

*Franz Liszt in zijn sterfjaar. Foto Nadar Gaspard-Félix Tournachon ('Nadar'), Parijs, maart 1886.  
Collectie Liszt Archief Delft.*

## Bij dit tijdschrift

2022 was een droevig jaar voor de Franz Liszt Kring. Op 25 augustus stierf onze voorzitter Martyn van den Hoek, na een lang ziekbed, 67 jaar oud. Het vijfde artikel in deze uitgave is een necrologie van Martyn, in wie we een inspirerende voorzitter, begenadigd Liszt-vertolker en dierbare vriend missen. Tevens kwam in het voorjaar van 2022 oud-bestuurslid Aad Jordaans te overlijden.

Dat deze uitgave opent met een uitvoerige studie over Liszts *Totentanz* heeft echter niets met deze sterfgevallen te maken. Het artikel kwam voort uit de opdracht die ondergetekende kreeg om een programmatoelichting over dit meesterwerk van Franz Liszt te schrijven voor *Preludium*, het programmatijdschrift van het Koninklijk Concertgebouw.

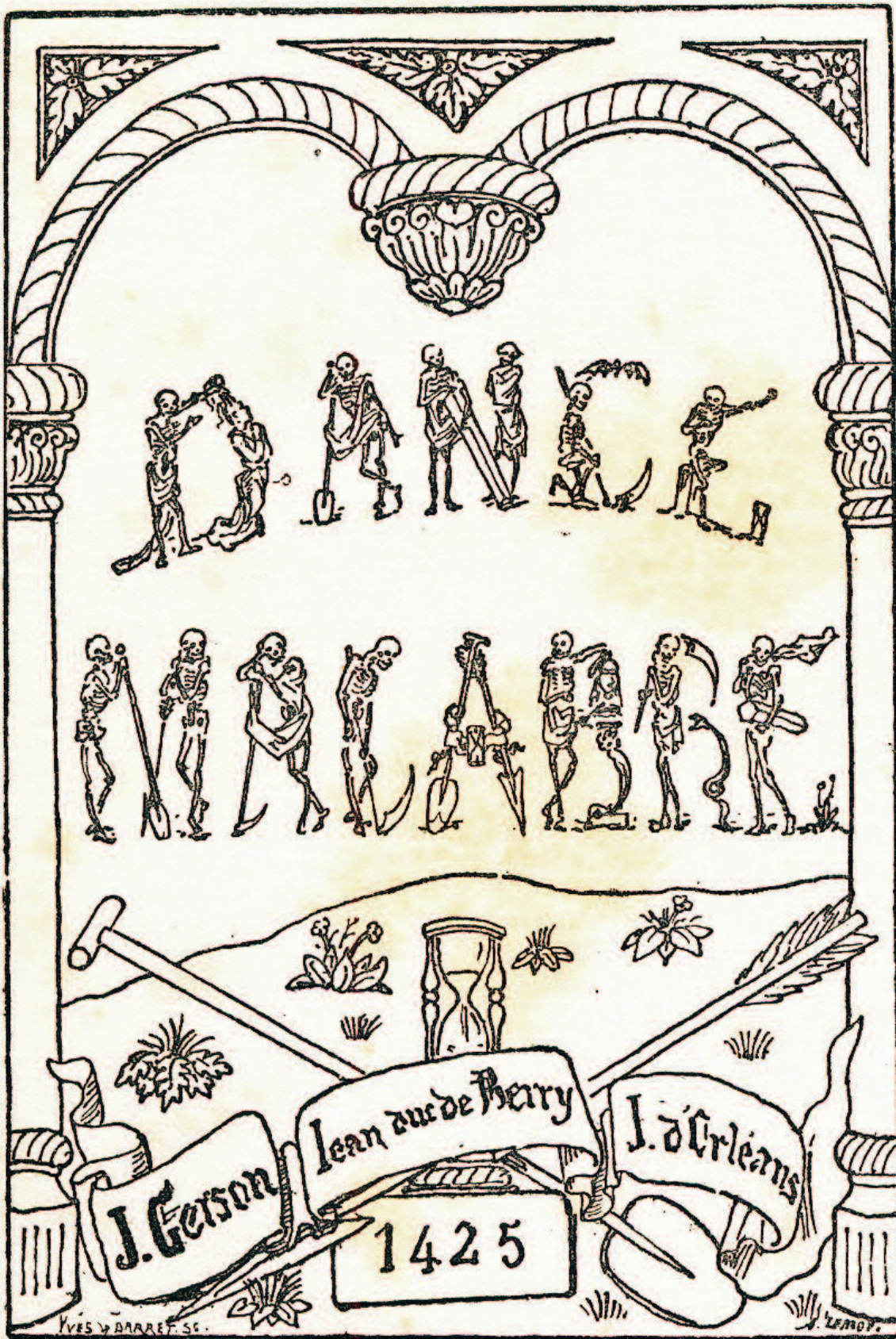
Afgelopen najaar kende de Franz Liszt Kring twee bestuursmutaties. Ondergetekende volgde Martyn van den Hoek op als voorzitter en tot het bestuur trad de jonge pianiste Alexandra Kaptein toe. Zij presenteert zich in dit tijdschrift met een studie over Liszts pianotranscripties van twaalf liederen van Robert Franz. Het artikel komt voort uit de scriptie voor haar masterstudie Muziektheorie aan het Conservatorium van Amsterdam.

Redacteur Albert Brussee is met twee artikelen in deze uitgave vertegenwoordigd. Het eerste is een iconografische studie over een onbekende afbeelding van Franz Liszt op een schilderij van Josef Danhauser. Brussee's tweede artikel is eveneens iconografisch. De auteur geeft hierin een overzicht van de talloze postzegels met Liszts portret erop afgedrukt, die tussen 1932 en 2011 wereldwijd werden uitgebracht.

Rest mij onze ontwerper Joop Berkhout te bedanken voor zijn belangeloos uitgevoerde werk om weer voor een prachtige vormgeving van dit tijdschrift te zorgen.

Met ons verjongde bestuur hoop ik dat de Franz Liszt Kring een mooi en vruchtbaar 2023 tegemoet gaat.

*Christo Lelie, voorzitter en hoofdredacteur Franz Liszt Kring*



Titelpagina van de Dance Macabre van Maistre Jehan Gerson, houtsnede 1425.

