

Yvonne Wasserloos

Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule

I. Moscheles' Abkehr von London Heinrich Heine entwarf im März 1843, wenige Wochen vor der Gründung des Leipziger Konservatoriums, ein düsteres Bild von der Kunst im Allgemeinen und dem Klavierspiel im Besonderen:

»Diese grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhalten, diese herzlosen Schwirrklänge, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses Fortepiano tödtet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm, abgestumpft [sic], blödsinnig. Dieses Überhandnehmen des Clavierspielens und gar die Triumphzüge der Claviervirtuosen sind charakteristisch für unsere Zeit, und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist. Die technische Fertigkeit, die Präcision eines Automaten, das Identificiren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwerdung des Menschen wird jetzt als das Höchste gepriesen und gefeiert.«¹

In einem ähnlich vergleichenden Kontext zwischen Virtuosen- und Künstlertum stellte Ignaz Moscheles zwei Jahre später fest: »[S]o habe ich die Aussicht, wieder ein deutscher Künstler zu werden und das modische Schulmeistern abzustreifen.«² Die Aussicht, die Moscheles 1845 erwähnte, bezog sich auf seinen bevorstehenden Umzug nach Leipzig. Sein Freund und ehemaliger Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy hatte ihn erfolgreich von London abgeworben. Der Schritt, die Metropole gegen das vergleichsweise kleine Leipzig eintauschen zu wollen, mag zunächst verwundern. Moscheles hatte 16 Jahre in London gewirkt und sich als Pianist und Lehrer an der Royal Academy of Music einen glanzvollen Namen im internationalen Musikleben gemacht. Allerdings liefern die beiden Gegenwartsbeschreibungen von Heine und Moscheles Hinweise für Moscheles' Entscheidung gegen England, denn bemerkenswert in seiner Aussage erscheint die Distanzierung vom Londoner Musikleben infolge der Eigenwahrnehmung als »deutscher Künstler« beziehungsweise des augenblicklichen Nicht-Vorhandenseins dieses Status sowie die Vision des Abstreifens eines »modische[n] Schulmeistern[s]«. Offensichtlich schätzte Moscheles das Londoner Musikleben als kommerziell orientiert und schnelllebig, mit wenig Tiefgang versehen oder kaum mit der Tradition verhaftet ein. Dieser Zustand war mit seiner eigenen künstlerischen Überzeugung nicht in Einklang zu bringen:

- 1 Heinrich Heine: *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, hg. von Michael Mann, Frankfurt a. M. 1964, S. 143.
- 2 Aus *Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von seiner Frau [Charlotte Moscheles], Bd. 2, Leipzig 1873, S. 134.

»Will man hier [in London] der Mann des Publikums sein, so muss man viele Concessionen machen und ich möchte weder in kaufmännischen Zwecken componiren, noch da als Lehrer fungiren, wo man meistens ohne tieferes Eindringen in die Kunst, nur der Mode halber lernt.«³

Hingegen vermutete Moscheles in Leipzig Bedingungen, die sich anders als in London nicht aus »modischen« und daher vergänglichen Erscheinungen speisten. Mendelssohn hatte auf einem Spaziergang mit Moscheles die Anziehungskraft Leipzigs auf ihn unterstrichen: für ihn speise sie sich aus einem ausgeprägten »Sinn« für die Kunst, was sich in einer entsprechend »künstlerischen Umgebung« widerspiegle.⁴ Dahinter lassen sich Haltungen zur Musik erkennen, die auf Seriosität und Nachhaltigkeit abzielten und stärker von Solidität als von Modeerscheinungen geprägt waren. Auch mögen pekuniäre Gründe eine Rolle für den Wechsel nach Leipzig gespielt haben. In Aussicht gestellt wurde Moscheles ein Gehalt, welches das der anderen Lehrer um mehr als das Doppelte überstieg – für zwei bis drei Unterrichtsstunden täglich bei sechs Unterrichtstagen und einem jährlichen Urlaub von über zehn Wochen.⁵ Dennoch dürften letztlich die künstlerischen Grundsätze den Ausschlag für die Anziehungskraft Leipzigs gegeben haben.

Interessanter ist allerdings die Frage, inwiefern Moscheles für Leipzig eine derart attraktive Figur des Musiklebens darstellte. Sicherlich besaß er in Mendelssohn den größten und einflussreichsten Fürsprecher. Als aktiver Pianist und Künstler hatte sich Moscheles jedoch bereits einige Jahre zuvor, zu Beginn der 1840er-Jahre, aus dem Konzertleben zurückgezogen und sich bei Auftritten eher auf die Vermittlung historischer Musik konzentriert, worauf noch einzugehen sein wird. Als lohnend erscheint es daher, zu betrachten, durch welche künstlerischen Ideale sich Moscheles über seinen Ruhm und seine Anerkennung hinaus für Leipzig qualifizierte.

