnell wechselndes Heben und Fallen des Pedals, also fast ein Zittern mit dem Fusse.

Als Beispiel dafür bringt er auf Seite 99 die Schlussstelle aus Beethoven's Cis-moll-Sonate, und bezeichnet diesen Pedaleffect dadurch, dass er über die Pedalnoten das Trillerzeichen schreibt.

Nr. 4.

Presto.

Rechte Rechte 3

Linke 3 Linke 3 tr

A Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Dass sich der Pedaltriller, da die Linie überhaupt das Pedal bezeichnet, bloss durch eine einfache Trillerlinie ohne Noten bezeichnen liesse, dürfte auch leicht einzusehen sein.

Rechte Rechte

Linke Linke

B Ped.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Ich glaube in diesen Erörterungen überzeugend genug dargelegt zu haben, dass die Linie als Pedalschrift allen Ansprüchen, welche man an eine solche stellen kann, genüge,



und dass in Betreff der in den Notenbeispielen 1, 3 und 4 ersichtlichen Zwecke gegen dieselbe kein wesentlicher Einwand gemacht werden könne.

Die durch das Notenbeispiel 2 illustrierte Pedalanwendung zum Zwecke der Bindung von Accorden erlaube ich mir noch näher zu besprechen, weil man gegen die Brauchbarkeit der Linie für diesen Zweck vielleicht einwenden dürfte, dass der Spieler nicht sogleich und nicht sicher genug erkennt, ob die Linie genau unter der Note oder ein wenig nach ihr anfängt, und dass er daher nicht wissen könne, ob das Pedal zugleich mit dem Accordanschlage oder erst nach ihm zu treten sei.

Dieser Einwand lässt sich aber mit einem einzigen Worte beheben: Das Pedal ist behufs der Bindung wechselnder Harmonien immer nachzutreten.

Dieses ist eine Regel ohne Ausnahme, welche jeder Clavierspieler einmal und ein für allemal erfahren und wissen muss.

Es genügt also für solche Fälle die blossе Anzeige des Pedals, mittels der Linie, wenn dasselbe vom Componisten gewünscht wird.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Dass sich indessen das Nachtreten durch die blossе Pedallinie auch auf das Genaueste, auf diese



oder eine ähnliche Art bezeichnen liesse, ist unschwer einzusehen.*)

*) Man darf sich nicht an der, beim ersten Anblick scheinbaren Wunderlichkeit dieser Bezeichnungsart stossen. Das Wunderliche liegt nur in dem Ungewohnten. Ist etwa die Pedalbezeichnung mit unseren alten Ped. und \ast , besonders, wenn ihrer viele auf einem engen Raume, wie in Nr. 2 A, zusammen stehen, abgesehen davon, dass sie ihren Zweck nicht erfüllen, nicht noch viel wunderlicher?



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Eine andere Frage ist es jedoch, ob es immer nothwendig sei, das Pedal zur Bindung von diatonisch oder chromatisch fortschreitenden Accorden, oder einfachen Tonfolgen, in so ausgiebiger Weise zu verwenden wie es Schmitt und Köhler verlangen.

Ich glaube, dass in diesem Punkte die beiden hochverdienten Autoren ein wenig zu weit gehen.

Man schlage auf dem Claviere einen Ton in der Mittellage, also z. B. das eingestrichene *g* stark, möglichst kurz, (staccatissimo) und ohne Pedal an, und man wird wahrnehmen, dass die Saiten nachklingen, wenn der Finger schon die Tasten verlassen hat, und der Dämpfer auf den Saiten liegt, dass also der Ton einen Nachklang hat.

Dieser Nachklang, obwohl kurz und rapid abnehmend, ist einerseits stark genug, um selbst non legato gespielte Töne zu binden, wenn sie nicht zu langsam, sondern wie früher gesagt wurde, in einem Tempo gespielt werden, so dass drei bis vier auf die Sekunde kommen; anderseits ist er wieder nicht stark genug, dass eine Unreinheit der Harmonie dadurch entstünde.

Dass wir von diesem Nachklang für gewöhnlich nichts wahrnehmen, hat seinen Grund darin, dass jeder folgende Ton bei gleich starkem oder stärkerem Anschlag den vorhergehenden deckt, und dass unsere Aufmerksamkeit durch jeden neuen Ton von dem vorhergehenden abgezogen wird. Dass aber dieser Nachklang wirklich da ist, und mitunter auch sehr störend wirken kann, davon kann man sich auch noch durch folgenden sehr einfachen Versuch überzeugen.

Man spiele die folgenden zwei Accorde zuerst so, wie sie bei *a*, und dann wie sie bei *b* stehen und zwar bei nicht gehobenem Pedal, etwa in einem Tempo von M. M. ♩ = 60.

