

5 Seminar
Musikalische Metamorphosen
Dr. Kerstin Helfricht
SS 2006

10 **Ignaz Moscheles**
und Bachs Wohltemperiertes Klavier
Melodisch-contrapunktische Studien op.137a

I.

15 **Einleitung**

Allgemeines

20 Der aus Böhmen stammende Komponist Ignaz Moscheles ist durch die
unergründlichen Wege der europäischen Musikgeschichte in der aktuellen
musikalischen Landschaft kaum noch präsent. War er auch in seinen
erfolgreichsten Jahren als Klaviervirtuose und durchaus auch als Komponist
von Kammermusik, insbesondere von virtuoser Klaviermusik, in vielen Teilen
Europas hoch geschätzt.

25 Aus musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten bieten seine Werke und auch
sein Leben in speziellen Fragestellungen eine reiche Palette an zu
erforschenden und beachtenswerten Momenten. So auch im Kontext der
Bearbeitungspraxis seiner Zeit.

30 „Musikalische Metamorphosen“, das Adaptieren und zugleich Interpretieren,
das Verändern und Erneuern von vorhandenen Werken, vornehmlich auch von
geschätzten Komponisten anderer Zeiten, sind nicht zuletzt auch eine
Erscheinung des 19. Jahrhunderts. Robert Schumann und Felix Mendelssohn-
Bartholdy, Liszt und viele mehr, sind Namen, die häufig in Bezug auf
Bearbeitungen alter Werke, häufig aus der Zeit des Barock und vermehrt auch
35 Musik von Johann Sebastian Bach, genannt werden. Ein Name, der in diesem
Kontext durch seine Bachbearbeitung auch Interesse erwecken muss, ist Ignaz
Moscheles. Eine charakteristische Erscheinung des Musikbetriebes jener Zeit,
wie Moscheles durch seine Karriere als Pianist, Komponist und Pädagoge,
einer ist, lohnt, wenn es im speziellen um die Bachrezeption seiner Zeit geht,
40 einen Blick.

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über das Leben des 1794 geborenen Komponisten die nötigen Hintergründe für eine eingehendere Betrachtung des op.137a und seiner Entstehungsgeschichte bieten. Die „Melodisch-contrapunktischen Studien“ op.137a von Moscheles sind eine beachtenswerte
5 Sammlung an Bearbeitungen von Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier mit einer hinzukomponierten Violoncellostimme, an denen die Auffassung des Komponisten über Bach, somit auch die Gebräuche seiner Zeit und nicht zuletzt auch seine kompositorische Herangehensweise exemplarisch aufgezeigt werden kann.

10

Biographischer Überblick zu Ignaz Moscheles

Wir möchten nun zunächst einen Überblick über das Leben von Moscheles liefern. Diese einleitende Betrachtung wird uns helfen, die Entstehungszeit
15 und auch zugleich die Entstehungsbedingungen des op.137a leichter in den Gesamtkontext von Moscheles' Leben einordnen zu können.

Oft steht man, insbesondere bei weniger bekannten Komponisten, vor einer nahezu hoffnungslosen Aufgabe, wenn man authentische und verlässliche biographische Informationen erhalten möchte. Glücklicherweise zählt
20 Moscheles zu den Figuren der Musikgeschichte, die durch ihr Tagebuch die Suche nach Lebensereignissen aber auch Daten leichter machen.¹

Dank der Bemühungen der Ehefrau Charlotte Moscheles kann das Buch „Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern“² als spannende Quelle dienen, dessen Bearbeitung durch Smidek wir unserem Biographischen
25 Überblick zu Grunde legen.

Wie auch Smidak beschreibt, liefern diese Aufzeichnungen - das Tagebuch setzt am 1. April 1814 ein³ - neben viel Einsicht in Moscheles' Denken und Wirken auch einen ganz persönlichen, aber, dank seiner vielen Reisen, zutiefst authentischen Blick auf das musikalische Leben Europas im 19. Jahrhundert.⁴

Allerdings gibt es einige marginale Ungereimtheiten (Geburtsdatum, Vorname), auf die wir in unserem Überblick auch kurz hinweisen werden.

30

Ignaz Moscheles hieß ursprünglich Isack bzw. Isaak.⁵ Er selbst spricht von seiner Geburt am „30. Mai 1794“ in seiner „Vaterstadt“ Prag.⁶ Andere

¹ Siehe hierzu auch: Smidak: S.9.

² Zitiert als: „Moscheles“ (Für Details siehe hierzu Literaturverzeichnis)

³ Smidak: S.16.

⁴ Vergleiche Smidak: S.9ff.

⁵ Smidak redet von „Ignaz Isaak Moscheles“; im Brockhaus Riemann wird der Name „Isack“ als „eigentlicher“ Vorname angeführt.

⁶ Smidak: S.13.

Quellen sprechen vom „23.5.1794“.⁷ Sein Tod wird am 10.3.1870⁸ in Leipzig, wo er seinen letzten Lebensabschnitt verbracht hatte, verzeichnet.

Er wird im Lexikon⁹ als deutscher Pianist, Komponist und Dirigent geführt.

5

Werke: Zahlreiche Klavierwerke (Fantasien, Etüden, Klaviersonaten, Rondos etc.), diverse Kammermusik, 8 Klavierkonzerte, eine Symphonie, aber auch Lieder.

10 Ignaz, der Sohn eines böhmischen, jüdischen Tuchhändlers erhält schon früh Musikunterricht unter anderem bei Horelsky¹⁰ und später bei Fr. D. Weber am Prager Konservatorium¹¹.

