

Zum Gebrauch der Dämpfungsaufhebung in der Claviermusik des 18. Jahrhunderts

Heutzutage ist für jeden Pianisten der Gebrauch des rechten Pedals zur Dämpfungsaufhebung so selbstverständlich, dass Klaviermusik ohne dieses wichtige Ausdrucks- und Gestaltungsmittel fast nicht mehr spielbar erscheint. Nur beim Spielen von Literatur aus Barock und Frühklassik wird oftmals auf die Benutzung dieses Pedals verzichtet. Doch was für heutige Musiker ein wichtiges, aus der Klaviermusik nicht mehr wegzudenkendes Element der Spieltechnik darstellt, hatte in den zurückliegenden Jahrhunderten nicht immer diese Bedeutung.

Die frühen Klaviere verfügten größtenteils über keine Möglichkeit der Dämpfungsaufhebung. Hier konnte der gewünschte Klangeffekt nur mithilfe der Finger erzeugt werden. Später wurden die Instrumente mit Handzügen und Kniehebeln ausgestattet, um eine vollständige Dämpfungsaufhebung zu ermöglichen. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Pedale an die Instrumente gebaut, die diese Funktion übernahmen. Viele dieser alten Instrumente mit Handzügen und Kniehebeln sind erfreulicherweise erhalten geblieben. Deshalb können wir heute genau sagen, wie diese Vorrichtungen ausgesehen und funktioniert haben. Leider sind aber die Informationen über den tatsächlichen Gebrauch der frühen Dämpfungsaufhebung weitestgehend verlorengegangen. Denn im Gegensatz zum 19. und frühen 20. Jahrhundert, wo Angaben zur Benutzung der Dämpfungsaufhebung in der Klavierliteratur Standard waren, fehlen diese Eintragungen im 18. Jahrhundert fast vollständig.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, den Gebrauch der Dämpfungsaufhebung bei einigen bedeutenden Musikern des späten 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Zunächst jedoch betrachten wir die frühen Angaben, die in verschiedenen Clavierschulen des 18. Jahrhunderts überliefert sind, genauer.

Angaben zur Benutzung der Dämpfungsaufhebung in Clavierschulen um 1800:

Untersucht man Schulen für Tasteninstrumente aus dem 18. Jahrhundert auf ihre Angaben bezüglich der Verwendung verschiedener Mechanismen zur Dämpfungsaufhebung, fällt der Ertrag äußerst gering aus. Fast kein Autor im 18. Jahrhundert erwähnt die Dämpfungsaufhebung. Die erste Schule die Informationen zum „*ungedämpften Register*“ enthält, ist der „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*“¹ von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) aus dem Jahr 1762.

C. P. E. Bach beschreibt die Dämpfungsaufhebung an Hammerflügeln kurz aber präzise:

„Das Clavichord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. [...] Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasieren.“

Es ist davon auszugehen, dass C. P. E. Bach hierbei nicht an Pedale oder Kniehebel gedacht hat, sondern an einen Registerzug, der mit der Hand bedient wird. Er wird ähnlich wie ein Registerzug am Cembalo bedient.

Jacob Philipp Milchmeyer: „*Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*“ (1797):

Der erste Autor, der die Dämpfungsaufhebung mittels Pedalen beschreibt, ist Jacob Philipp Milchmeyer (1749-1813). In seiner Schule „*Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*“² aus dem Jahr (1797) liefert er eine differenzierte Beschreibung der verschiedenen Pedale und ihrer Verwendung.