# De inspiratiebronnen van Liszts ‘Totentanz’

Christo Lelie



1. Houtsneede naar de Totentanz uit de Marienkirche te Berlijn (1484).

De Totentanz – Paraphrase über Dies Irae S126b behoort tot de meest effectieve en veel gespeelde werken voor piano en orkest van Franz Liszt. Er bestaan vier varianten van, maar vrijwel altijd wordt de laatste versie ervan voor piano en orkest uitgevoerd. Die werd in Den Haag op 15 april 1865 in première gebracht door Hans von Bülow (1830-1894), Liszts beroemde oud-student aan wie het werk is opgedragen. In datzelfde jaar werd de Totentanz door uitgeverij C.F.W. Siegel te Leipzig gepubliceerd. Naast die voor piano en orkest verschenen dat jaar bij dezelfde uitgever eveneens versies voor pianosolo (S502) en voor twee piano's (S652).

De ontstaansgeschiedenis van het werk strekt zich uit over een periode van dertig jaar, want mogelijk al in 1835 deed Liszt inspiratie op om een dodendans te gaan schrijven. Pas in 1849 stond een eerste versie ervan op papier, die onuitgegeven bleef. Zo ook de tweede versie die Liszt in 1853 voltooide. Tussen 1859 en 1865 werkte hij aan de definitieve versie.

Van de versie uit 1853 resteren een afschrift van de orkeststemmen en de pianopartij in Liszts handschrift. Het was de bekende Italiaanse pianist Ferruccio Busoni (1866-1924), die beide manuscripten in een privécollectie vond en op basis daarvan een complete partituur liet reconstrueren, die hij in 1919 bij uitgeverij Breitkopf & Härtel in Leipzig het licht deed zien. Deze Busoni/1853-versie wijkt behoorlijk af van de definitieve uitgave uit 1865 door een andere volgorde in de variaties op het Gregoriaanse Dies irae-thema; bovenal echter doordat het werk een langzaam middendeel op een ander thema bevat, dat Liszt later in de definitieve versie geschrapt heeft. Dat thema had hij ontleend aan zijn onvoltooide De profundis – Psaume instrumental pour orchestre et piano principal, S121a uit 1834-35.

In 2018 creëerde de Russische pianist Kirill Gerstein een variant van de Totentanz door in de 1865-versie het De profundis-middendeel uit de Busoni-editie te plakken. Op 8 december 2022 beleefde deze versie zijn Nederlandse première in het Koninklijk Concertgebouw te Amsterdam. Voor het programmatijdschrift *Preludium* schreef de auteur van dit artikel een inleiding bij dit concert. Tijdens het hiervoor noodzakelijke literatuuronderzoek werd duidelijk dat de ontstaansgeschiedenis van de Totentanz complex en deels zelfs raadselachtig is. Dat laatste is nota bene de schuld van de componist zelf. In dit artikel wordt onder andere getracht dit enigma te ontsluiten.<sup>1</sup>

De eerste drie hoofdstukken gaan over de rol van de dood in Liszts oeuvre, het fenomeen ‘dodendans’ in de kunstgeschiedenis en de wijze waarop de componist zich hierdoor heeft laten inspireren. In de hoofdstukken IV en V wordt besproken hoe Liszt in de twee gepubliceerde varianten voor piano en orkest (de Busoni/1853-versie en de definitieve uit 1865) zijn inspiratiebronnen in muziek heeft vertaald. Daarbij zal, zonder de werken geheel te analyseren, worden nagegaan wat de verschillen zijn tussen beide versies. Ten slotte wordt in hoofdstuk VI gepoogd een oplossing van bovengenoemde raadsels te geven.

## I. INLEIDING: LISZT EN DE DOOD

Wie Liszts totale compositorisch oeuvre overziet, zal opmerken dat een groot aantal werken direct of indirect over de dood gaat.<sup>2</sup> Zonder er serieus onderzoek naar te hebben gedaan durf ik aan te nemen dat er geen andere componist is bij wie de dood een dergelijk veelvoorkomend thema is.

In tabel 1 staan alle werken die onder deze noemer vallen. Categorie A bevat composities waarin de dood blijkens de titel het programmatische hoofdthema is, zoals *Totentanz* of *Les morts*. Onder categorie B staan composities waarvan de titels indirect verwijzen naar dood en rouw. Voorbeelden van categorie B zijn de *Dante-Sonate* en *Dante-Symfonie* die inhoudelijk gebaseerd zijn op *La Divina Commedia*, Dantes meesterwerk, dat zich in het Christelijk dodenrijk, respectievelijk Hel, Vagevuur en Hemel afspeelt. Tot deze categorie behoren ook de twee *Élégies*. Dat zijn klaagzangen, in de regel over iemands overlijden. In de eerste *Élégie* is dat bijvoorbeeld de dood van Liszts vriendin Marie Moukhanoff Kalergis.

De lijst doornemend valt op dat een aantal van deze composities uit Liszts vroege scheppingsperiode, circa 1833–1847, stamt. Mogelijk houdt dit verband met een depressieve toestand waarin Franz Liszt verkeerde toen hij onzeker was of zijn verhouding met de oudere, getrouwde gravin Marie d'Agoult wel zou standhouden.<sup>3</sup> Voorts is het niet onwaarschijnlijk dat Liszts fascinatie voor de dood mede is ontstaan ten gevolge van een trauma: de plotselinge dood van zijn vader, 28 augustus 1827, tijdens een gezamenlijke strandvakantie in het Franse Boulogne-sur-Mer. Mogelijk heeft deze shock ook in zijn latere leven nog door- gewerkt.

Later stonden Liszt nog twee zware klappen te wachten toen hij in drie jaar tijd afscheid had moeten nemen van twee van zijn drie kinderen: zijn jongste, Daniel stierf in 1859 op twintigjarige leeftijd, zijn oudste, Blandine, drie jaar later, 27 jaar jong. Beide verliezen verwerkte Liszt door het schrijven van respectievelijk zijn *Praeludium nach J. S. Bach* S179 en, op hetzelfde Bach-thema, zijn variaties over *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* S180.