Nach dem Tode des Vaters wird 1808 der grade erst vierzähnjährige talentierte Pianist nach Wien gesandt, um dort bei J.A. Streicher und dem

15 Domkapellmeister J.G. Albrechtsberger weiter zu studieren.¹²

Es folgen Studien bei A. Salieri,¹³ während der noch junge Musiker Moscheles zunächst als Pianist ein wohlklingender Name der Wiener Welt wird, der Hummel, mit seiner übersprudelnden Bravour, durchaus Konkurrenz zu machen scheint.¹⁴ Aber auch kompositorisch beginnt er seinen Weg zu

20 finden, wodurch auch eine innige Beziehung zu Beethoven entsproßen wird.¹⁵

Jener wird ihn bitten eine Klaviertranskription des Fidelio anzufertigen. In diese Zeit fallen auch Moscheles' erste Konzertreisen nach München, Leipzig und Dresden.¹⁶ Smidak bezeichnet die Jahre 1816-1825 auch als die „Zeit der Reisen“.¹⁷ 1820 bejubelt Paris sein vollendetes Klavierspiel.

25 1824 lernt Moscheles den jungen Mendelssohn kennen. Aus dieser Bekanntschaft entwickelt sich eine, auch für den Lebensverlauf des Komponisten wichtige, Freundschaft.¹⁸

Nach der Heirat mit Charlotte Embden im Jahre 1825¹⁹ in Hamburg folgen die Jahre in London, wo er bis 1846 bleiben wird.²⁰ In dieser Zeit gewinnt

30 Moscheles peu à peu mehr an Ansehen und unternimmt viele Konzertreisen.

⁷ Brockhaus/Riemann: Bd.2. S.154 „Moscheles, Ignaz“.

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Smidak: S.14.

¹¹ Brockhaus/Riemann.

¹² Smidak: S.15 und Brockhaus/Riemann

¹³ Brockhaus/Riemann.

¹⁴ Smidak: S.19.

¹⁵ Smidak: S.17ff.

¹⁶ Brockhaus/Riemann.

¹⁷ Smidak: S.21.

¹⁸ Siehe: Smidak:S.34ff.

1832 wählt man ihn in das Direktorium der Philharmonischen Gesellschaft in London. In diesem Jahr dirigiert er auch die englische Erstaufführung von Beethovens Missa Solemnis.²¹ Es kommt zu enger Zusammenarbeit mit Mendelssohn.²² In diesen Jahren lernt Moscheles viele Größen der damaligen
5 Musikszene kennen, darunter Schumann, Chopin, Liszt, etc., doch seine Freundschaft zu Mendelssohn²³ führt in zurück auf das europäische Festland. Am 2. Januar 1845 wird Moscheles offiziell an das Leipziger Konservatorium berufen.²⁴ Dort wird er ab 1846 wirken, seine Klavierklasse leiten und bleiben bis zu seinem Tode; er engagiert sich in der Bachgesellschaft, reist immer
10 noch viel und genießt hohes Ansehen. 1860 Begegnung mit Rossini.²⁵ Er beschäftigt sich mit Bach und im Jahre 1861 kommt es dann zu Entstehung des op.137a.

Im nächsten Abschnitt werden wir hier Ansätzen und uns der Werkgeschichte
15 des op.137a widmen.

20

25

¹⁹ Smidak: S.36f.

²⁰ Smidak: S.39ff.

²¹ Brockhaus/Riemann und Smidak: S.84f.

²² Smidak: S.88f.

²³ Zu der Beziehung zwischen Moscheles und Mendelssohn lohnt ein Blick in die Briefe Herausgegeben von Felix Moscheles, Leipzig, 1888.

²⁴ Smidak: S.139.

²⁵ Smidak: S.179f.

II.

Entstehungsgeschichte des op.137a

Im Blickpunkt des Umfeldes und der biographischen Rahmenbedingungen

5

Nachdem wir uns einen Überblick über das ereignisreiche Leben des Ignaz Moscheles verschafft haben, soll jetzt ein näherer Blick auf das Jahr 1861, das Jahr der Entstehung²⁶ des op.137a geworfen werden. Auch ein Einblick in
10 Moscheles` Äußerungen können Aufschluss über mögliche Beweggründe geben und nicht zuletzt auch aufzeigen, welche Philosophie der Komponist mit seiner Bach-Bearbeitung/Arrangement/Adaption? verfolgte.

Wieso hat Moscheles dieses Werk geschaffen, was waren die Umstände und wie war die unmittelbare Reaktion auf diese Beschäftigung mit dem WK²⁷?

15 Diese Fragen versuchen wir anhand der vorliegenden Quellen zu beantworten.

1861 lebt Moscheles bereits seit 15 Jahren in Leipzig. Er ist Klavierdozent am Leipziger Konservatorium, hat Mendelssohns Tod erlebt und durchlitten und sich in der Bach-Gesellschaft engagiert, mit der er sich jedoch 1852 wegen
20 der Herausgabe von Klavierauszügen überwirft. Auf sein Engagement für die Verbreitung Bachscher Musik²⁸, die er neben seinem Vorbild Beethoven zutiefst verehrt, ist auch wohl die Idee für sein op.137a zurückzuführen.

Moscheles ist 67 und kann durchaus als einer der konservativeren Figuren seiner Zeit bezeichnet werden. Es liegt ihm viel an der Verehrung und Pflege
25 der Musik alter Meister.

Er spielt nicht mehr in Konzerten.²⁹ Seine Werke werden wenig gespielt, so beschränkt er sich aus Eitelkeit kompositorisch auf das Schreiben kleinerer Werke für den Hausgebrauch. Auch Lieder entsproßen seiner Feder in jener
Zeit.³⁰

30 In die Reihe dieser kleineren Werke fügt sich das op.137a nahtlos ein, und doch hat es Besonderes auf sich mit diesem Werk.

Schon bereits im Jahre 1851 hatte Moscheles, inspiriert durch Chopins Violoncello-Sonate, sich an das Soloinstrument Cello herangewagt. Im

²⁶ Hierauf wird im Weiteren noch näher eingegangen!

²⁷ WK: J.S. Bach Wohltemperiertes Klavier BWV 846-869 u.870-893.

(Details siehe in Abschnitt III dieser Arbeit)

²⁸ Smidak: S.163.