1 Bach, Carl Philipp Emanuel: „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen zweyter Theil*“ Berlin. 1762. Faks.: Lothar Hoffmann-Erbrecht (Hrsg.). Leipzig. 1978. S.: 327

2 Milchmeyer, Philipp Jacob: „*Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*“. Dresden. 1797. S.: 57-66

Zur Dämpfungsaufhebung schreibt Milchmeyer:

„... sie machen die schönste aber auch die abscheulichste Veränderung, je nachdem sie mit Geschmack oder übel angewendet werden, denn im letzten Falle klingen alle Töne untereinander, und verursachen so unerträglichen Übellaut, daß man sich die Ohren verstopfen möchte.“

Nach dieser grundsätzlichen Feststellung, bespricht Milchmeyer mehrere Notenbeispiele, in denen er fordert, dass die Dämpfungsaufhebung ohne Pedalwechsel über mehrere Takte hinweg gehalten werden soll. All diese Beispiele ähneln sich im Aufbau. Eine Hand spielt stets eine getragene Melodiestimme, während die andere begleitet. Diese Begleitung besteht entweder aus Albertibässen oder aus Tonrepetitionen. Zusätzlich sind alle Beispiele im gemäßigten bis langsamen Tempo. Es ist anzunehmen, dass Milchmeyer durch die Beschränkung auf diese und ähnlich strukturierte Stellen dem Problem des Nachklangs ausweichen möchte. Das wiederum deutet darauf hin, dass er noch keine Pedalwechsel im heutigen Sinne kannte oder angewendet haben möchte. Er gebraucht die Dämpfungsaufhebung mehr als Klangfarbe und weniger als Möglichkeit zur Artikulationsgestaltung.

Besondere Aufmerksamkeit in diesem Kapitel verdient noch eine besondere Textpassage, in der das Nachahmen einer Harmonika beschrieben wird. Um diesen Klang zu erreichen, soll man mit aufgehobener Dämpfung spielen und lange Töne oft repetieren, um den in der Lautstärke gleichbleibenden Ton der Harmonika zu imitieren. Dazu schreibt Milchmeyer weiter:

„Alle Noten des Gesangs und der Begleitungsstimme, müssen hierbey sich in dem nähmlichen Akkorde befinden, und wenn man den Akkord verändert, so müssen die Töne des vorhergehenden, wenn es der Ausdruck erlaubt, nach und nach erlöschen, oder gedämpft werden, und die Töne des neuen Akkords sogleich ohne Dämpfer anfangen, denn ohne diese Vorsicht würde der Nachhall vergangener, und der Klang gegenwärtiger Noten, einen abscheulichen Übellaut hervorbringen.“

Bemerkenswert an diesem Satz ist die Feststellung, dass vor Harmoniewechseln die Töne des vorherigen Akkords gedämpft werden können, um ein Ineinanderklingen zu vermeiden. Dies ist im Grunde eine Beschreibung eines langsamen Pedalwechsels im heutigen Sinn. Hier wird der Grundstein für die moderne Pedaltechnik gelegt, die durch häufige Pedalwechsel das Problem des Nachklingens behebt. Die Tatsache, dass diese Beschreibung eher beiläufig gegen Ende dieses Kapitels erfolgt, lässt jedoch vermuten, dass Milchmeyer dieser Form des Pedalgebrauchs keine so große Bedeutung beigemessen hat und die Verwendung der Dämpfungsaufhebung als Klangfarbe für ihn immer noch im Vordergrund stand. Die vielen Beispiele, mit denen er genau zeigt, wie man mit Hilfe der verschiedenen Pedale (einschließlich der Dämpfungsaufhebung) einzelne Instrumente imitieren kann, legen ebenfalls den Schluss nahe, dass Milchmeyer das Pedal zur Dämpfungsaufhebung zwar etwas anders behandelt als die anderen Pedale, aber trotzdem noch an seiner ursprünglichen Bestimmung als Möglichkeit zur Klangfarbenänderung für längere Passagen festhält.

Daniel Steibelt: „Methode de Piano ou l'art d'enseigner cet Instrument (1809):

Diese Klavierschule von Daniel Steibelt³ wurde 1809 in Leipzig und in Paris veröffentlicht. Steibelt ist der erste Autor, der für die Bezeichnung der verschiedenen Pedale Zeichen verwendet.