II. Das Profil des Leipziger Konservatoriums In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte die Musikausbildung eine Wendung hin zur verstärkten Vermittlung rein instrumental- und gesangstechnischer Fertigkeiten genommen. Musik wurde immer weniger als inhaltsreiche Kunst verstanden und geriet zum Beiwerk der auf technische Effekte abhebenden Virtuosität. Diese neue Ausformung des Musizierens hatte Heine wie oben erwähnt mit der »Präcision eines Automaten« verglichen.

In Leipzig kamen verstärkt Bestrebungen auf, diesen Prozessen entgegenzuwirken. Im Zentrum stand das Bemühen, humanistisches Gedankengut und instrumentale Formtraditionen der Wiener Klassik schöpferisch in die eigene Gegenwart zu überfüh-

3 Moscheles an den Schwiegervater, 21. Januar 1846, in: ebd., S. 151.

4 Ebd., S. 161.

5 Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz Moscheles, 20. Dezember 1845, in: Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles, hg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. 248f.

ren. Bezweckt wurde daher »die höhere Ausbildung in der Musik«, wie es in einer Ankündigung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1843 hieß.⁶ Das bedeutete, dass weder Elementarunterricht vermittelt noch ein einseitiges, auf die rein künstlerische Seite beschränktes Studium geduldet wurde. Vielmehr betrachtete man Musik – und dies war der innovative Ansatz in Leipzig – als »Wissenschaft und Kunst«. Theorie und Praxis sollte im Sinne einer akademischen Ausbildung kombiniert werden. Hauptpfeiler waren der Unterricht in Musiktheorie, Komposition, Gesang, Orgel-, Klavier- und Violinspiel. Die Theorie beinhaltete unter anderem Harmonielehre, Formen- und Kompositionslehre sowie Vorträge zur Musikgeschichte beziehungsweise Musikästhetik. Insgesamt wurde für das Studium am Konservatorium ein Zeitraum von maximal drei Jahren veranschlagt, der je nach Begabung und Vorkenntnis der Schüler verkürzt werden konnte.⁷ Sämtliche Fächer wurden als Gruppenunterricht erteilt, wobei jedes Fach von zwei verschiedenen Lehrern unterrichtet wurde, was zu häufigen Irritationen der Schüler führte.⁸ Die profilgebende Säule des Leipziger Konservatoriums stellte die sogenannte Leipziger Schule dar. Der Begriff bezog sich einerseits auf die kompositorische Tradition und andererseits auf die Instrumentalschule, die vermittelt wurde. Beide stützten sich auf ein zentrales ästhetisches Element im kompositorischen wie instrumentaltechnischen Bereich: das Ebenmaß, das auf klassischen oder klassizistischen Vorbildern aufbaute und sich auf Traditionen gründete.

Ende November 1846 nahm Moscheles seine Unterrichtstätigkeit am Leipziger Konservatorium auf, die als »Oberleitung des Pianoforte-Studiums, Ausbildung im Vortrag und Pianoforte-Composition«⁹ ausgewiesen war. Als renommiertes Pianist zog Moscheles bald Schüler aus dem In- und Ausland, insbesondere aus dem anglo-amerikanischen Raum nach Leipzig. Unter ihnen ist als später einflussreicher Komponist der Engländer Arthur Sullivan zu nennen. In den USA entwickelten sich ehemalige Moscheles-Schüler zu den hervorragendsten Pianisten und Klavierpädagogen: Ernst Perabo, Carlyle Petersilea, Sebastian Bach Mills, William Sherwood, Julie Rivé-King oder Rafael Joseffy führ-

- 6 Das Conservatorium der Musik zu Leipzig, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 19 (1843), S. 201–204, hier S. 201, § 1.
- 7 Ebd., S. 201 f. Für Frauen dauerte der Harmonielehrekurs lediglich zwei Jahre und bestand aus einer »für ihre Bedürfnisse eingerichtete[n] Classe«. Es wird deutlich, dass Frauen durch diese Verkürzung keine Seriosität in der Rolle der Komponistin eingeräumt wurde, sondern man ihnen in erster Linie die praktische Ausübung überließ. Vgl. zu diesem Aspekt auch die Briefe aus den Leipziger Jahren von Ethel Smyth an ihre Mutter, 16. u. 21. Dezember 1877, in *Ethel Smyth: Impressions that remained. Memoirs*, Bd. 2, London u. a. 1923, S. 239 f.
- 8 Vgl. Yvonne Wasserloos: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim/Zürich/New York 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 33), S. 87.
- 9 Aus *Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 160.

ten die durch Moscheles begründete Leipziger Klaviertradition fort.¹⁰ Um die aufgeworfene Frage nach der »Passgenauigkeit« Moscheles' für Leipzig eingehender zu beleuchten, lohnt sich der Blick auf seine pianistischen Leitlinien.