²⁹ Moscheles: S.312.

³⁰ Ebenda.

Frühjahr 1851 beendet er seine Sonate für Klavier und Cello op.121.³¹ Somit kann das Schreiben für Cello mit Klavierbegleitung für Moscheles im Jahre 1861 kein Neuland gewesen sein.

5 Wie kam es nun zu diesem Werk?

Moscheles ist in erster Linie auch Pädagoge. Ihm liegt die musikalische Bildung seiner Schüler sehr am Herzen. Er möchte ihnen eine „klassische Richtung geben“.³² Seine Schüler sollen „große Vorbilder“ kennen lernen, aus diesem Antrieb und aus seinen Erlebnissen mit der „Modetändelei“ seiner Zeit

10 ist wohl auch die Idee entstanden, sich näher und noch intensiver mit seinem Bach zu beschäftigen.³³

Den offenbarsten äußeren Anstoß für seine kompositorische Beschäftigung mit Bach gab wohl Gounods Beigabe einer Cellostimme zum ersten Präludium des WK.³⁴ Dieses Werk mag wohl, neben anderen Gründen der erste Grund sein, dass sich Moscheles im Jahre 1861 auch zur Beschäftigung mit dem WK entschließt, und dies eben auch mit der Hinzu-Komposition einer Cellostimme.³⁵

Die Geburt des op.173a ist beschlossen, später wird sich eine Variante für zwei Klaviere anschließen, die heute mit op.173b bezeichnet wird.

20 Moscheles wählt zehn Präludien aus dem WK I und II Teil aus und „begleitet“ sie mit einer eigenen Cellostimme.

Das 1863³⁶ veröffentlichte Werk heißt:

op. 137 “Melodisch-cotrapunktische Studien. Eine Auswahl von 10. Präludien aus Johann Sebastian Bach’s wohltemperiertem Clavier“³⁷

25

Solche Art der Bachrezeption ist Mitte des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit. In einer Zeit, wo Bach, auch dank Mendelssohns Bemühungen in Leipzig, neu, bzw. wieder entdeckt worden war, kann man davon ausgehen, dass derartige Bearbeitungen durchaus zur Alltäglichkeit gehört haben müssen.

30 Doch ist Moscheles` Cello-Stimme für das WK ein spezieller Fall. Wagte er sich ja an die „Heilige Kuh“ der orthodoxen Bachgläubigen heran, an das große WK.

³¹ Smidak: S.160 und Moscheles: S.353 (Werkverzeichnis)

³² Moscheles: S.313.

³³ Ebenda.

³⁴ Moscheles: S.314.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Siehe: Quelle 1: Vorwort von Harro Schmidt.

³⁷ Moscheles: S.353 (Werkverzeichnis)

Die Arbeit schien Moscheles allerdings sehr am Herzen zu liegen, wie auch aus seinen Äußerungen deutlich wird, doch blieb Kritik, positive wie negative, nicht aus.

5 So gibt es Äußerungen von Musikkritikern, die das Werk wegen seinen „orchestralen Effecten“ und der „contrapunktischen Verarbeitung“ als „stylvoll und wohlklingend“ rühmten.³⁸

10 Doch schienen einige in dieser Art der Bearbeitung von Bachs WK, oder gar überhaupt in der Tatsache, dass sich jemand an das Werk herantraute, eine Blasphemie zu sehen. „Wozu dem unverbesserlichen Bach, diese Melodien unterlegen? Hätte er sie doch selbst schreiben können, wenn er die Lust verspürt hätte“³⁹

15 Diese Kritik ist zwar nachvollziehbar, doch in der romantischen Musikwelt der 60iger Jahre des 18. Jahrhunderts erscheinen solche Ansichten eher bössartiger Natur zu sein, denn wer hätte über ähnliche Versuche von Schumann oder Mendelssohn derart geschimpft?

Moscheles` versucht sich zu verteidigen, was er auch in dem Vorwort zu der Erstausgabe des op.137 vertiefen wird. Ihm scheint es in erster Linie um den Ruf von Bachs Präludien zu gehen, ihrer Verbreitung und Popularisierung. 20 Aus, schon oben bekannten Gründen, kann man sicher sein, dass Moscheles aus in erster Linie andächtigen, pädagogischen Gründen zu der Idee dieses Werkes kam.

25 So schreibt er: „Ich werde gerühmt oder arg mitgenommen wegen dieser Präludien; aber vielleicht werden sie doch Einigen durch meine Melodie bekannt, die das blosse Präludium als zu trocken nicht gespielt hätten, und dann bin ich zufrieden; eine genauere Kenntnis von Bachs Werken kann nur förderlich für die Kunst sein.“⁴⁰

30 Liest man diese Worte, so wird einem vieles deutlich. Zunächst ist auffällig, wie liebevoll Moscheles von seinem op.137a spricht. Er scheint bemüht, seinen Ansatz in den Dienst von Bachs Werk zu stellen. Zugleich wirkt seine Äußerung über die Präludien, zumindest zwischen den Zeilen, etwas abwertend. Sagt er auch nicht, sie seien für *ihn* zu trocken, doch klingt schon hier mit, was sich im Vorwort zu der Erstausgabe im Jahre 1863 verdeutlichen wird: Moscheles hält viel von den Fugen, doch die Präludien empfindet er in 35 gewisser Hinsicht als unvollkommener.

³⁸ Moscheles: S.314.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda. Zitat aus M's Tagebuch?

In gewisser Weise sind Moscheles` Beweggründe auch *romantischer* Natur. Denn, wenn er sich im Kontext dieses „Arrangements“⁴¹ als „Romanschriftsteller“ bezeichnet, der eine romanhafte „Umhüllung“ in seiner Arbeit sieht, so merkt man die Atmosphäre des Zeitalters der Romane und romantischen Verklärung.⁴² Moscheles will etwas wichtiges, ja wertvolles durch das romanhafte Umspielen, was offensichtlich mit der Cellostimme im op.137 geschieht, näher an das Gefühl seiner Zeit heranbringen, gehört er auch eigentlich nicht zu den großen Romantikern oder gar Progressiven seiner Zeit.