Zur Dämpfungsaufhebung schreibt Steibelt, dass man sich *„dieses Zuges [gemeint sind hier Pedalhebel] mit Verstand und Vorsicht bedienen“* soll. In Läufen und schnellen Passagen soll dieses Pedal nicht verwendet werden, sondern nur in melodischen Sätzen, die nicht zu sehr in den

³ Steibelt, Daniel: „Méthode de piano ou l'art d'enseigner cet Instrument“. Paris/Leipzig. 1809. S.: 64-65

Bassbereich gehen. Außerdem fordert er die Verwendung der Dämpfungsaufhebung bei Akkordbrechungen oder sonstigen akkordischen Begleitfiguren.

Eine Untersuchung der Pedalangaben in verschiedenen Werken Steibelts zeigt einen Gebrauch der Dämpfungsaufhebung, der sich in folgenden Aussagen zusammenfassen lässt:

1. Der Einsatz des Pedals für die Dämpfungsaufhebung erfolgt dort, wo in der Begleitung der linken Hand akkordische Begleitmuster notiert sind.
2. Steibelt verwendet das Pedal für die Dämpfungsaufhebung an Stellen, in denen die linke Hand extreme Abstände überbrücken muss. Dort ist es gut vorstellbar, dass das Pedal als Hilfe für die Artikulation (in diesem Fall Bindung) eingesetzt wird.
3. Die Aufhebung der Dämpfung erfolgt in Passagen, in denen die rechte Hand sehr hoch liegt. Vermutlich soll sie eine stärkere Resonanz und damit mehr Klang im Diskant erzeugen.
4. Umgekehrt wird das Pedal zuweilen eingesetzt, um eine Klangballung in der Tiefe zu erzeugen. Hier sollte die Harmonie gleich bleiben, um unangenehme dissonante Klänge zu vermeiden.

Johann Nepomuk Hummel: „Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel“ (1828):

Die „*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*“⁴ erscheint im Jahr 1828 in Wien. Damit gehört sie zwar nicht mehr unter die Schulen um 1800, ist aber dennoch in diesem Zusammenhang bedeutsam, da Hummel unter anderem den Pedalgebrauch seines Lehrers Wolfgang Amadeus Mozart beschreibt.

Zur Dämpfungsaufhebung schreibt er, dass sie an manchen Stellen ein gutes Klangresultat erziele. Sie solle aber nur in langsamen Stücken mit wenig Harmoniewechseln eingesetzt werden. Schüler werden dazu angehalten, Stücke immer nur ohne Verwendung der Pedale zu üben und auch sonst solle der Gebrauch möglichst sparsam sein.

Abschließend schreibt Hummel: „*Weder Mozart noch Clementi bedurften dieses Mittels, um sich den hochverdienten Ruhm der ausdrucksvollsten und grössten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben: ein Beweiss, dass man auch ohne Anwendung dieser werthlosen Mittel zu der ehrenvollsten Stufe gelangen kann.*“

Am Ende des Kapitels gibt Hummel einige Notenbeispiele an, in denen die Dämpfungsaufhebung verwendet werden kann. Er verwendet zur Pedalbezeichnung ähnliche Zeichen wie Steibelt. Außerdem kommentiert und diskutiert er die Zeichen nicht mehr, was darauf hinweisen könnte, dass die Zeichen für den Pedalgebrauch sich inzwischen vereinheitlicht haben. Die Notenbeispiele in der Schule zeigen einen Gebrauch der Dämpfungsaufhebung, der deutlich moderner ist als der von Steibelt und sogar schon Pedalwechsel auf halben Takten vorsieht.

Die Dämpfungsaufhebung bei Carl Philipp Emanuel Bach:

Zunächst muss für die Zeit in Berlin davon ausgegangen werden, dass C. P. E. Bach hauptsächlich Cembali gespielt hat, da diese Instrumente bis in die 1770er Jahre hinein die einzigen Instrumente waren, die genügend Lautstärke besaßen, um bei größeren Konzerten und in größeren Besetzungen eingesetzt zu werden.