III. Moscheles' Spielästhetik Moscheles galt durch seine Ausbildung in Wien bei Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri sowie seine Bekanntschaft mit Ludwig van Beethoven als Vertreter der ästhetischen Ideale der Wiener Klassik. Diese Feststellung würde allerdings eine zu starke Reduzierung Moscheles' auf die Imitation von Vorbildern bedeuten. Sein Interesse an Musik und seine musikalische Bildung waren eindeutig breit historisch ausgerichtet und geprägt. Dies schlug sich in seiner Londoner Zeit am Ende seiner Laufbahn als Pianist nieder, als er zwischen 1836 und 1840 die Classical Chamber Concerts und die Historical Soirées veranstaltete. Hier führte er Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Alessandro Scarlatti auf dem Cembalo auf. Sein Freund und Mitautor der *Méthode des méthodes de piano* (Paris 1837), François-Joseph Fétis, schätzte Moscheles als Musiker, der den stilgerechten Vortrag unterschiedlicher Spielarten und Epochen beherrschte wie kein Zweiter. Dies bedeutete das Beharren auf Authentizität, denn Moscheles führte beispielsweise Verzierungen der älteren Musik historisch und nicht zeitgenössisch aus.¹¹ Im Vorwort seiner Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, die zwischen 1825 und 1826 entstanden, formulierte Moscheles eigene ästhetische Vorstellungen von der Zielrichtung des Klavierspiels. Zentraler Ausgangspunkt war die Erweckung der »Fantasie des Spielers«, um den verschiedenen Nuancen eines Werks und des Vortrags gerecht zu werden. »Gefühl und Geschmack« eines Pianisten hatten für ihn Priorität vor den mechanischen Fertigkeiten der Hand. Auch das in Zusammenhang mit der Leipziger Schule angesprochene Ideal des Ebenmaßes findet sich bei Moscheles wieder. Dies betraf das gleichmäßige Spiel mit beiden Händen, den deutlichen Anschlag sowie das Spiel im gleichmäßigen Tempo ohne Agogik, womit er sich besonders von den zeitgenössischen Strömungen abzuheben suchte:

»Obwohl der Geist der neuern Musik häufige Abweichungen von einem gleichmässig fortschreitenden Zeitmaasse veranlasst und erheischt, so zieht der Verfasser doch Compositionen vor, in denen solche Abweichungen seltener vorkommen. Er empfiehlt daher dem Spieler ganz besonders ein

- 10 Vgl. Hansachim Schiller: Zur internationalen Ausstrahlung des Leipziger Konservatoriums, in: Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik. 1843–1968, hg. von Martin Wehnert, Johannes Forner und Hansachim Schiller, Leipzig [1968], S. 77–101, hier S. 100; sowie Leonard Milton Phillips: *The Leipzig Conservatory. 1843–1881*, Diss. Indiana 1979, S. 224.
- 11 Vgl. Andrea Welte: Musikalisches Geschichtsbewusstsein. Geschichtlichkeit von Musik als didaktische Herausforderung im Instrumentalunterricht, Diss. Berlin 2008, mschr., S. 209f.; PDF-Version unter https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/19/welte_andrea.pdf (12. Mai 2017).

gleichmässiges Tempo zu beobachten, und sich keine willkürliche Verzögerung des Tactes zu erlauben, wenn der Componist dies nicht besonders vorgeschrieben hat.«

Ausnahmen ließ er jedoch bei Vortragsbezeichnungen wie *agitato*, *a capriccio*, *con passione*, *con anima* und bei Fermaten, Kadenzten und sogar Präludien gelten, die seiner Meinung nach eine subjektivere Interpretation erlaubten. Ein weiteres Ideal, das Moscheles verfolgte, war jenes der Exaktheit. Sie war die Grundlage beim Erfassen des einzelnen Notenwertes, der korrekt einzuhalten war sowie bei der Beachtung aller Vortragsbezeichnungen. Erst durch diese korrekte Herangehensweise an ein Werk ließ sich laut Moscheles dessen »Geist und Character« erfassen. Die daraus resultierende Konsequenz lautete, dass ein »vollendetes Spiel« abhängig sei von der umfangreichen Kenntnis des Stückes und der darauf basierenden Ausführung in »strenger Deutlichkeit und zarter Verfeinerung«. ¹² Alfred Richter, Sohn Ernst Friedrich Richters, Schüler von Moscheles und später selbst Lehrer am Konservatorium, schilderte seinen Eindruck vom Spiel seines Lehrers. Darin spiegelt sich eine negative Rezeption dessen wider, was Moscheles als ideale Spielästhetik apostrophiert hatte. Exaktheit und Differenziertheit kritisierte Richter als unzeitgemäß und überladen:

»Seine [Moscheles'] Technik war äußerst solid und zur Beherrschung der klassischen Meisterwerke, mit denen er sich fast ausschließlich beschäftigte, mehr als ausreichend. Sein Anschlag war kräftig, aber durchaus nicht hart, sein Passagenspiel klar und deutlich, säuseln nach moderner Art habe ich ihn nie gehört, und Oktaven spielte er ebenfalls nach Art der älteren Virtuosen nur mit steifem Handgelenk. Sein Vortrag war feurig und männlich, doch wie es im Geist der älteren Zeit und namentlich der damals maßgebenden Wiener Schule lag, etwas überladen mit Vortragsnuancen. Namentlich liebte er es sehr, selbst an Stellen, wo sie weniger notwendig waren, starke Akzente – ›Drucker, wie die Wiener sie nannten – anzubringen.«