10

Doch über Moscheles` Beweggründe gibt sein Vorwort zum op.137 noch tiefgehenderen Aufschluss.⁴³

Dass es offenbar viel Trubel um diese kleine Sammlung von Präludien gab, erkennt man bei Betrachtung dieser wichtigen Quelle sofort. Moscheles verteidigt sich eindringlich.

15

Er argumentiert:

An den Bachschen Werken möchte er nicht rütteln. Er ist weiterhin überzeugt, dass die Fugen Bachs so vollkommen sind, dass man an ihnen nichts ändern könne. Doch er sieht diese Vollkommenheit und unveränderliche Geschlossenheit in den Instrumentalsätzen Bachs nicht. Dort wird viel verändert und modernisiert, so wie die Klavierbegleitungen zu Solo-Violinen-Werken und Uminstrumentierungen. Dass Mendelssohn und Schumann sich auch an derartige Arrangements oder Bearbeitungen heranwagten, und da Moscheles in den Präludien ähnliche Probleme zu sehen scheint wie in Bachs Instrumentalwerken, so sieht er seinen Versuch, den Präludien durch eine „hinzukomponierte conertirende“ Stimme eine neue Charakteristik zu verleihen, gerechtfertigt.

25

Diese Charakteristik sieht Moscheles in seiner Behandlung der für ihn herrlichen, aber doch auf eine Art defizitären, Präludien. Er möchte sie durch Wiederholungen eindringlicher machen, jedoch nicht kürzen, will ihnen durch seine Melodik eine „moderne Färbung“ verleihen, ohne sie zu verunstalten. All das allerdings mit dem Hintergedanken, den wir schon erwähnt haben: Er will sie bekannter machen.

30

⁴¹ Dass Moscheles von einem Arrangement spricht, zeigt uns, welche Beweggründe wohl hinter seinen „Bearbeitungen“ stehen mögen.

⁴² Vergleiche: Moscheles: S.314

⁴³ Zu folgenden Passagen vergleiche: Quelle 1: Vorwort I. Moscheles Leipzig im Mai 1863.

„[...] auf diese Weise [bestrebe ich] die herrlichen Preludien den Laien und dem grösseren Publikum im Allgemeinen zugänglich zu machen.“⁴⁴

5 Nun, nachdem wir versucht haben, Moscheles Beweggründe zu skizzieren, möchten wir noch ein interessantes Ereignis erwähnen, dass nicht unerwähnt bleiben sollte.

Der russische Pianist und Komponist (Anton?)⁴⁵ Rubinstein war offenbar 1861 in Leipzig zu Besuch. Moscheles lobt seine „gigantische Kraft“⁴⁶. Er muss ihm seine „Bachpräludien“ gezeigt haben, die er spielte und die ihm 10 „sehr gefielen“. Er wollte sich auch mit Cello hören, so, dass Davidoff⁴⁷ sie wohl mit „seelenvollen Ton“ vortrug.⁴⁸

Spannend ist an dieser Anmerkung in einem Brief, dass wir erfahren können, dass Rubinstein Gefallen fand an Moscheles` Werk, und dass offenbar im Jahr 15 1861 bereits eine Uraufführung/Aufführung dessen, wenn auch im kleinen Kreis, stattfand.

Mit dieser kleinen Anekdote wollen wir nun unsere Betrachtungen über die Entstehungsgeschichte des op.137a beenden.

20

25

30

35

⁴⁴ Quelle 1: Vorwort Moscheles.

⁴⁵ Moscheles spricht nur von „Rubinstein“, es ist davon auszugehen dass es sich um Anton Rubinstein (1829-1894) handelt.

⁴⁶ Moscheles: S.317.

⁴⁷ Wohl der Cellist Karl Juljewitsch Dawidow (1838-1889)

⁴⁸ Ebenda.

III.

Moscheles` Bearbeitung und ihre Herausforderungen

Analytische Betrachtungen über die „Zehn Präludien aus dem 5 Wohltemperierten Klavier mit einer hinzukomponierten Violoncellostimme Opus 137a“

Nachdem wir uns mit dem Umfeld und der Entstehungsgeschichte des
op.137a beschäftigt haben, soll nun eine eingehendere Untersuchung dieses
10 Werkes, mit Blick auf seine Eigenschaften als Bearbeitung oder als
Interpretation, was noch zu klären sein wird, folgen.

Zunächst ist die Herangehensweise, die Methode zu klären, mit der wir uns
dieser Bachbearbeitung nähern möchten. Dazu bedarf es einer Eingrenzung
dessen, was wir ins Blickfeld nehmen müssen, um der Fragestellung, aber
15 auch dem Werk, gerecht werden zu können.

In anbetracht der Eigenheit des op.137a als Bearbeitung von Bachs WK⁴⁹
lohnt es sich zunächst, den Fokus auf die Art und den Umfang der
Bearbeitung bzw. der Veränderungen am Original festzustellen.

Moscheles` op.137a ist in erster Linie ein Versuch, Bachs Klavierwerk durch
20 das Hinzufügen einer Melodiestimme, namentlich einer Violoncellopartie, zu
erweitern und zu veredeln. Diese Cello-Stimme muss in unseren
Betrachtungen auch im Kontext ihrer Rolle und ihres Verhältnisses zur
Klavierstimme einen Part spielen.

Weniger sinnvoll zur Erhellung unserer Fragestellung erscheint eine
25 umfassende Analyse des op.137a nach harmonischen oder thematischen
Gesichtspunkten, da sich aus einer Beschreibung der Rolle und Funktion der
Cellostimme schon viel Aufschlussreiches zur motivischen Arbeit ergeben
wird.