⁴ Hummel, Johann Nepomuk: „*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*“. Wien. 1828. 2. erw. Aufl. 1838 S.: 452-453

König Friedrich II in Preußen besaß mehrere Cembali. In den Jahren 1746/47 erhielt der preußische Hof zusätzlich zwei oder drei Hammerflügel von Gottfried Silbermann (1683-1753)⁵. Diese Instrumente wurden vermutlich von Friedrich II als leise, dynamisch flexiblere und in der Klangfarbe etwas dunklere Begleitinstrumente für sein Flötenspiel geschätzt. Es ist deshalb davon auszugehen, dass auch Carl Philipp Emanuel Bach im Dienst auf diesen Instrumenten gespielt hat. Dass diese Hammerflügel bei all ihren Vorzügen trotzdem nur eingeschränkt eingesetzt wurden, zeigt die Tatsache, dass der preußische Hof im Jahr 1765 ein englisches Cembalo von Burkard Shudi geliefert bekam.⁶

Die Hammerflügel von Silbermann waren die ersten überhaupt, die über eine Dämpfungsaufhebung mittels Handzügen verfügten. Ihre Erfindung wird Silbermann selbst zugeschrieben.⁷ Die Aufhebung der Dämpfung erfolgt über zwei rechts und links befindliche Frontzüge, die sich auf- und abwärts bewegen lassen. Sie bewegen jeweils ein Ende einer parallel zum Damm verlaufenden Leiste. Bei einer Anhebung greift diese Leiste wiederum mit ihrer vorderen Kante in die Stufen der getreppten Dämpfer ein und hebt diese an. Der linke Hebel hebt also die Dämpfung im Bassbereich auf, während der rechte Hebel die Dämpfung im Diskant aufhebt. Die Hebel sind stufenlos in jede beliebige Höhe verstellbar und auch getrennt voneinander bedienbar. Dies hat zur Folge, dass bei einer alleinigen Betätigung eines Hebels die Leiste unter der Dämpferreihe schräg steht und nur die Dämpfer auf der Seite des betätigten Hebels angehoben werden. Der Übergang von gedämpften zu ungedämpften Tönen verläuft fließend. Durch die stufenlose Verstellbarkeit der Hebel sind auch Stellungen möglich, in denen die Dämpfung nur halb oder fast nicht aufgehoben wird.

Nach der Vorstellung der Möglichkeiten, die die neue Vorrichtung zur Dämpfungsaufhebung bietet, stellt sich die Frage nach dem Gebrauch dieser Handzüge in der musikalischen Praxis. Zum einen kann diese Form der Dämpfungsaufhebung nur für längere Passagen genutzt werden, da für die Bedienung der Handzüge die Hände von den Tasten genommen werden müssen. Der Gebrauch hat also mehr Ähnlichkeiten mit dem Gebrauch der Registerzüge beim Cembalo als mit dem Einsatz des modernen rechten Pedals. Durch die Möglichkeit, die Hebel getrennt voneinander zu betätigen und stufenlos einzustellen, wäre aber auch ein deutlich flexiblerer Gebrauch denkbar. Dafür muss allerdings die Textur das gelegentliche kurze Wegnehmen einer Hand zulassen. Geeignet wären hierfür zum Beispiel die „*freyen Fantasien*“ aus der Sammlung Wq 58 aus den Jahren 1783 bis 1787.

Laut Nachlassverzeichnis⁸ besaß Carl Philipp Emanuel Bach bei seinem Tode vier Tasteninstrumente, die von seiner Witwe zum Verkauf angeboten wurden:

„Ein fünf Oktäviger Flügel [gemeint ist ein Cembalo] von Nußbaum Holz, schön und stark von Ton. Ein Fortepiano oder Clavecin Roial vom alten Friederici, von Eichenholz und schönem Ton. Ein fünf Oktäviges Clavier von Jungcurt, von Eichenholz und schönem Ton. Ein fünf Oktäviges Clavier vom alten Friederici, von Eichenholz, der Deckel von Feuerholz, schön von Ton. An diesem Claviere sind fast alle in Hamburg verfertigte Compositionen componirt worden.“