Diese »Druckmethode«, mit der der Anschlag durch Druck und nicht durch Fall der Finger erzeugt wird, schien am Leipziger Konservatorium keine Seltenheit zu sein, denn auch Moscheles' Kollege Ernst Ferdinand Wenzel hatte sich ihr verschrieben. ¹³ Klarheit und Deutlichkeit in seinem Spiel erkannte Moscheles in der Literatur und Technik der 1820er- und 1830er-Jahre wieder, was sich in seinem Verhältnis zu zeitgenössischen Strömungen auswirkte. So kritisierte er Robert Schumann, mit dem er ansonsten ein freundschaftliches Verhältnis pflegte, als wenig direkten, beinahe nebulösen Komponisten:

¹² Ignaz Moscheles: *Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Molltonarten*, op. 70, Leipzig 1827, S. 4, 11, 12 f.

¹³ Alfred Richter: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*, hg. von Doris Mundus, Leipzig 2004, S. 327, 308.

»Ich verstehe wohl, dass er [Schumann] wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen.«¹⁴

In diesem Sinne nahm Moscheles eine fest umrissene künstlerische Standortbestimmung vor: »Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen.«¹⁵ Schumann wurde dementsprechend in seinem Unterricht nicht mit einbezogen. Gleichwohl nahm Moscheles aktuelle Veränderungen in den spieltechnischen Anforderungen durchaus zur Kenntnis, stieß dabei jedoch an seine biologischen Grenzen:

»[Ich] muss hier aber gestehen, dass ich beim Lesen derselben [neuere Kompositionen anderer] auf grosse Hände mehr und mehr neidisch werde. Meine kurzen Finger reichen nicht aus, obgleich sie nicht eben steif sind und sich zu dehnen verstehen und [Julius] Rietz mit seiner colossalen Hand scheint mir beneidenswerth. Er spannt drei Octaven in einem Accord; auch spielt er Octavenpassagen mit dem zweiten und fünften Finger.«¹⁶

Insbesondere Franz Liszt stand er weitgehend mit Unverständnis gegenüber. Moscheles bewertete dessen Spiel als eine Ansammlung von »genialischen Effecten«, die mit »gigantische[r] Bravour« gespielt würden:

»Merkwürdig bleibt mir noch immer sein Herumwerfen der Hände, welche sagen zu wollen scheinen: das ist Begeisterung. Merkwürdig aber ist es auch, dass ihm die gefahrvollsten Sprünge trotz dieses Herumwerfens nur selten misslingen. Seine überwiegende Virtuosität erwarb ihm den rauschendsten Beifall.«¹⁷

Dennoch schien er sich mit Liszts Spiel auseinanderzusetzen, indem er sich die *Paganini-Etuden* vornahm, um Liszts Stil zu studieren.¹⁸ Dies zeigt, dass Moscheles, wenn er manche zeitgenössische Strömung auch nicht bejahte, sie doch beobachtete und sich mit ihr auseinandersetzte, um sich selbst ein Urteil zu bilden. Um das Gesamtmosaik der Klavierausbildung in Leipzig weiter zusammenzusetzen, ist eine Betrachtung der weiteren Mitstreiter Moscheles' am Konservatorium sinnvoll, die im Widerspruch oder als Ergänzung zu ihm agierten.

IV. Die Leipziger Klavierschule Während Moscheles die bereits fortgeschrittenen Schüler unterrichtete, übernahmen Louis Plaidy und Ernst Ferdinand Wenzel die Vorstudien.¹⁹ Ernst Ferdinand Wenzel (1843–1880) stellte am Konservatorium eine Persön-

14 Aus Moscheles' *Leben*, Bd. 2, S. 221.

15 Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, S. 332.

16 März 1850, Aus Moscheles' *Leben*, Bd. 2, S. 209.

17 März 1849, ebd., S. 202 f.

18 8. November 1851, ebd., S. 226.

19 Siehe die Aufstellung ebd., S. 160.

lichkeit mit wenig Nachhall dar, vermutlich da er keine spezifische Methode ausgebildet hatte. Welche spieltechnische Ästhetik Wenzel aber außer der »Druckermethode« verfolgte, bleibt unklar. Er bevorzugte es, keine Eigendemonstration vorzunehmen, das heißt seinen Schülern nicht vorzuspielen, so dass sein eigenes Spiel nicht beurteilt werden konnte. Allerdings war eines seiner pädagogischen Verfahren unter seinen Schülern gefürchtet: die sogenannte »Angstmethode«. Während einer seiner Schüler ihm vorspielte, saß Wenzel minutenlang unbewegt dabei, um in einem plötzlichen Anfall von Raserei den spielenden Schüler zu beschimpfen und zu kritisieren. Anekdotisch berichtet Alfred Richter, dass neue Schüler häufig daraufhin der Klasse Wenzels fernblieben, »[a]ndere, die aushielten, waren so eingeschüchtert, daß, wenn sie das Klassenzimmer betraten, sie



ABBILDUNG 1 Ignaz
Moscheles, Leipzig, um 1865

sorgfältig jeden schweren Gegenstand aus seiner Nähe entfernten, immer in der Angst, daß derselbe ihnen an den Kopf fliegen könnte.«²⁰ Im Gegensatz zu Moscheles bot Wenzel jedoch »moderne« Unterrichtsliteratur an, indem er seine Schüler auch Liszt einstudieren ließ, wie die Paraphrasen über den Hochzeitsmarsch und den Elfenreigen aus dem »Sommernachtstraum«, die Rhapsodie Nr. 2 und La Campanella. Bemerkenswerterweise fanden diese Werke jedoch nicht den Weg in die Öffentlichkeit, da Wenzel sie nicht in den Abendkonzerten des Konservatoriums spielen ließ.²¹ Dieses Verfahren deutet darauf

20 Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, S. 313.