Abschließend möchten wir uns dann der Frage widmen, welche Schlüsse wir
30 über Moscheles` Intention und Bearbeitungsweise ziehen.

Für unsere Untersuchungen verwenden wir den Notentext folgender
Ausgaben:

35

⁴⁹ WK: J.S. Bach Wohltemperiertes Klavier BWV 846-869 u.870-893.

Quelle 1:

5 „Unbekannte Werke der Klassik und Romantik“ 126, „Joh.Seb.Bach, Ignaz Moscheles Zehn Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier mit einer hinzukomponierten Violoncellostimme, Opus 137a“ (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1863 unter Hinzufügung der Ziffern für die Taktzählung), Verlag Walter Wollenberger, München-Gräfenküng, 1986.

10 Quelle 2:

„Das Wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach“ revidiert und mit Fingersatz versehen von Carl Czerny. Leipzig & Berlin C.F. Peters, [Wahrscheinlich: um 1837].⁵⁰

15

20 Wie wir schon wissen, möchte Moscheles Bachs Präludien aus dem WK durch seine Bearbeitung eine „neue Charakteristik“⁵¹ verleihen. Es geht ihm also in erster Linie um eine Ergänzung und Veredelung der Vorlage, weniger um eine Veränderung oder Umgestaltung derselbigen. Doch ist es tatsächlich so?

25 Um zu sehen, wieso und wie Moscheles Hand an die Bachvorlage legt, und welche Änderungen er aus welchen Gründen vorgenommen hat, müssen wir als ersten Schritt die Vorlage aus Quelle 2 mit der Erscheinungsform der Klavierstimme aus dem op.137a vergleichen.

Eine Übersicht über das Werk und seine Bearbeitungsquelle kann hier einen guten ersten Ansatz bieten: (Siehe nächste Seite)

⁵⁰ Anmerkung: Wir verwenden für unsere Betrachtungen diese Ausgabe des WK, die den Editions- und Revisionsgewohnheiten des 19. Jh. entspricht und somit auch in ähnlicher Form den Bearbeitungen von Moscheles als Vorlage gedient haben kann. Dieser Notentext, trotz oder gerade wegen seiner durch den Zeitgeschmack entfremdeten Form, kann uns viel Aufschluss über die tatsächliche Eingriffe Moscheles' in seine Bearbeitungsvorlage des WK geben. Die heute gebräuchliche Urtextausgabe wäre als Quelle für diesen Vergleich wohl weniger geeignet.

⁵¹ Siehe S. 8 dieser Arbeit.

Präludium/Bach	Moscheles	Tempo	Tonart	Veränderungen
Nr.1 aus 1.Teil	No I	Allegro maestoso (♩= 126)	C-Dur	W, E, C
Nr.5 aus 2.Teil	No II	Allegro non troppo (♩= 100)	D-Dur	C
Nr.15 aus 1.Teil	No III	Moderato con espressione (♩= 80)	G-Dur	V, W, C
Nr.7 aus 2.Teil	No IV	Andante con moto espressivo (♩= 88)	Es-Dur	C
Nr.6 aus 1.Teil	No V	Allegro moderato (♩ = 144)	d-Moll	W,E (Ende nur leicht verändert)
Nr.24 aus 1.Teil	No VI	Andante (♩= 80)	h-Moll	Mit damals gebräuchlicher Ausgabe weitgehend identisch
Nr.21 aus 1.Teil	No VII	Andante maestoso (♩= 80)	B-Dur	W,E
Nr.6 aus 2.Teil	No VIII	Allegro maestoso (♩= 120)	d-Moll	E,C
Nr.4 aus 1.Teil	No IX	Andante espressivo (♩= 100)	cis-Moll	C
Nr.2 aus 1.Teil	No X	Con moto agitato (♩= 132)	c-Moll	W,E

W: Wiederholungen

C: Coda / Verlängerung des Endes

E: Einschübe (Einzelne Takte, meist wegen Wiederholung)

- 5 V: Kompositorische Veränderungen / größere Eingriffe (z.B. Umgestaltung von Stimmen, Anpassung von Passagen etc.)

Moscheles verwendet, so seine Aussage, die „vorzugsweise nicht verkürzten Ausgaben“⁵² des WK, was uns einen Hinweis auf seine Einstellung zu seiner Bearbeitungsweise und Behandlung der Vorlage geben kann. Ihm lag wohl eine authentische, und ursprüngliche Verwendung von Bachs Text am Herzen. Dass dabei eine, für seine Zeit übliche, Anpassung bzw. Modernisierung des Originals selbstverständlich war, verwundert nicht, und wird sich noch zeigen. Auch in anbetracht der, mit der Cello-Stimme verbundenen, Konzeptionen der einzelnen Präludien, ergeben sich Änderungen, die man im Rahmen von Moscheles' Anspruch an seinen Umgang mit dem WK durchaus akzeptieren kann.

15 Nun seine Behandlung der Klavierstimme, auch im Kontext der Cellomelodie im Einzelnen:

20

⁵² Quelle 1: Vorwort Moscheles`.

Betrachtet man die Veränderungen, die Moscheles an der Klavierstimme des Originals vornimmt, so fallen einem auf den ersten Blick drei Aspekte ins Auge:

- 5 1. Veränderungen am Klavierpart beschränken sich weitgehend auf form-bedingte Wiederholungen, kleinere Einschübe und das Anfügen einer Coda. Sie sind der Konzeption der Cellostimme angepasst.
2. Tempobezeichnungen sind an die „Stimmung“ der Bearbeitung angepasst und von der Gewichtung zwischen Cello- und Klavierstimme abhängig.
- 10 3. Dynamik und Phrasierungen variieren bisweilen von der Vorlage Q2 (Quelle2).