Das einzige dieser Instrumente, das eine Dämpfungsaufhebung besaß, ist das Clavecin Royal. Dieser Instrumententypus ist zunächst einmal ein Tafelclavier mit einem Tastenumfang von F1 bis f³ und einer Stoßzungenmechanik mit Auslösung. Die Hammerköpfe sind aus Holz und nicht mit Leder oder Filz bezogen, sodass ein obertonreicher und cembaloähnlicher Klang entsteht. Das besondere an diesem Instrument sind vier Pedale, die unterschiedlich kombiniert werden können und eine Fülle an unterschiedlichen Klangvarianten ermöglichen (Harfenzug, Deckelschweller,

⁵ Rampe, Siegbert: „*Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*“. Laaber. 2014. S.: 197

⁶ Ebenda S.: 192

⁷ Rampe, Siegbert: „*Bachs Orchester- und Kammermusik*“ Band 1: Orchestermusik. Laaber. 2013. S.: 344

⁸ Schniebes, Gottlieb Friedrich: „*Nachlaß-Verzeichnis*“. Hamburg. 1790. Faks. in: „*Carl Philipp Emanuel Bach The complete Works*“ Band 8/(1). Peter Wollny (Hrsg.). Los Altos, California. 2014. S.: 94

Moderator und Dämpfungsaufhebung). Die Dämpfungsaufhebung wurde dabei gelegentlich so gebaut, dass in Ruhestellung des Pedals die Dämpfer aufgehoben waren und erst durch das Treten des Pedals an die Seiten geführt wurden. Diese Bauart impliziert einen flächigen Gebrauch der Dämpfungsaufhebung und lässt vermuten, dass diese Instrumente hauptsächlich zum Improvisieren verwendet wurden.

Doch was bedeuten all diese Untersuchungen für den Pedalgebrauch von Carl Philipp Emanuel Bach? Zum einen deuten die Ergebnisse darauf hin, dass die Dämpfungsaufhebung bei Bach hauptsächlich die Funktion eines Registers hatte. Dies gilt sowohl für die Handzüge von Silbermann, als auch für die späteren Pedale des Clavecin Royals. Dass diese Vorrichtung häufig in Fantasien und Improvisationen benutzt wurde, lässt sich ebenfalls als gesichert festhalten. Wie kreativ und differenziert C. P. E. Bachs Umgang mit den unterschiedlichen Möglichkeiten zur Dämpfungsaufhebung war, lässt sich allerdings nur erahnen. Unwahrscheinlich ist aber ein Pedalgebrauch im modernen Sinne.

Die Dämpfungsaufhebung bei Joseph Haydn:

Anders als Carl Philipp Emanuel Bach kam Joseph Haydn erst spät mit den modernen Hammerflügeln in engeren Kontakt. Zeitgenössische Quellen lassen vermuten, dass er bis in die 1780er Jahre hinein hauptsächlich Cembali spielte und auch dafür komponierte. Erst ab den späten 1780er Jahren ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Pianoforte belegt. Im Jahr 1788 kaufte Haydn sogar einen eigenen Hammerflügel von Wenzel Schanz.⁹ Er ist leider verschollen. Welche Vorrichtung zur Dämpfungsaufhebung dieser Flügel besaß, lässt sich nicht mehr eindeutig klären. Spätestens auf seiner ersten Reise nach London ab dem Jahr 1791 begann Haydn, sich mit der Dämpfungsaufhebung mittels Pedal zu beschäftigen. Dies belegt eine Spielanweisung im ersten Satz seiner Sonate Hob. XVI: 50 aus dem Jahr 1794/95. Hier fordert er an zwei Stellen über mehrere Takte hinweg „*open pedal*“. Beide Stellen liegen sehr hoch und sollen im *pianissimo* gespielt werden. Es ist also möglich, das Pedal über die ganze Passage hinweg liegen zu lassen, ohne dass der Nachklang störend wird.