21 Ebd., S. 315, 313, 317.

hin, dass Wenzel sich gegenüber neuen Strömungen aufgeschlossen zeigte, dies im weiteren Umfeld des Konservatoriums außerhalb seiner Klasse jedoch nicht »veröffentlichen« wollte, da es in diesem konservativen Umfeld nicht wünschenswert schien.²² Denkbar wäre als Erklärung für die nicht stattfindenden Aufführungen der Liszt-Werke in den Konzerten des Konservatoriums aber auch, dass die hohen technischen Anforderungen auf der Basis der herkömmlichen Ausbildung in Leipzig nicht zu bewältigen waren. Louis Plaidy (1818–1874) ist unter den Klavierlehrern als jener zu nennen, der sich – im Gegensatz zu Wenzel – umfangreich mit den technischen Aspekten des Klavierspiels befasste. Aufgrund dessen sowie wegen seines klaren Spiels und seiner präzisen Technik hatte ihn Mendelssohn an das Konservatorium berufen. Zwar teilte er mit Moscheles gewisse Unterrichtsziele, ein Vergleich der Unterrichtsmethoden der Klavierlehrer zeigt aber auch unterschiedliche Akzentsetzungen, die wiederum weitere Erkenntnisse über Moscheles bieten.

V. Methodik und Pädagogik des Klavierspiels Unter den erfolgreichsten und populärsten Schülern Moscheles' sind in erster Linie Edvard Grieg und, wie erwähnt, Arthur Sullivan zu nennen. Bevor Grieg zu Moscheles wechselte, war es in den vorbereitenden Studien bei Louis Plaidy zu Konflikten gekommen. Dort hatte Grieg im Fach »Klavierspieltechnik« überwiegend Etüden und Übungsliteratur von Muzio Clementi, Carl Czerny und Friedrich Kuhlau studieren müssen, was Grieg nach eigenen Aussagen nur mit größtem Widerwillen unternommen hatte. Vermutlich bevorzugte Plaidy diese Studienliteratur jedoch zur Vorbereitung auf den Unterricht bei Moscheles, denn wie Grieg berichtete, befasste er sich bei diesem vorrangig mit den Sonaten von Ludwig van Beethoven. Plaidy brachte Clementi und den Einfluss seiner Technik auf Beethovens Klavierschaffen womöglich in Zusammenhang und plante derart, seine Schüler mit einem Rüstzeug für die fortführenden Studien bei Moscheles auszustatten.

Wie dargestellt, kam Grieg vorrangig mit den Werken der Wiener Klassik in Berührung. Im Gegensatz zu Plaidy und dessen *Technischen Studien für das Pianofortespiel*²³ hatte Moscheles keine originäre Klaviertechnik entwickelt oder formuliert, sondern sich stets auf bestehende Errungenschaften bezogen. Dies spiegelt sich in der zusammen mit Fétis verfassten Klavierschule *Méthode des méthodes de piano* wider, in der unter kritischer Analyse ältere Klaviermethoden von unter anderem Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich

22 Siehe zur Konservatismusdebatte Yvonne Wasserloos: Alt(und)ehrwürdig? Historisches, Traditionelles und Konservatives am Leipziger Konservatorium im 19. Jahrhundert, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 32 (2008), S. 117–132.

23 Louis Plaidy: *Technische Studien für das Pianofortespiel*, Leipzig [ca. 1852], Nachdruck hg. von Emil von Sauer, Leipzig/Frankfurt a. M. 1980.

Wilhelm Marpurg, Daniel Gottlob Türk, Muzio Clementi und Johann Nepomuk Hummel pianistisches Wissen bis hin zum zeitgenössischen Stand zusammengefasst wurde. Als praktischer Teil traten Anfängerübungen sowie Etüden für fortgeschrittenere bis höhere Ansprüche hinzu, die eine kompositorische Spannbreite von Mendelssohn über Chopin bis Liszt umfassten. Im Gegensatz zu Plaidys Schule findet sich darin allerdings keine systematische Aufstellung der unterschiedlichen Anschlagarten.²⁴

Die Verschiedenheiten zwischen Plaidys und Moscheles' technischem Ansatz offenbarten sich im Unterrichtsalltag im Konservatorium. Während Plaidy versuchte, seinen Schülern das Staccato aus dem lockeren Handgelenk nahezubringen, bevorzugte Moscheles die Spielweise aus dem Arm heraus.²⁵ Da, wie erwähnt, dasselbe Fach von zwei Lehrern unterrichtet wurde, war es für die Schüler eher hinderlich als förderlich, mit derartig unterschiedlichen Spielansätzen umgehen zu müssen.