## II. DE MIDDELEEUWSE

**Tabel 1 - Liszts muziek met de dood als thema<sup>4</sup>**

### **A. werken met in de titel een directe verwijzing naar de dood**

Am Grabe Richard Wagners S135, S202, S267, 1883  
Csardas macabre S224, 1881  
Der Todes Engel S190a, 1871<sup>5</sup>  
Funérailles S173/7  
“Gestorben war ich” S308, 1849  
Héroïde funèbre S102, S595, 1854  
La lugubre gondola I S134, S200i, 1882/85  
La lugubre gondola II S200ii, 1883  
Mosonyi's Grabgeleit S195, 1870  
Pensée des morts S173/4, 1847/1854  
Schlummerlied im Grabe S195a  
Totentanz S502, S652, 1849, 1853, 1865  
Trauerode (Les morts) S268/2, 1860  
Trauervorspiel und Trauermarsch S206, 1880  
Trois odes funèbres S112  
(1. Les morts, 2. La notte, 3. Le Triomphe funèbre de Tasse), 1877  
Requiem S12, c. 1871  
Requiem für die Orgel S266, 1883/85  
Via crucis S53, S583, S169b, 1876–79  
Von der Wiege bis zum Grab S107, S598, 1881–82

### **B. Werken met titels met indirect verband met de dood, algemene klaagmuziek**

Am Andenken Petöfi's S196, 1877  
Après une lecture du Dante S158, S161  
(met voorlopers), vanaf 1839  
Dante-symfonie S109, 1855/56  
De profundis – Psaume instrumental (voor piano en orkest), S121a), 1834–35  
Élégie nr. 1 S130, S196 S197, 1875/79  
Élégie nr. 2 S131bis, S197, 1877  
Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse S168i, 168ii, 1844, ?1851  
Malédiction S121. 1834 Sunt lacrimae rerum S161c/ii, 1877?  
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Präludium J.S. Bach S179, 1854  
Variationen über [...] Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen S181, 1875

### **C. Transcripties**

Ernst: Die Gräberinsel der Fürste Gotha S4578b, 1842  
Saint-Saëns: Danse macabre S555, 1876

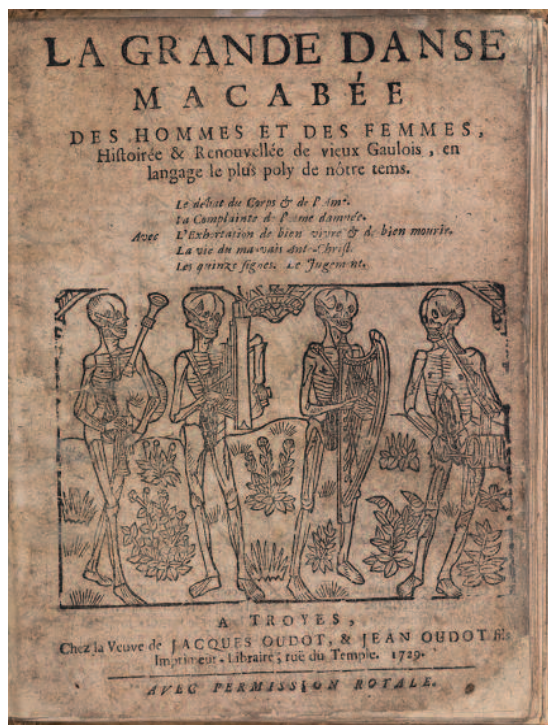
## DODENDANSEN

### II.1 Dodendansen in de middeleeuwse beeldende kunst

Om te begrijpen wat Liszt met de titel *Totentanz* bedoelde, is een uitstapje naar de cultuur- en kunstgeschiedenis van de Middeleeuwen nodig. De dodendans als cultureel verschijnsel beslaat een groot terrein van onderzoek, historisch, antropologisch en kunsthistorisch, en er is sinds de negentiende eeuw veel over gepubliceerd in boekvorm, artikelen en universitaire scripties.<sup>6</sup> Volgens Grijp<sup>7</sup> geeft iedere auteur een eigen invulling aan het begrip dodendans. Een kunsthistoricus denkt aan een muurschildering, een danser aan heidense rituelen op een kerkhof en nog weer iemand anders aan Saint-Saëns' *Danse macabre*.<sup>8</sup>

Het fenomeen 'dodendans' gaat terug op een oeroud bijgeloof dat om middernacht de doden uit hun graf komen en beginnen te dansen. Van Amerongen waagt zich aan de volgende definitie, die de lading van de vroege dodendans in ieder geval dekt: "De dodendans ('Totentanz', 'danse macabre') is de figuratieve en/of tekstuele voorstelling van een dans die de dood of ook meerdere doodsgestalten met menselijke klassenvertegenwoordigers uitvoeren."<sup>9</sup> Aangenomen wordt dat de term dodendans, ofwel *danse macabre*, afkomstig is uit het veertiende-eeuwse gedicht *Le respit de la mort* van Jean Le Fèvre. Daarin staat het woord 'macabré' wat grafdelver betekent. Een *danse macabre* zou dan een dans zijn van het gilde van grafdelvers die vermoed zijn als skelet.<sup>10</sup> Een andere etymologische verklaring kan zijn dat het woord van het Arabische 'maqbara' of 'maqbara' afstamt. Nog weer een andere verklaring is dat 'macabre' verwijst naar het bijbelboek der Makkabeën: zie de titel van het in 1729 gedrukte boek *La grande danse macabée des hommes et des femmes* (afb. 2).<sup>11</sup>

Volgens Elina Gerstman in haar gezaghebbende studie over het fenomeen dodendans was er vanouds een sterke relatie tussen de dood en dans: "I consider death and dancing, in part, as social phenomena: by examining late-medieval sermons, visionary writings, and folk legends, I demonstrate that death and dancing were closely connected [...]. The poetic structure of the Dance of Death verses works both to convey the theme at the level of form and to underscore the



2. *La Grande Danse Macabée*, Troyes 1727. Ontleend aan Verbraak (g.d.).

*tension between the poetics of mortality and dancing movement.*"<sup>12</sup>

In een andere visie, onder meer verwoord door Grijp<sup>13</sup>, gaat het in de middeleeuwse dodendans helemaal niet om een fysieke dans, maar is het een metafoor voor het idee dat voor iedereen de dood onaangekondigd en op elk mogelijk moment kan komen. Een 'memento mori' dus. Ieder mens-kind, rijk of arm, knecht of koning, zal eens ten dans gevraagd worden door de dood. Zeker voor de latere dodendansen, waarin geen dansende skeletten meer te zien zijn, is de boodschap de uiteindelijke en onvoorwaardelijke triomf van de dood.