Zu den einzelnen Nummern des op.137a.:

15 No. I.

In dem ersten Präludium der Sammlung von Moscheles, dem Nr.1 aus Teil 1 des WK in C-Dur, begegnen wir in erster Linie Wiederholungen und dadurch bedingten Anpassungen. Moscheles beginnt mit den ersten vier Takten der Q2 allerdings im eindringlichen Forte. Diese vier Takte wirken wie eine kurze
20 Einleitung bzw. ein Vorspiel. Ab Takt vier von Q1(Quelle 1) zitiert er nach einem Doppelstrich erneut von Anfang an die Klavierstimme aus Q2, die nun bis zu einer Wiederholung durchgängig mit dem Original identisch ist. Moscheles übernimmt auch den in Q2 von Schwenkers eingeschobenen Takt 17. In Takt 43 von Q1 (nach dem Takt 29 von Q2) ist wegen der
25 Wiederholung ein Takt verändert, worauf hin Moscheles das gesamte Bachpräludium nochmals wiederholt. Er fügt am Ende einen Takt hinzu, um die Bachsche Sechszehntelfigur abwärts weiterzuführen. Diese kurze Coda beendet mit einem Fermate-Akkord das Präludium.

Diese Wiederholungen sind dem Verlauf der Cellostimme und ihrer
30 melodösen Funktion angepasst. Der Klavierpart ist durchweg begleitend.

No. II.

Dieses Präludium Nr.5 aus dem 2.Teil des WK gehört zu denen, wo sich die Klavierstimme von Q2 und Q1 weitgehend decken. Phrasierung und Dynamik unterscheiden sich zwar, aber folgen sie dem gleichen Duktus. Somit ist No.

5 2. eher eine Ausnahme.

Moscheles übernimmt den Notentext komplett und ungekürzt aus Q2. Er fügt allerdings vier Takte am Ende, als Coda, hinzu, indem er den letzten Takt des Originals streicht und ihn durch eine eigene dramatischere Passage ersetzt.

10 Somit wird das pianohafte Ausklingen des Endes in Q2 durch ein robustes ff ins Gegenteil umgekehrt.

No. III.

Mit dem Präludium Nr. 15, 1. Teil kommen wir zu einem interessanten Sonderfall. Diese Bearbeitung ist jene, wo Moscheles vom Original am weitesten abweicht und sich sogar kompositorische Eingriffe schwerwiegenderer Natur, als nur Wiederholung oder Coda, erlaubt. Es wird wiederholt, es werden Stimmen getauscht, Takteile umkomponiert, Stimmen gedoppelt und Akkorde verdichtet.

15

Im Q1 steht schlicht: „Dieses Präludium ist mit einigen wenigen Abweichungen bearbeitet“.

20

Diese Bemerkung weist auf Änderungen hin, doch sind diese in unseren Augen mehr als nur *wenige Abweichungen*. Verständlich wird diese Sicht jedoch, wenn man sich vergegenwärtigt, dass mit dem damaligen Auge die anderen Nummern des op.137a trotz der Anpassungen Moscheles' als Identisch mit dem Original aufgefasst wurden.

25

Doch wieso diese Bearbeitungswut bei diesem Stück?

Moscheles scheint hier der Cellostimme, eine zutiefst romantische Kantilene, eine passendere Begleitung geben zu wollen. Bachs Original wäre für die Idee dieses Stückes weniger geeignet. Viele Änderungen betreffen in erster Linie die Anpassung von Bachs Stimmführung und Stimmgewichtung an die Anforderungen einer Begleitstimme. So achtet Moscheles auf eine adäquate Bassführung.

30

No. IV.

Dieses Präludium (Nr7. aus dem 2. Teil) ist im Vergleich zu No. III wiederum nahezu identisch mit der Vorlage. Die Klavierstimme ist deckungsgleich mit Q2 und wird lediglich mit einer dreitaktigen Calando-Coda ergänzt.

5

No. V.

In No. V. bilden Cellostimme und Klavierpart eine faszinierende Symbiose. Zu dem, durch Wiederholungen angepassten, Original (Nr.6 1. Teil) schrieb hier Moscheles eine Partnerstimme im explizitem Sinne des Wortes. Die Stimmen streiten sich, sie umspielen sich und bilden eine Einheit, thematisch wie metrisch.

10

Den Anfang bis Takt 13 von Q2 lässt Moscheles wiederholen und leitet mit zwei, in der Klammer eingeschobenen, Takten vor dem Wiederholungszeichen zum Anfang. Anschließend folgen die restlichen Takte des Originals ohne nennenswerte Änderung. Das Ende, namentlich die beiden letzten Takte sind marginal geändert.

15

No. VI,

ist im Klavierpart mit Q2 weitgehend identisch.

20

Interessant ist, dass Moscheles hier für die Cellostimme zwei alternative Versionen, mit verschiedenem Ansatz und divergierendem Tempo anbietet. Die eine trägt den Zusatz: „Erste Bearbeitung im strengen Styl“, die zweite nennt Moscheles „Bearbeitung im freien Styl“.⁵³

25

Die Bezeichnungen verraten einiges über die Idee, die hinter den jeweiligen Ansätzen stehen mag, doch lässt sich trefflich darüber diskutieren, was nun genau mit „frei“ und „streng“ gemeint sei.

30

Die Stimme im *freien Stil* ist weitgehend von der Motivik des Klavierparts unabhängig. Sie ist mehr im Duktus eines Parlanto, als Umspielung oder Kontrapunkt, bewegt sich arabesker weise und spielt nahezu autonom über den fließenden Bogen der Vorlage. Raffiniert und gewagt mag man sie bezeichnen.

Die *strenge Stimme* hingegen erscheint uns eher als eine Umspielung, eine Gegenstimme mit tiefer motivischer Verwandtschaft zu den Linien der

⁵³ Vergleiche hierzu Q1: S.27.

Klavierstimme. Sie verhält sich Kontrapunktisch und folgt weitestgehend der rhythmischen Vorgaben des Bachschen Werkes.