Laut den Erinnerungen von Edvard Grieg verlief der Unterricht bei Moscheles im Gegensatz zu jenem Ernst Ferdinand Wenzels ohne wortreiche Erklärungen. Moscheles spielte den Studierenden stattdessen vor und versuchte, ihr Gehör für die Interpretation durch Zuhören zu schulen. Ebenso sollten sie sich seine technischen Fähigkeiten durch Zuschauen und das Beobachten der spielenden Hände erschließen.²⁶ Grieg berichtete weiter, dass er auf diese Art und Weise so manches »technische[s] Geheimnis« kennengelernt und mit Ehrfurcht des Meisters »ausdrucksreichen Interpretationen« zugehört habe.²⁷

Alfred Richter betrachtete das umfangreiche Vorspielen Moscheles' weitaus kritischer. Er führte diesen hohen eigenen Spielanteil im Unterricht auf dessen Eitelkeit zurück, durch die Moscheles sich mitunter zur spielerischen Selbstdarstellung habe hinreißen lassen. Im Unterricht habe er die Schüler beim Vorspiel durchgehend unterbrochen und sie selten über die ersten Takte hinwegkommen lassen. Der entsprechend unruhige Fortgang des Unterrichts hatte zur Folge, dass Moscheles den Schülern schließlich selbst vorspielte, bis die Stunde beendet war.²⁸

Um dennoch die spielerische Technik seiner Schüler zu fördern, komponierte Moscheles für den reinen Unterrichtsgebrauch um 1849 die *Nützlichen Finger-Übungen für meine Schüler im Conservatorium zu Leipzig*. Sie widmen sich unterschiedlichen technischen

24 Vgl. Joachim Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium. Darstellung zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre, in: *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hg. von Johannes Forner, Leipzig 1993, S. 51–72, hier S. 62 und 64.

25 John Francis Barnett: *Musical reminiscences and impressions*, London 1906, S. 41 f.

26 Vgl. Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium, S. 64.

27 Edvard Grieg: *Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung*. Mein erster Erfolg, Leipzig 1910, S. 15.

28 Richter: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 335 f.

Problemen, die in den einzelnen Titeln präzise benannt werden, wie zum Beispiel »Zur Bindung der Oberstim[m]e«, »Für gebundene Octaven« oder »Übung für den Triller mit dem 3.^{ten} und 4.^{ten} Finger«. ²⁹ Dass die Nützlichen Finger-Übungen jedoch vermutlich nicht ganz Moscheles' Ansprüchen an die Einheit von Technik und Poesie in der Übungsliteratur entsprachen und er sie als rein funktionale Literatur betrachtete, zeigt der Untertitel, der allein den internen Gebrauch ausweist:

»Die Schüler können aus diesem Buche zu ihrem eigenem [sic] Gebrauch kopiren, jedoch muß dieses nur im Conservatorium geschehen, weil das Buch nur im Conservatorium zu benützen ist. I. Moscheles.« ³⁰

Bevorzugt benutzte Moscheles im Unterricht seine für fortgeschrittene Schüler geeigneten 24 charakteristischen Tonstücke op. 70. Dieses Opus vereint sowohl Spieltechnik als auch die Wertschätzung des Ausdrucks zu Stimmungsbildern oder Charakterstücken, die weit über die reine »Übungsliteratur« hinausgehen. 1836 hatte Schumann bereits eingehend auf den »poetischen Charakter« dieses Übungswerks hingewiesen. ³¹ Dies verweist erneut auf den bereits angesprochenen Aspekt in Moscheles' Spielästhetik, demnach das Technische so früh wie möglich in den Hintergrund zu treten habe, um der Ausbildung von Expressivität und Empathie Raum zu geben. ³² Oder wie Moscheles es formulierte: »Die Seele muss durch die Finger zum Herzen reden, das ist die Hauptsache.« ³³

So zentral der Gedanke des poetischen Spiels auch für Moscheles' technische Ansprüche und seine Pädagogik gewesen sein mag, so waren die Grenzen dieser künstlerischen Ziele deutlich zu vernehmen. Die Inspirationskraft, die Moscheles selbst besaß, versuchte er ebenso bei seinen Schülern zu wecken, die allerdings bisweilen nur schwer zu motivieren waren:

»Sie [die Schüler] bemeistern die Technik, aber es fällt kein zündender Funke vom Himmel auf sie herab. Dann wende ich [Moscheles] noch mein letztes Mittel an. Ich suche irgend einen, der Musik sich anpassenden Satz zu finden, den ich mit greller Betonung herausstosse; als z. B. ›Kennst Du die Götter in ihrem Zorne? Flehe zu ihnen.‹ Könnt Ihr mir das nachsprechen, sage ich, so drückt auch das Gefühl im Anschlag aus!« ³⁴

²⁹ Ignaz Moscheles: Nützliche Finger-Übungen für meine Schüler im Conservatorium zu Leipzig [ca. 1849], ungedr. Manuskript im Archiv der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

³⁰ Eigenhändige Bemerkungen und Hervorhebungen von Moscheles, Titelseite der Nützlichen Finger-Übungen.