In de meeste literatuur wordt de opkomst van de dodendans in verband gebracht met de inval van de pestepidemie in 1347. Tot 1351 hield de nieuwe infectieziekte huis in grote delen van Europa, waarbij miljoenen mensen, een derde van de Europese bevolking, een gruwelijke dood vond. Ook in de vijftiende eeuw dook de inmiddels endemische geworden ziekte soms nog op, zij het niet zo grootschalig als in de eerste golf. Feit is dat de opkomst van de dodendans in beeld en geschrift ongeveer samenvalt met die van de pest. Feit is ook dat er al dodendansteksten en afbeeldingen zijn die van voor 1347 stammen. Elina Gerstman stelt zelfs

dat de zwarte dood nauwelijks van invloed is geweest op de verspreiding en populariteit van het genre. Niettemin lijkt er sprake van tenminste enig verband.

Het was de kerkelijke overheid die de dreiging van de pest aangreep om via het verspreiden van dodendans-afbeeldingen de doodsangst aan te wakkeren, met als uitgangspunt de mensen te waarschuwen: bekeert u, want het kan ieder moment te laat zijn; rang, stand noch leeftijd bieden daartegen enige garantie.

Op muren van talrijke kerken, kloosters en begraafplaatsen verschenen fresco's of schilderstukken met dodendansafbeelden. Ook zijn die te vinden als illustraties in handgeschreven, verluchte boeken en als separaat of in boekvorm gepubliceerde houtsneden en kopergravures. Het begon in Frankrijk, Zwitserland en Duitsland, maar de dodendans verspreidde zich snel tot in Nederland, Engeland, Italië, Spanje, de Baltische staten en Scandinavië.

De oudste en beroemdste dodendansfresco's bevonden zich in Zwitserland (twee kloosters bij Bazel, circa 1440), Frankrijk (Cimetière des innocents te Parijs en het klooster La Chaise Dieu, beide omstreeks 1460), Duitsland (Marienkirche Berlin, afb. 1) en de Marienkirche te Lübeck (afb. 3). Dit Lübecker olieverfpaneel van de hand van de schilder Bernt Notke is bewaard gebleven, maar verhuisde naar het Kunstmuseum van Estland. Het is de enige gaaf bewaarde dodendansschildering van dit formaat uit de vijftiende eeuw.

Alle fresco's zijn in de loop van de tijd verdwenen, maar veel van de afbeeldingen zijn wel overgeleverd in de vorm van tekeningen, gravures en gekalligrafeerde of als houtsnede afgedrukte boekillustraties. Zie bijvoorbeeld de *Totentanz* uit Berlijn (afb. 1.)

## II.2 Hans Holbeins 'Imagines mortis'

Bij de vroege vijftiende-eeuwse dodendansen, zoals die van Notke uit Lübeck (afb. 3) en die uit de Marienkirche (afb. 1) te Berlijn, is er sprake van een reidans van zombies samen met nog levende personen. Als er zichtbaar gedanst wordt op dergelijke afbeeldingen is er dus geen sprake van bovengenoemde metafoor. Daar is wel sprake van bij de dodendansen die vanaf de zestiende eeuw in grote aantallen verschenen. Daarvan is verreweg de beroemdste de serie van 41 houtsneden van Holbein junior (1497/98-1543) uit Bazel, die in 1538 onder de titel *Imagines mortis* (Beelden van de dood) werden gedrukt. Daarin is geen spoor van dans te vinden, maar de dood, steeds als een of meerdere skeletten gepersonifieerd, speelt er wel soms vrolijk op los op de trom, trompet en xylofoon (afb. 4). Op ieder van de 41 houtsneden verschijnt magere Hein om kardinalen, koningen, edellieden, nonnen, mensen uit allerhande beroepsgroepen, jongelingen en bejaarden uit het dagelijks leven te rukken.

De prenten bevatten een zekere ironie en hadden daardoor een relativerende uitwerking: voor de minder bedeelden was het een troost dat ook de rijkste kooplui en machtigste koningen door de dood net zo behandeld worden als de armste sloebers. Dit zal zeker tot de populariteit van het macabere genre hebben bijgedragen.

De meerderheid van de latere dodendansen in de beeldende kunst heeft hetzelfde karakter als dat van Holbeins *Imagines mortis*; de dans is er volledig afwezig, maar wel wordt er gemusiceerd. In andere dodendansafbeeldingen, met name *Der Doten Dantz* (circa 1488), komen vrijwel alle soorten muziekinstrumenten voor, zelfs orgelportatieven (afb. 5.)

Het gaat te ver om in dit artikel een enigszins compleet overzicht te geven van de dodendans in



3. Bernt Notke, de Lübecker Totentanz. Kunstmuseum van Estland, Tallinn.



4. 'De oude vrouw', een houtsnede van Hans Holbein. Overgenomen uit Holbein (2016).

tenminste vier eeuwen beeldende kunst. Eén dodendans mag hier echter niet onvermeld blijven, omdat het de enige is die in Nederland bewaard is. Deze maakt deel uit van het monumentale orgel van de Sint Jans-kathedraal te 's-Hertogenbosch. Boven in de schitterend gebeeldhouwde en rijzige orgelkas uit 1617-1620 zit een draaibare trommel met daarop geschildeerde tafereelen à la Holbeins *Imagines mortis* (afb. 6).