Man könnte annehmen, Moscheles habe mit dieser Bearbeitung - oder wollen wir vielmehr sagen Erweiterung - der vollkommen unveränderten Vorlage zu zeigen versucht, dass er ohne jegliche Eingriffe in der Lage ist, eine Cellostimme dem Bach zur Seite zu stellen. Eine aber ist da nicht genug, er kann sogar zwei diametral entgegengesetzte Varianten erfinden, die sich dem Bach perfekt anpassen.

Es ist somit das am wenigsten veränderte, vielleicht zugleich das spannendste der Moscheles'schen Präludien.

No. VII.

Nun zu Bearbeitung von Nr.21 des ersten Teils des WK. Wie bei den meisten Präludien wiederholt auch hier Moscheles Teile des Originals und verbindet diese Wiederholung durch einen Einschub.

Nach dem 9. Takt des Q2 leitet Moscheles mit einem Takt zum Anfang der Vorlage zurück und wiederholt die ersten Takte bis Takt 7, wo er nach einem halbtaktigen Einschub bis zum Ende der Q2 treu bleibt. Lediglich der letzte Takt ist leicht angepasst, eine Coda fehlt hier.

Dank der Vorlage und der dazukomponierten imposanten Cellostimme ist diese Bearbeitung eine hoch virtuose Angelegenheit.

No. VIII.

Das Präludium Nr. 6, 2 Teil ist die Quelle für diese Bearbeitung, die neben einem Einschub gegen Ende noch eine Coda hinzugefügt bekommen hat.

In Q1 ist bei Takt 57 von einer zweitaktigen Verlängerung die Rede. Wirft man jedoch einen Blick in Q2, so sieht man, dass Moscheles insgesamt $3 \frac{1}{2}$ Takte eingeschoben hat. Diese setzen 5 Takte vor Ende des Originals ein und führen zu einem Abschluss mit einer kleinen Coda-artigen Verlängerung.

30

No. IX.

No. IX (Nr.6, Teil 1) hat wohl die elaborierteste von Moscheles hinzukomponierte Coda, die sich jedoch erstaunlich gut an die Vorgabe des Bachschen Duktus anzupassen weiß. Diese sechs Takte am Ende sind ein
5 wahres Schmuckstück und bieten der expressiven Cellostimme, die sich in großen Bögen über die Klaviervorlage legt, Platz für einen würdigen Abschluss.

No. X

10 Mit dem 2. Präludium aus dem ersten Teil des WK wählt Moscheles eine passende Vorlage für seine Sammlung. Dieses zutiefst beeindruckende Perpetuum Mobile nimmt im op.137a die Rolle eines schnellen Finales ein, sind die einzelnen Nummern ja auch weitestgehend voneinander unabhängig zu betrachten.

15 Moscheles scheint die ewige Bewegung der Bachvorlage, so weit es geht, auskosten zu wollen und wiederholt ab dem Anfang nach einer Rückleitung. Ab da lässt er Bachs Sechzehntel-Maschine bis zum Ende laufen. Kein Wunder, bei der zutiefst faszinierenden Coda des Originals.

Die Cellostimme lässt sich zwar auf die zwingenden Sechzehntel nicht ein,
20 doch sind ihre auftaktigen Gesten ein sehr subjektiver aber passender Gegenpart zu der Klavierstimme aus Q2.

Wir haben nun, so weit es ging, einen umfassenden Blick auf die einzelnen Präludien geworfen und auf die Eigenheiten und Besonderheiten aufmerksam
25 zu machen versucht.

Nun wollen wir noch auf die Eigenheiten der, von Moscheles komponierten, Cellostimmen eingehen und unser Projekt mit einigen Gedanken zur Intention von Moscheles` Arbeit abschließen.

30

Wie wir auch schon bei einigen Nummern angemerkt haben, erfährt die hinzukomponierte Cellostimme, je nach Präludium, eine verschiedenartige Gewichtung:

- 5 - Als eigenständige Kantilene auf dem harmonischen Grund von Bachs Präludien
- Als Gegenstimme / Contrapunkt zu motivischen Passagen des Bachschen Klavierparts
- Als Untermalung zu melodisch prägnanten Passagen.
- 10 - Als Verzierungsfigur. bzw. Umspielung der Bachschen Motivik.

Dabei variiert, je nach der Vorlage, die motivische Arbeit und die thematische Präsenz der Cellostimme. Sie erscheint uns mal als selbstbewusster Gegenpart aber auch durchaus als spielerische Ummalung. Oft wirkt die Cellostimme
15 virtuos, doch mindestens genauso oft erkennt man Züge von gesanglicher Stimmführung.

Je nach Präludium sind auch Assoziationen mit dem Duktus eines durchkomponierten Kunstliedes nicht von der Hand zu weisen.

Eine zutiefst romantische Sicht auf die harmonisch ergiebigen Bach-Präludien
20 verleiht dem op. 137a seinen eigenen Charme.

Die Cellostimme kann sich dabei in den Normen der periodischen motivischen Behandlung, aber auch in der romantischen Welt der fortlaufenden motivischen Variation, bewegen. Sie wirkt mal meditierend, spielerisch und zuweilen dramatisch und deutet bzw. verdeutet die Vorlage im
25 romantischen Sinne mit großer Hingabe. Die Vielfalt der Bearbeitungsversuche in Moscheles' Werk beruhen in erster Linie auf den verschiedenen Herangehensweisen.

Dass es auch mal zwei Herangehensweisen pro Präludium sein können, zeigt uns auf interessante Weise die No. VI mit ihren beiden Cello-Stimmen.

30 Wie auch Harro Schmidt in seinem Vorwort zu Q1 deutlich macht, bieten die zehn Präludien in Moscheles' Version einen durchaus gelungenen Beitrag zur Cello-Literatur. Die Stimmführung ist durchweg instrumentengerecht und weiß die wirksamsten, aber geschmackvollen, Effekte und Spieltechniken dieses beeindruckenden Instrumentes wohlüberlegt einzusetzen. Moscheles'

„cellogene Schreibart“ und seine ganz persönliche Sicht auf Bach, die durch seine *melodisch-contrapunktischen* Studien für den Spieler und Hörer erkennbar werden, machen diese Sammlung zu einem wertvollen Beitrag zur Bachrezeption.