Diese Einzeichnungen deuten darauf hin, dass Haydn noch keinen modernen Pedalgebrauch kannte. Er verwendet die Dämpfungsaufhebung stattdessen nur in Passagen, die ein Halten über mehrere Takte hinweg gestatten. Eine solche Passage ist beispielsweise auch der zweite Satz der Sonate Hob. XVI: 49. Hier wäre es möglich, die Dämpfungsaufhebung über den gesamten Satz hinweg liegenzulassen.

Die Dämpfungsaufhebung bei Wolfgang Amadeus Mozart:

Mozart kam deutlich früher als Haydn mit Hammerflügeln in Kontakt. Sein erster öffentlicher Auftritt am Hammerflügel fand im Jahr 1775 in München statt.¹⁰ Dass er sich spätestens ab dem Jahr 1777 auch mit der Dämpfungsaufhebung befasste, geht aus einem Brief Mozarts an seinen Vater vom Oktober dieses Jahres hervor.¹¹ Er lobt darin die Instrumente von Johann Andreas Stein (1728-1792) und erwähnt auch die Kniehebel zur Dämpfungsaufhebung. Interessanterweise finden sich in den Sonaten, die kurz nach dem Besuch bei Stein entstanden sind, einige Passagen, in denen sich ein Gebrauch der Dämpfungsaufhebung anbieten würde. Diese Abschnitte enthalten durchweg große Spannweiten, die meistens mit Bindebögen kombiniert auftreten. Hier ist die Textur so gehalten, dass ein Halten der Dämpfungsaufhebung über mehrere Takte hinweg problemlos möglich ist. Solche Passagen finden sich beispielsweise in den Sonaten KV 311, 365, 378 und 379. Erstaunlicherweise verschwinden diese Begleitmuster in den frühen 1780er Jahren wieder aus

9 Haydn, Joseph: „*Briefe*“. Dénes Bartha (Hrsg.). Kassel. 1965. S.: 195

10 Rampe, Siegbert: „*Mozarts Clavierwerke: Klangwelt und Aufführungspraxis*“. in: „*Die Klangwelt Mozarts – eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*“. Gerhard Stradner (Hrsg.). Wien. 1991. S.: 80

11 Mozart, Wolfgang Amadeus: „*Brief*“ vom 17.10.1777. Online Edition vom Mozarteum Salzburg. Ulrich Leisinger (Hrsg.).

URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=916&cat=>. Letzter Zugriff am 24.04.2015

Mozarts Klavierwerken. Vielleicht hängt dies damit zusammen, das Mozart in Wien andere Instrumente zur Verfügung hatte.

Ab dem Jahr 1782 besaß Mozart einen eigenen Hammerflügel von Anton Walter, den er nicht nur zu Hause sondern auch in öffentlichen Konzerten spielte.¹² Dieser Flügel existiert heute noch und steht im Mozarthaus in Salzburg. Er wurde aber in der Vergangenheit so oft umgebaut, dass sich kaum noch Aussagen über seinen Originalzustand treffen lassen. In den Jahren 1997 bis 2001 gab es hierüber eine kontroverse Diskussion einiger bedeutender Musikwissenschaftler und Musiker, die sich in verschiedenen Artikeln in der Zeitschrift „Early Music“¹³ nachverfolgen lässt. Der Hauptstreitpunkt war die Dämpfungsaufhebung. Einige Forscher um Michael Latham vertraten die These, das Mozarts Flügel zu seinen Lebzeiten nur über Handzüge zur Dämpfungsaufhebung verfügt habe und dass die heute vorhandenen Kniehebel erst um 1800 eingebaut worden seien. Diese Ansicht erzeugte von verschiedenen Seiten heftigen Widerspruch, rief aber auch Fürsprecher auf den Plan. Wahrscheinlich lässt sich diese Frage nicht mehr eindeutig klären.