5. De dood met een orgelportatief en de priester. Houtsnede naar Der Doten-Dantz, circa 1488.

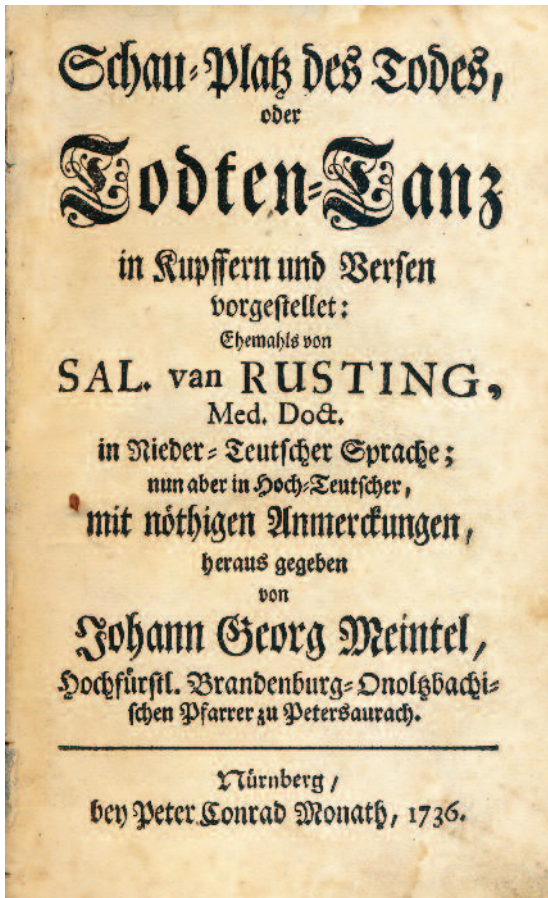


6. Draaibare dodendanstrommel boven in het grote orgel van de Sint Jan-kathedraal te Den Bosch.

### III.3 Literaire dodendansen

Nog een enkel woord over de dodendansen in dichtvorm of proza. Daarvan zijn er legio en het is een studieonderwerp op zich.<sup>14</sup> Omdat er geen aanwijzingen zijn dat Liszt zich met deze literaire bronnen actief heeft bezig gehouden in relatie tot de *Totentanz*, beperken we ons hier tot slechts twee voorbeelden ervan. Ten eerste het vroegst bekende dodendansgedicht: *Dança general de la muerte*. Dit werd omstreeks 1400 in Spanje opgeschreven. Een tweede voorbeeld is onderstaand gedicht van François Villon (1431-1464):

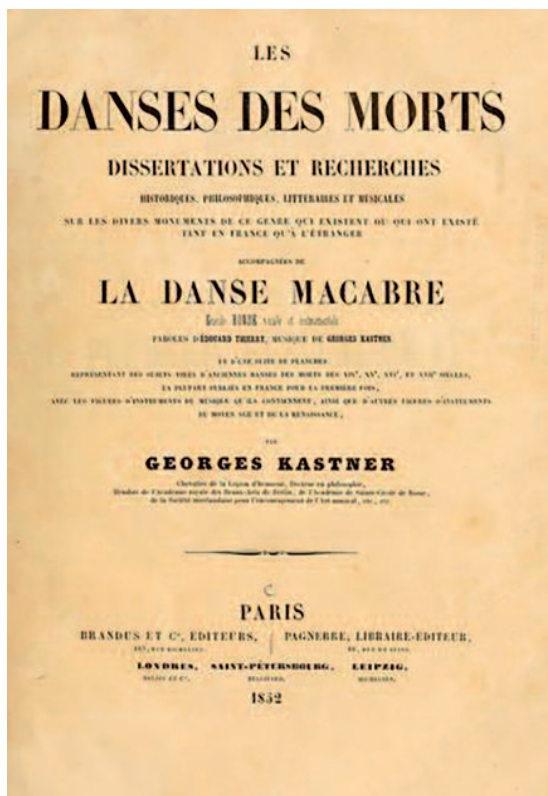
Degenen die zich levenslang  
Gebogen hebben tot in 't stof:  
Degenen van de hoogste rang  
Voor wie men vreesde en boog vol lof:  
Ze liggen nadat de dood hen trof  
Botje bij botje hier te kijk:  
Vorst of lakei, student of prof,  
Ze zijn hier allemaal gelijk.<sup>15</sup>



7. Duitse vertaling van Samuel Rustings Schouw-toneel des doods. Collectie auteur.

Later volgden talrijke dodendansteksten in proza en poëzie, vaak met emblemata geïllustreerd en in boekvorm uitgegeven. Een laat voorbeeld daarvan is het boek *Schouw-toneel des doods* van de Nederlander Salomon Rusting uit 1707. Dit vond in 1836 ook verspreiding in Duitsland (afb. 7).

Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw, de periode van de Verlichting, worden er geen dodendansen meer gepubliceerd of geschilderd. Omstreeks 1800 zijn de meeste dodendans schilderijen van de muren van de kerken, kloosters en begraafplaatsen weggebikt of geërodeerd. Alleen via de grafische reproducties ervan bleven ze tot op heden bekend. In de tweede helft van de negentiende eeuw groeit langzaam de (kunst-) historische belangstelling voor de dodendans. Een vroege wetenschappelijke en invloedrijke publicatie is *Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales* van de hand van de musicus Georges Kastner uit 1852 (afb. 8). Opmerkelijk is dat een exemplaar van dit boek zich in Franz Liszts Boedapester bibliotheek bevindt.<sup>16</sup> Hij kreeg het ten geschenke van de muziektheoreticus Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880). Liszts exemplaar bevat diverse aantekeningen van zijn hand, hetgeen bewijst dat hij het gelezen heeft.



8. Cover van *Les Danses des Morts* van George Kastner, Parijs 1852. Collectie auteur.





9. Linkerhelfi van het fresco De Triomf van de Dood in het Camposanto te Pisa.

### III. LISZTS INSPIRATIEBRONNEN IN DE BEELDENDE KUNST

#### III.1 ‘De triomf van de dood’ in het Camposanto te Pisa

In nagenoeg alle Liszt-literatuur die voor de millenniumwisseling verscheen, valt te lezen dat Liszt de inspiratie voor het schrijven van de *Totentanz* vond bij zijn bezoek aan het Camposanto in Pisa. Deze monumentale, middeleeuwse begraafplaats omgeven door witmarmeren muren, ligt aan de rand van het Piazza dei Miracoli, direct achter de eveneens witmarmeren kathedraal met zijn fameuze scheve campanile en het Baptisterium. Op een van de muren in het Camposanto bevindt zich het wereldberoemde, veertiende-eeuwse fresco *La triomfo della morte* (De triomf van de dood). Het werd in 1568 door Giorgio Vasari (1511-1574) in zijn *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten, van Cimabue tot onze tijd) beschreven als een werk van de Florentijnse



10. Fragment van het rechterdeel van het fresco De Triomf van de Dood in het Camposanto te Pisa.

kunstenaar Andrea Orcagna. Pas aan het eind van de twintigste eeuw werd ontdekt dat Orcagna niet de schepper ervan was en werd het toegeschreven aan Francesco Traini. Inmiddels zijn kunsthistorici het er over eens dat de ware schilder van dit meesterwerk Buonamico Buffalmacco (actief 1315 – c. 1336) is.<sup>17</sup>