Nr. 6.

a

b

c



Bei *a* (erster Accord kurz und schwach, zweiter stark) klingt der letztere ganz rein; bei *b*, (erster Accord stark,



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

zweiter schwach,) klingt der zweite unrein; ja selbst, wenn diese Accorde so wie bei c, durch eine Pause getrennt gespielt werden, wirkt der erste noch störend auf den zweiten*).

Es ist nicht meine Absicht, hier in Abrede stellen zu wollen, dass das Pedal bei solchen und ähnlichen Stellen wie die folgende aus Hummel's „La bella capricciosa“

Nr. 7.

Ped.

in der mittelst der Pedalschrift notierten, von L. Köhler vorgeschriebenen Weise zulässig, bei gut eingeübtem Fuss auch ausführbar und von guter Wirkung sei. Jeder prüfe und urtheile selbst.

Es ist nun freilich kaum zu erwarten, dass die eine oder andere von diesen neuen Pedalschriften sich schnell Bahn bricht und Aufnahme findet, denn das Neue, selbst wenn es besser und zweckmässiger als das Altgewohnte ist, hat diesem gegenüber immer einen harten Stand; zudem scheinen die Componisten noch nicht allgemein der Ueberzeugung zu sein, dass eine Reform der Pedalschrift wirklich so dringend nothwendig ist.

Wenn man jedoch täglich zu hören Gelegenheit hat, wie Clavierwerke durch ungeschickten, meist zu vielen Pedalgebrauch verunstaltet werden, so muss man sich wohl zur entgegengesetzten Meinung bekennen.

Für eine sorgfältige Pedalbezeichnung spricht auch noch, dass das Pedal nicht immer dort zu nehmen sei, wo es die Harmonie erlauben würde, dass, dem entgegen, zuweilen das Pedal aus harmonischen Gründen wieder unzulässig ist, wäh-

*) Diese Versuche sind auf neuen Concertflügeln von Bösendorfer, Blüthner, Ehrbar und Streicher gemacht worden, also auf Instrumenten, bei welchen man gewiss eine mangelhaft construierte Dämpfung nicht voraussetzen wird.



rend ästhetische die Anwendung desselben fordern,*) dass man dessen Anwendung auch nicht allein dem Geschmacke des Spielers, der nicht immer der beste ist, überlassen könne, und dass daher der Componist in erster Linie, wie bei den anderen Vortragszeichen (*f*, *ff*, *p*, *pp* $\text{---} \text{---} \text{---}$ u. s. w.) so auch hier zu bestimmen habe, wann und wie dasselbe anzuwenden sei.

Für die Linie als Pedalschrift wären etwa noch folgende näheren Bestimmungen zu geben:

1. Die Linie ist in der Regel unter dem Basssystem, oder zwischen diesem und dem Violinsystem zu ziehen. Ist man einmal genöthigt sie ober dem Violinsystem zu ziehen, so müsste sie, wo Zweifel entstehen könnten, ob sie zu den Noten ober, oder zu den unter ihr gehört, zum Zeichen, dass sie zu den Noten unter ihr gehört so $\text{---} \text{---} \text{---}$ geschrieben sein.
2. Bei Wiederholungen von Theilen, (wenn sie ausgeschrieben sind) Abschnitten, oder Motiven, welche Pedal vorgeschrieben haben, kann bei der Wiederholung jede weitere Bezeichnung entfallen, und es ist das Pedal so zu brauchen, wie es $\text{---} \text{---} \text{---}$ war.
3. Soll am Ende eines Notensystems das Pedal ohne Unterbrechung (ohne dass man es fallen lässt) in das folgende System übergehen, so müsste am Ende der Pedallinie eine Ligatur $\text{---} \text{---} \text{---}$ gezogen werden.
4. So lange die Linie als Pedalschrift nicht allgemein anerkannt und bekannt ist, hätte jedes Tonstück, welches sie einführt, auf der ersten Seite, etwa neben der Tempo- bezeichnung die Bemerkung zu tragen:

Pedal $\text{---} \text{---} \text{---}$

Verschiebung $\text{---} \text{---} \text{---}$

Mit dem Wunsche, dass diese Zeilen zur Lösung der Pedalfrage einiges beitragen mögen, übergebe ich sie der Oeffentlichkeit. Haben sie das, so ist ihr Zweck erreicht.

*) Zu dieser Art gehört z. B. der Schlusssatz von Nr. 12 aus Schumann's „Papillons“, in welchem das verworrene Geräusch einer sich dem Morgen nähernden Ballnacht ausgedrückt werden soll.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

9467

und die in der Literatur der letzten Jahre
mit der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre

Die in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre

Die in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre

Die in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre
in der Literatur der letzten Jahre



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



Orsz. M. Liszt Főrege Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTARA

Leltározva: 1948. *nov.* hó

96. **ZENEAKADÉMIA** *tsz. alatt.*

LISZT MŰZEUM