Belegt ist hingegen, dass Mozart etwa ab dem Jahr 1785 eine eigene Pedalklavatur besaß.¹⁴ Diese wurde unter den Flügel gestellt und ermöglichte das Spiel mit Pedalen wie an einer Orgel. Leider ist dieses Instrument verschollen. Auch über seinen genauen Gebrauch können nur Vermutungen angestellt werden. Dennoch lässt sich festhalten, dass ein gleichzeitiger Gebrauch von Kniehebeln und Pedalklavatur kaum möglich gewesen sein kann. Im Gegenteil wären Kniehebel bei einem Gebrauch der Pedalklavatur eher hinderlich gewesen. Trotzdem finden sich auch in Mozarts späteren Klavierwerken einige wenige Stellen, die einen Gebrauch der Dämpfungsaufhebung über eine längere Passage zulassen. So beispielsweise in der Sonate KV 457. All diese Beispiele zeigen, dass auch Mozart noch keine modernen Pedalwechsel kannte. Ähnlich wie Haydn pflegte er wohl bei entsprechenden Passagen einen Gebrauch der Dämpfungsaufhebung über mehrere Takte hinweg.

Fazit:

Trägt man die Quellenlage nun zusammen, ergibt sich ein ganz spannendes Bild von der Entwicklung des modernen Pedalspiels, die etwa um 1750 beginnt und um 1830 fast abgeschlossen ist. Die Entwicklung verlief an verschiedenen Orten unterschiedlich schnell und war eng mit dem jeweiligen Instrumentenbau vor Ort verknüpft. Für uns heute bietet diese etwas diffuse Quellenlage ein breites Feld, um im Sinne einer eher flächigen Anwendung der Dämpfungsaufhebung auf die Suche zu gehen und neue, vielleicht im ersten Moment ungewohnte, Klangwelten zu erschließen. Wenn ich darauf ein wenig neugierig machen konnte, würde ich mich freuen!

Literaturverzeichnis:

Bach, Carl Philipp Emanuel: „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen zweyter Theil*“
Berlin. 1762. Faks.: Lothar Hoffmann-Erbrecht (Hrsg.). Leipzig. 1978

„*Early Music*“. Oxford. Jahrgänge 25 (1997) bis 29 (2001)

Haydn, Joseph: „*Briefe*“. Dénes Bartha (Hrsg.). Kassel. 1965

Hummel, Johann Nepomuk: „*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*“. Wien. 1828. 2. erw. Aufl. 1838

12 Mozart, Leopold: „*Briefe an seine Tochter*“. Neuausgabe von Otto Erich Deutsch/Bernhard Paumgartner (Hrsg.). Salzburg/Leipzig. 1936. S.: 76

13 „*Early Music*“. Oxford. Jahrgänge 25 (1997) bis 29 (2001)

14 ebenda

- Milchmeyer, Philipp Jacob: „*Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*“. Dresden. 1797
- Mozart, Leopold: „*Briefe an seine Tochter*“. Neuausgabe von Otto Erich Deutsch/Bernhard Paumgartner (Hrsg.). Salzburg/Leipzig. 1936
- Mozart, Wolfgang Amadeus: „*Brief*“ vom 17.10.1777. Online Edition vom Mozarteum Salzburg. Ulrich Leisinger (Hrsg.). URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=916&cat=>.
Letzter Zugriff am 24.04.2015
- Rampe, Siegbert: „*Bachs Orchester- und Kammermusik*“ Band 1: Orchestermusik. Laaber. 2013
- Rampe, Siegbert: „*Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*“. Laaber. 2014
- Rampe, Siegbert: „*Mozarts Clavierwerke: Klangwelt und Aufführungspraxis*“. in: „*Die Klangwelt Mozarts – eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*“. Gerhard Stradner (Hrsg.). Wien. 1991.
- Schniebes, Gottlieb Friedrich: „*Nachlaß-Verzeichnis*“. Hamburg. 1790. Faks. in: „*Carl Philipp Emanuel Bach The complete Works*“ Band 8/(1). Peter Wollny (Hrsg.). Los Altos, California. 2014
- Steibelt, Daniel: „*Méthode de piano ou l'art d'enseigner cet Instrument*“. Paris/Leipzig. 1809