Het fresco, dat op 7 juli 1944 door een bombardement zwaar beschadigd raakte, bestaat uit twee voorstellingen.<sup>18</sup> Op het linkerdeel zijn drie ruiters te zien, welgestelde lieden omgeven door voetvolk. Tot hun afgrijzen worden ze geconfronteerd met drie open doodskisten waarin ze drie lijken in verschillende staat van ontbinding aantreffen (afb. 9). Daar herkennen zij zichzelf in. Het is hier de dood die triomfeert, net als in de hierboven beschreven dodendans-iconografie. Daarom wordt ook dit fresco daar wel toe gerekend.<sup>19</sup> Daar lijkt zeker wat voor te zeggen, maar correct is dit niet, want dit tafereel komt uit een andere traditie voort die al uit de vroege middeleeuwen stamt, namelijk die van de legende van 'de drie levenden en de drie doden'. Het rechterdeel van het fresco is daarentegen wel een dodendans in engere zin. Boven een massagraf met de lijken van mensen uit allerlei standen en leeftijdsgroepen vliegen duivels en engelen die deze doden naar de hemel of de hel voeren.

Tot eind jaren '70 van de vorige eeuw stond er in het Camposanto voor het fresco van de Triomf van de Dood een Liszt-buste met daaronder de uitleg dat dit fresco Liszt geïnspireerd had tot het componeren van zijn *Totentanz*.<sup>20</sup> Deze theorie was tot het einde van de twintigste eeuw in nagenoeg alle Liszt-biografieën en boeken over zijn oeuvre te lezen. Al die auteurs ervan deden geen eigen onderzoek, maar namen deze informatie klakkeloos over uit wat lange tijd als de ultieme Liszt-biografie gold: Lina Ramanns *Liszt als Künstler und Mensch*, verschenen in 1880-1887. Deze geautoriseerde biografie was in nauwe samenwerking met Liszt ontstaan en leek dus een betrouwbare bron. Volgens Ramann komt de informatie over de relatie tussen het Camposanto en de *Totentanz* van Liszt zelf: "*Irrthümlich nannte man Hans Holbein des Jüngeren 'Todtentanz' als das Werk, welches den Meister zu einer musikalischen Wiedergabe inspiriert habe und suchte von hier die Deutung seiner Variationen. Allein nach der mir persönlich von ihm gewordenen Mittheilung gab nicht Holbein's Werk, sondern das berühmte in den Hallen des Campo Santo zu Pisa sich befindende Wandgemälde: 'Der Triumph des Todes' von dem Florentiner Andrea Orcagna – dem Ahnherrn 'der Todentänze' - unserem Meister der Anregung zu seiner Paraphrase. Als er im Jahre 1838 –*

*so erzählte er mir – ergriffen von der Naivität und Tiefe dieser Schöpfung, deren kraftvolle Linien so vielfach neben denen Michel Angelo's genannt worden sind, vor ihr stand, erklang mit überwältigender Macht des Dies Irae in ihm und verschmolz sich mit allen Modulationen des Gedankens, die der italienische Meister in Linie und Farbe zum Ausdruck gebracht hatte.*"<sup>21</sup> ["Ten onrechte werd de 'dodendans' van Hans Holbein de jongere genoemd als het werk dat de meester inspireerde tot een muzikale weergave ervan en zocht men van hieruit naar de interpretatie van zijn variaties. Volgens de informatie die ik van hem persoonlijk heb gekregen, was het echter niet Holbeins werk, maar de beroemde muurschildering in de zalen van het Campo Santo in Pisa: 'De triomf van de dood' van de Florentijn Andrea Orcagna – de stamvader van de 'dodendansen' – die onze meester de inspiratie gaf voor zijn parafraze. Toen hij in 1838 – zoals hij mij vertelde – werd geraakt door de naïviteit en de diepte van deze schepping, waarvan de krachtige lijnen zo vaak zijn genoemd naast die van Michel Angelo, weerklonk het Dies Irae met overweldigende kracht in hem en versmolt het met alle modulaties van gedachten die de Italiaanse meester in lijn en kleur had uitgedrukt."]

Op het eerste deel van het citaat, waarin Liszt ontkent dat zijn *Totentanz* door Holbein geïnspireerd was, wordt hieronder nog uitvoerig teruggekomen. Voor nu volstaat het te constateren dat deze tekst twee fouten bevat. Dat Lina Ramann incorrect Orcagna de schepper van het fresco noemt, kan haar niet verweten worden, want tot het eind van de twintigste eeuw gold deze toeschrijving, die immers was gebaseerd op Vasari (zie hierboven). Ook onjuist is het jaartal 1838. Dat jaar was Franz Liszt samen met zijn geliefde Marie d'Agoult weliswaar in Italië, maar niet in Pisa. Zijn eerste bezoek aan de universiteitsstad aan de Arno vond plaats tussen 23 en 29 januari 1839.<sup>22</sup> Van 26 september tot 12 oktober in datzelfde jaar was Liszt andermaal in Pisa. Met Marie logeerde hij in een huisje in het vlak bij Pisa gelegen dorpje San Rossore. Aanleiding voor Liszt om opnieuw naar Pisa te gaan was een wetenschappelijk congres dat gehouden werd bij de onthulling van het Galilei-standbeeld.<sup>23</sup>

Dat Liszt bij zijn eerste bezoek aan Pisa al in het Camposanto is geweest en daar het fresco heeft



11. Franz Liszt in 1839. Lithografie van Kriehuber. Collectie Liszt Archief Delft.

bewonderd, lijdt geen twijfel. Dit is toeristisch gezien ook het meest voor de hand liggend, want wie Pisa voor de eerste maal aandoet, spoedt zich in de regel meteen naar de Piazza dei Miracoli om daar de scheve toren, de domkerk, het baptisterium en het Camposanto te bezoeken. Liszt moet daar zijn rondgeleid door Giovanni Rosini (1776-1855), hoogleraar aan de universiteit van Pisa en kenner van de oude Italiaanse schilderkunst bij uitstek.<sup>24</sup>

### III.2 Hans Holbein junior

Volgens Lina Ramann en de talloze twintigste-eeuwse Liszt-biografen die de informatie uit haar Liszt-biografie overnamen, zou het fresco in Pisa dus de inspiratiebron zijn geweest voor de *Totentanz*. Die latere auteurs vertrouwden Ramann vanuit de wetenschap dat Liszt zelf haar had geassisteerd bij het schrijven van deze eerste geautoriseerde biografie. Tegenwoordig realiseert men zich echter dat de inhoudelijke inmenging door de hoofdpersoon van een biografie juist géén garantie biedt dat diens informatie feitelijk juist is.<sup>25</sup> Integendeel! Liszt bijvoorbeeld had er minder belang bij dat alle

feiten historisch zouden kloppen, dan dat de biografie een beeld van hem zou oproepen zoals hij dat zelf het liefste zag.