³¹ Robert Schumann: Die Pianoforte-Etuden, ihren Zwecken nach geordnet, in: NZfM 4 (1836), S. 45 f.

³² Vgl. Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium, S. 64.

³³ Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 328.

³⁴ Ebd., S. 329.

VI. Prüfungsstoff Die Präsenz von Moscheles und seines klassizistischen Kanons spiegelt sich auch in den Werken, die zu den abendlichen internen wie öffentlichen Konzerten der Schüler sowie in den Prüfungen gespielt wurden. Wie die Tabelle auf der nächsten Seite zeigt,³⁵ lassen sich die hohen Platzierungen von Moscheles und David mit der Protegierung ihrer Werke im eigenen Unterricht erklären. Dementsprechend fallen beide nach ihrem Tod 1870 (Moscheles) und 1873 (David) in der Rangliste zurück. Eine posthume Würdigung ist damit nicht zu verzeichnen. Wenn man das rasche Aufrücken von Schumann durch die posthume Ehrung durch Carl Reinecke ausblendet, bilden insbesondere Mendelssohn, Beethoven, Bach, Mozart und Chopin den Kern des Werkkanons des Konservatoriums. Chopins hohe Platzierung ist sicherlich auch auf die Wertschätzung Moscheles' zurückzuführen, als deren Resultat die Aufnahme von Chopins Werken in die *Méthode des méthodes* bewertet werden kann. Die Wertschätzung Moscheles' für Chopin bezog sich in erster Linie auf den poetischen Charakter seiner Kompositionen, den er seinen Schülern zu vermitteln suchte, denn laut Moscheles bedeutete Chopins einziges ›Manko‹ jenes, kein »Classiker« gewesen zu sein und »keine grossen Kunstwerke geschaffen« zu haben. Dennoch besäße Chopin »ganz seltene Eigenschaften: Gemüth, Empfindung und Eigenthümlichkeit.«³⁶

War Moscheles – sicherlich auch durch eigene Anstrengung – im Leipziger Konservatorium mit seinem Werk und seiner Ästhetik herausragend, so sind seine Stellung und sein Wirken dort nicht uneingeschränkt positiv bewertet worden. Alfred Richter, der jedoch generell kritisch gegenüber Moscheles eingestellt zu sein schien, fasste zusammen, dass Moscheles für das Leipziger Konservatorium nicht die Idealbesetzung gewesen sei. Ungeachtet seiner künstlerischen Verdienste und seines internationalen Rufs habe er es als Pädagoge nicht vermocht, eine gleichwertige Durchschlagskraft und Nachhaltigkeit zu entwickeln.³⁷ Gleichwohl war Edvard Grieg einer jener Schüler Moscheles', bei dem dessen Lehre fruchtete und zu einer außerordentlichen Karriere als Pianist führte. Ebenso wie Moscheles pflegte der Norweger weniger das kraftvolle Spiel, sondern eine gemäßigte, dafür aber einfühlsame Spiel- und Interpretationsweise.³⁸

Dagegen gab es durchaus Fälle, in denen sich die Schüler von Moscheles abwandten, um bei anderen Lehrern, beispielsweise Carl Reinecke, die zeitgenössische Spieltechnik zu erlernen. Die Unterschiede zwischen der zeitgenössischen und der Schule Moscheles' zeigen sich deutlich in folgender Gegenüberstellung:

35 Aufstellung nach Johannes Forner: Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, hg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1982, S. 64–99, hier S. 98.

36 Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 207.

37 Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, S. 338.

38 Vgl. Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium, S. 65.

»[...] an seinen Lieblingsschülern aber musste er [Moscheles] es oft erleben, dass sie zu andern Meistern übergangen, unter denen sein Legato, seine Weichheit des Anschlags gegen das moderne Martellato eingetauscht wurden. Statt seiner Gemessenheit erprobten sie die Kraft des losen Gelenkes, statt seiner Mässigkeit im Gebrauch beider Pedale lernten sie deren fast unausgesetzte Anwendung. Das betrübte ihn. Nicht minder die Geschmacks-Richtung in der modernen Composition. Er klagte oft über die grellen Contraste: ›Zu viel Weltschmerz und zu viel donnernde Effecte‹, mit denen man das grosse Publicum anzulocken und zu entzünden wusste [...].«³⁹