5

Hören und Spielen wir diese Musik, so wird eines ganz deutlich: Moscheles liebte seinen Bach. Und dass aus diesem Grunde, wie wir ja schon erläutert haben, seine Studien in erster Linie ein Tribut, ein persönliches „Musikalisches Opfer“ sind, kann durchaus festgehalten werden. Doch ist op.137a auch ein pädagogisches Werk.

10

Wir wissen, dass Moscheles durch seine Bearbeitung die, in seiner Zeit vielleicht weniger beachteten, Präludien des WK populärer machen wollte. Seine Studien – das Wort Studien ist nicht außer acht zu lassen- sind nicht zuletzt auch eine Vorlage, ein Angebot, Bach im Unterricht und auch zu Hause zu spielen. Der Aspekt des Hausmusikalischen spielt bei solchen Werken immer mit hinein. Diese Stücke sollen Freude machen, aber auch lehrreich sein, wie er im Vorwort in Q1 ja auch durchaus selber sagt.

15

20

Ist jedoch das, was Moscheles gemacht hat, legitim, oder liegt etwas Verwerfliches darin?

25

Zu dieser Frage könnte man noch viel schreiben, wozu uns leider keine Möglichkeit mehr bleibt, doch sollen zumindest einige Anmerkungen Platz finden, die Moscheles` Arbeit in ein erhellendes Licht tauchen können.

30

Wurde Moscheles auch von einigen Zeitgenossen für diese Arbeit gescholten, so war diese Art der Auseinandersetzung, vorausgesetzt man hatte gute Argumente für seine Bearbeitung, im 19. Jahrhundert keine Seltenheit. Man lebte in einer Zeit, wo das modernisieren der „alten Meister“, auch wenn nur in gewisser Hinsicht, eine Voraussetzung für ihre Rezeption war. Spielte man Bach, und das war ja nicht selbstverständlich, so musste er auch tauglich gemacht werden für die Gegebenheiten der damaligen Musikszene, und somit für den aufkeimenden modernen Konzertbetrieb. Zugleich ist im 19. Jahrhundert auch durch die romantische Musikästhetik der Werkgedanke, die

Idee von vollendeten und ewigen Meisterwerken, verfestigt und in das Bewusstsein der Musik hörenden Schicht gebrannt worden.

Diese beiden Tatsachen ließen eine Dualität entstehen, in der man manche Werke und manche Musiker zu Halbgöttern stilisierte und andere völlig zu ignorieren begann. Modisches und Traditionelles, Altes und Neues, „Echtes“
5 und „Falsches“ wurden zu dichotomischen Bestandteilen der Musikkultur und machten zugleich eine museale Sicht auf das Alte, aber auch eine experimentierfreudige Begegnung mit den Vorbildern möglich. Man spielte große Stücke virtuos und zutiefst individuell. Liszt und andere wurden zu
10 wahren Bearbeitungsmeistern. Sie interpretierten die Werke anderer und bearbeiteten sie so, dass die größte Wirkung und persönlichste Spielart im Konzertsaal ihren Odem verbreiten konnte.

Auf der anderen Seite standen die Versuche, Musik von verehrenden Meistern möglichst würdig zu behandeln. Sie sollten Vorbild sein und den
15 Geschmack schulen, der, in der Zeit von Wagner und anderen, durchaus „leicht zu verderben“ war.

All diese Aspekte der Sicht auf die Musik anderer brachte eine so große Vielfalt an Rezeptionen hervor, die wir aus heutiger Sicht als großen Schatz betrachten können. Sind auch einige der Bearbeitungen für heutige Ohren
20 ungewohnt oder zu sehr der oberflächlichen Wirkung erlegen, so zeugen sie doch alle davon, dass Bearbeiten zum musikalischen Leben dazugehört haben muss. In Zeiten der Hausmusik und der großen Virtuosenkonzerte zugleich ist das auch verständlich.

Unsere heutige Sicht ist anders, doch darauf wäre müßig, in der Kürze hier
25 eingehen zu wollen.

Doch wie können wir Moscheles in diesem Gewirr der Sitten und Einstellungen zur Musik beurteilen?

Moscheles` op.137a ist durchaus ein typisches Beispiel für das oben Beschriebene. Es ist nichts Verwerfliches daran, was er mit Bachs Präludien
30 tat, es war alltäglich, auch wenn sein Ansatz durchaus zu den außergewöhnlicheren gehörte, schrieb er ja eine eigene Stimme zu Bachs Klavierwerk hinzu und interpretierte die Musik damit *nicht nur* neu. Seine Bearbeitung erscheint für uns heute als ein subjektiver Versuch, Bachs Musik als Vorlage für *eigene* Gedanken zu nutzen; das ist auch legitim. Doch in

anbetracht der Situation zur Zeit der Entstehung dieses Werkes, und im
Blickfeld unserer Untersuchungen über die Bearbeitungsweise, kann man
durchaus sagen, Moscheles` op.137a ist in erster Linie Bach. Bach im
Jahrhundert seiner Wiederentdeckung durch Mendelssohn und andere, Bach
5 im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Widersprüche und genialen Ideen,
dem Jahrhundert der Romantik!

Wir möchten hier unsere Betrachtungen beschließen, und hoffen Moscheles
und seinem Leben, aber auch seinem op.137a, das wir lieben und schätzen
10 gelernt haben, gerecht geworden zu sein.

Lassen wir doch Ignaz Moscheles das letzte Wort:

15 *„Diese jungen Leute haben noch so manches grosse Vorbild kennen zu
lernen, warum sollen sie ihre Studienjahre schon auf die Modetändelei
verwenden?“⁵⁴*

20

25

⁵⁴ Moscheles: S.313.