De legitieme reden om Liszts eigen getuigenis, zoals genoteerd door Ramann, in twijfel te trekken, is een tekst van Liszt hieromtrent in het zogenaamde ‘Journal des Zyï’ uit februari 1839. Daarin wordt expliciet Holbein als inspirator genoemd, wat Liszt volgens Ramann juist glashard ontkende.<sup>26</sup> Liszt schrijft in het dagboek: “*Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d’après Dante, puis une autre d’après Faust – dans trois ans -d’ici là, je ferai trois esquisses: Le Triomphe de la mort (Orcagna); la Comédie de la mort (Holbein), et un fragment dantesque.*”<sup>27</sup> [“Als ik me sterk en vitaal voel, zal ik een symfonische compositie naar Dante proberen te schrijven, en dan nog een naar Faust – in drie jaar –, ondertussen zal ik drie schetsen maken: De Triomf van de Dood (Orcagna); De Komedie van de Dood (Holbein), en een Dantesk fragment.”].

Dit citaat vormt volgens recente Liszt-onderzoekers hét bewijs dat niet het fresco in Pisa, maar Hans Holbeins *Imagines mortis* de inspiratiebron voor Liszt is geweest. Het dagboekfragment kan enigszins verwarrend zijn, omdat Liszt eerst schrijft de komende drie jaar symfonische werken naar Dante en Faust te willen schrijven, wat hij – zij het niet in drie jaar tijds – daadwerkelijk gedaan heeft in de vorm van zijn *Dante-* en *Faust-symfonie*. Deze informatie is hier niet ter zake doend. Het vervolg wel, wanneer Liszt spreekt over drie ‘schetsen’ die hij in de tussentijd wilde maken. Bij de derde ervan, ‘*fragment dantesque*’, gaat het onmiskenbaar om zijn *Paralipomènes à la Divina Commedia* S158a uit 1839, de eerste versie van wat in 1849 zijn *Après une lecture de Dante – Fantasia quasi Sonata* S162/6 uit *Années de Pèlerinage, Deuxième Année: Italie* zou worden. Bij in ieder geval de tweede ‘schets’ lijkt het plausibel dat het hier handelt over wat – pas tien jaar later – zijn *Totentanz* zou worden. Die vroegste ‘Holbein-schets’ is overigens niet bewaard gebleven of nooit tot stand gekomen. Ter zijde moet worden vastgesteld dat Liszt hier Holbeins *Imagines mortis* abusievelijk *Comédie de la mort* noemt. Hij is kennelijk in de war met de dichtbundel van Théophile Gautier die in 1838 onder deze titel was verschenen.

Hoe het ook zij, geciteerd dagboekfragment uit 1839 lijkt ondubbelzinnig aan te tonen dat Holbein Liszts inspiratiebron was voor de *Totentanz*, en niet het fresco in het Camposanto, waaraan hij zijn eerste schets wilde gaan wijden. Daarvan is evenwel niet duidelijk tot welke compositie dit heeft geleid. Gut gaat ervan uit dat dit zijn *Malédiction* voor piano en strijkorkest S121 was.<sup>28</sup> De titel, in vertaling ‘vervloeking’, en zeker ook het dreigende karakter van het stuk, past weliswaar bij het thema ‘trionf van de dood’, maar van het *Malédiction*-concert is het jaar van componeren nooit definitief vastgesteld; Short & Howard dateren het op ‘1833’. Brussee is van mening dat het ontstond op slot Carentonne bij Bernay in het voorjaar van 1834.<sup>29</sup> Dat is zes, dan wel vijf jaar voor het citaat waarin Liszt schrijft een schets naar aanleiding van ‘Orcagna’s fresco’ te gaan schrijven. Als die datering juist is, valt *Malédiction* dus als kandidaat af. Het lijkt inderdaad een vroeg werk en Gut geeft geen verder bewijs dat dit pas na 1839 ontstaan is uit de schets die Liszt zou maken naar aanleiding van het fresco. Waarschijnlijker is het dat het bij deze schets om een nooit gerealiseerd pianowerk gaat dat onder de titel *Campo Santo da Pisa – (Danse des Morts)* deel moest gaan uitmaken van *Années de Pèlerinage, Deuxième Année, Italie*. Dan is het volgens Kaczmarczyk niet ondenkbaar dat de indrukken die Liszt in Pisa opdeed toch in zijn *Totentanz* zijn verwerkt naast die van Holbeins *Imagines mortis*: “Dit betekent dat de twee onafhankelijke plannen van februari 1839 voor het begin van de jaren 1850 ongetwijfeld kunnen worden beschouwd als reeds samengevoegd tot één werk.”<sup>30</sup> Deze visie deel ik graag met Adrienne Kaczmarczyk, mede omdat hieruit blijkt dat Liszt Lina Ramann niet zomaar wat op de mouw heeft gespeld!

Toch zijn er nog enkele problemen met betrekking tot Holbein als inspiratiebron. Allereerst rijst de vraag wanneer en waar Liszt de houtsneden van de grote renaissanceschilder heeft kunnen zien. Die vraag is goed te beantwoorden: een complete set van Holbeins 41 houtsneden bevond zich sinds 1671 in Bazel in het Haus zur Mücke, vlakbij de Münsterkerk. In 1823 werd deze Holbein-collectie samengevoegd met die van het toenmalige private Faesch Museum; tegenwoordig zijn de houtsneden te bewonderen in het Kunstmuseum in Bazel. Liszt verbleef van 4 tot en met 14 juni 1835<sup>31</sup> in die

belangrijke Zwitserse stad aan de Rijn. In die periode moet hij dus de houtsneden hebben gezien. Een andere gelegenheid voor 1839 is er niet geweest.