TABELLE Prüfungs- und Vortragswerke am Leipziger Konservatorium, 1844–1891

Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867	Auffüh- rungen	Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891	Auffüh- rungen
Felix Mendelssohn Bartholdy	177	Felix Mendelssohn Bartholdy	293
Ludwig van Beethoven	60	Ludwig van Beethoven	186
Ignaz Moscheles	55	Robert Schumann	100
Ferdinand David	55	Johann Sebastian Bach	86
Johann Sebastian Bach	44	Wolfgang Amadeus Mozart	82
Wolfgang Amadeus Mozart	35	Carl Reinecke	77
Frédéric Chopin	28	Frédéric Chopin	58
Louis Spohr	21	Ignaz Moscheles	57
Robert Schumann	19	Louis Spohr	43
Carl Maria von Weber	19	Franz Schubert	41
Joseph Haydn	12	Ferdinand David	37
Moritz Hauptmann	12	Carl Maria von Weber	33
Ernst Friedrich Richter	12	Johann Nepomuk Hummel	32
Carl Ferdinand Becker	10	Johannes Brahms	25
Henri Vieuxtemps	9	Joseph Haydn	24
Georg Friedrich Händel	8		
Johann Nepomuk Hummel	8		
Charles Auguste de Bériot	8		
Bernhard Molique	7		

VII. Fazit Moscheles begründete in Leipzig eine Klavierschule, die auf einer soliden, das Ebenmaß und die Exaktheit präferierenden Technik aufbaute. Sie entsagte der übertriebenen Virtuosität und Gestik und betonte stattdessen den poetischen Charakter der Musik. Somit steuerte sie den von Heine eingangs kritisierten »herzlosen Schwirrklänge[n]« entgegen. Darüber hinaus gab Moscheles besonders in formaler Hinsicht zukunftsweisende Impulse und trug zur Vervollkommnung des Klaviersatzes bei, der sich

39 Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 321.

durch die Entwicklung im Klavierbau bedingte.⁴⁰ In diesem Sinne lebte er zwischen den Zeiten und galt als Vermittler zwischen der späten Wiener Klassik und den Romantikern Schumann, Chopin und Liszt.

Damit fügte sich Moscheles vollkommen in das Profil des Konservatoriums ein, das, wie gezeigt, als eine Synthese aus Gegenwart und Tradition zu betrachten ist. Dass der Tradition jedoch das größere Gewicht zugesprochen wurde und die Gegenwart bereits bei Mendelssohn endete beziehungsweise um ihn kreiste, ist nicht zuletzt durch den Kanon der Prüfungs- und Vortragswerke deutlich geworden. Gleichzeitig bedeutete dieses Verharren ein Erstarren im Konservatismus. Dies führte dazu, dass sich selbst prominente Lehrer und Künstler wie Moscheles, die sich den Neuerungen auf dem Gebiet der Komposition oder Instrumentaltechnik im besten Fall noch aufgeschlossen zeigten, sie aber nicht in ihr Vermittlungsangebot übernahmen, gegen Ende ihrer Laufbahn einer zunehmenden Isolation aussetzten.

In den am Leipziger Konservatorium gepflegten Traditionen erkannte man die bewährte Summe zahlreicher musikpädagogischer Forderungen und Errungenschaften. Diese Maßstäbe bedurften keiner Hinterfragung, da sie als Selbstverständlichkeit galten und deshalb eine unantastbare Autorität besaßen. Als solche kann und soll auch Ignaz Moscheles eingeschätzt werden. Befand er sich mit seinen Ansätzen zur poetischen Interpretation eines Werks sicher auf der Höhe der Zeit, so war seine Technik jedoch augenscheinlich dahinter stehengeblieben. Somit scheint Moscheles gleichzeitig als »Fossil« wie auch als in die Zukunft weisender Pianist und Pädagoge der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen worden zu sein.

40 Vgl. Reinhard Langnickel: Die pianistische Revolution oder Von der wahren Art das Pianoforte zu spielen. Die Entwicklung des Klavierspiels von 1780–1855 dargestellt anhand zeitgenössischer Quellen, Wilhelmshaven 1999 (Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 43), S. 64.

Inhalt

Introduction 7

Vorwort 12

Pierre Goy Beethoven et le registre qui lève les étouffoirs – innovation ou continuité? 18

Jeanne Roudet La question de l'expression au piano. Le cas exemplaire de la fantaisie libre pour clavier (1780–1850) 45

Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller Quels doigtés pour quelle interprétation? Une analyse sémiotique des prescriptions dans les méthodes de pianoforte au début du XIX^e siècle 64

Edoardo Torbianelli Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des années 1830 et leur rapport avec les traditions pianistiques contemporaines 86

Yvonne Wasserloos Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule 111

Guido Salvetti Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese» 124

Bianca Maria Antolini Editori musicali e didattica pianistica nella prima metà dell'Ottocento 145

Martin Skamletz »Überhaupt hätte ich dir gern alles mitgeteilt, was meine Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage mit der hiesigen übereinstimme«. Ignaz Moscheles bearbeitet Klavierwerke von Johann Peter Pixis für den englischen Markt 161

Leonardo Miucci Le sonate per pianoforte di Beethoven. Le edizioni curate da Moscheles 193

Namen-, Werk- und Ortsregister
Index des noms, œuvres et lieux cités 236

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 246

GUIDE-MAINS

Contexte historique et enseignement du piano
au XIX^e siècle • Klavierspiel und Klavierunterricht
im 19. Jahrhundert • Herausgegeben von Leonardo
Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach
und Nathalie Meidhof

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 11



Dieses Buch ist im Oktober 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-91-8