Er is nog meer bewijs dat Holbein voor Liszt ten minste een van zijn inspiratiebronnen was. Het gaat om twee brieven van Liszt. De eerste, gericht aan M. Huber, stamt van 28 november 1847. Hierin schrijft Liszt onder meer: “*La Danse des Morts de Holbein est à moitié écrite, mais si [vous] ne voulez pas occasionner une malade mortelle qui pourrait s'opposer à son achèvement, tranquillisez-moi au plus tôt sur le sort de ma malles.*”<sup>32</sup> [“Holbeins Dodendans is half geschreven, maar als {u} geen fatale ziekte wilt veroorzaken die de voltooiing zou kunnen verhinderen, geef me dan zo snel mogelijk wat gemoedsrust over het lot van mijn koffers.”] Liszt schrijft hier dus dat hij de *Totentanz* al half gecomponeerd had en spreekt van “*La danse des Morts de Holbein*”. Deze brief is in twee opzichten belangrijk. In de eerste plaats omdat Liszt de *Totentanz* expliciet aan Holbein koppelt. In de tweede plaats omdat dit de vroegste vermelding van het componeerproces van een *Totentanz* is. Kaczmarczyk wijst op een iets vroegere brief van 8 oktober 1846 aan Marie d’Agoult waarin Liszt een overzicht geeft van de projecten waaraan hij op dat moment aan het schrijven was.<sup>33</sup> Daarin noemt hij de *Totentanz* niet. Hij is er dus zeker pas na die datum, waarschijnlijk dus begin 1847, aan begonnen.

De tweede brief waarin Liszt de naam van Holbein aan de *Totentanz* verbindt, schreef hij op 30 december 1849 uit Weimar aan Julius Benedict: “*Was die Klaviermusik betrifft, da beendete ich unter anderem zwei symphonische Konzerte und eine Fantasie mit Orchesterbegleitung, dessen Hauptgedanke ich Holbeins Totentanz entnam.*”<sup>34</sup> [“Wat pianomuziek betreft, heb ik onder meer twee symfonische concerten en een fantasie met orkestbegeleiding voltooid, waarvan ik het hoofdidee ontleende aan Holbeins *Totentanz*.”]

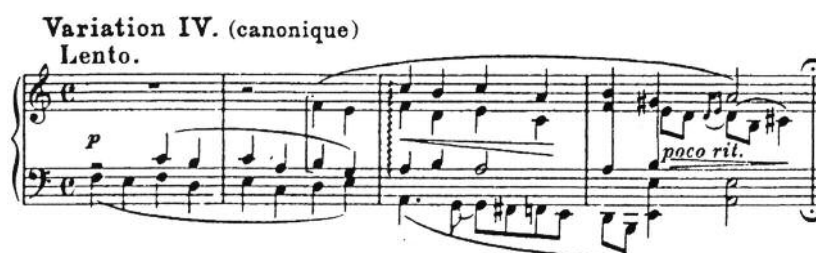
Een verdere aanwijzing van Holbein als inspirator van het werk is te vinden in de recensie van de eerste uitgave van de *Totentanz*, die op 6 oktober 1865 verscheen in het *Neue Zeitschrift für Musik* No. 41 (zie de appendix). Recensent Von Arnold gaat in zijn inleiding uitvoerig in op Holbeins dodendans. “*Es ist nicht unmöglich, ja sogar wahrschein-*

lich, dass aufgeregt das schauerliche Holbein'sche Bild wol auch Liszt dieselbe Aufschwung des alles dahin reizenden Todes vor das Auge des geistes getreten sein und im zur Tonillustration der Idee angespohrt haben mag.”<sup>35</sup> [“Het is niet onmogelijk, zelfs waarschijnlijk, dat het gruwelijke Holbeiniaanse beeld ook Liszt tot dezelfde bezieling voor de alles verterende dood voor zijn geestesoog heeft aangezet en hem geïnspireerd heeft het idee in klank te illustreren.”]

Op grond van deze bronnen werd in recente Liszt-literatuur Ramanns informatie dat Liszts bezoek aan het Camposanto tot de *Totentanz* had geleid afgewezen en gold Holbein als dé inspirator ervan.<sup>36</sup> Dit niettegenstaande Liszt eigen opmerkingen hierover aan Ramann, die als onbetrouwbaar werden gekwalificeerd.

Ten slotte: wanneer Liszts *Totentanz* muzikaal bekeken wordt, dan dringt zich een verwantschap met de dodendans van Hans Holbein junior op. Liszts compositie bestaat uit een reeks variaties op de openingsfrase van de sequentia *Dies irae, dies illa* uit de Gregoriaanse *Messa pro defunctis*, gewoonlijk Requiem genoemd (zie paragraaf IV.I voor een uitvoerige behandeling hiervan). Holbeins dodendans is in zekere zin eveneens een serie van – in zijn geval 41 – variaties op een thema, namelijk de dood die de levenden komt ophalen. Holbeins houtsneden zijn niet alleen macaber maar op een bepaalde manier ook sarcastisch of zelfs humoristisch te noemen. Exact hetzelfde geldt voor Liszts *Totentanz*. Zijn biograaf Richard Pohl schreef: “Elke variatie ontsluit weer nieuwe karakteristieken – de serieuze mens, de vluchtige jeugd, de berouwvolle twijfelaar, de biddende monnik, de moedige soldaat, de liefkozende vrouw, het spelende kind.”<sup>37</sup>

De devoot biddende monnik klinkt door in de ingetogen, canonische variatie 4:



12. Variatie 4 (1865).

In de ratelende toonrepetities van variatie 5 (een quasi-barok fugato) lijkt het rammelen van de beenderen van de dansende skeletten hoorbaar te worden:



13. Variatie 5 (1865).

### III.3 Toch geen Holbein? Liszts tegenstrijdige opmerkingen

Tot nu toe is er geen vuiltje aan de lucht en lijkt het vast te staan dat de *Totentanz* in ieder geval door Holbein geïnspireerd is, maar het is hier Franz Liszt zelf, die roet in het eten gooit. Dat deed hij vanaf circa 1861, toen hij zich in Rome had gevestigd, zo blijkt uit enkele overgeleverde uitspraken waarin Liszt stelt dat niet Holbein, maar

het fresco in Pisa de enige inspiratiebron was voor de *Totentanz*. Dat bleek al in bovenstaand citaat uit Lina Ramanns Liszt-biografie, waarin zij Liszt laat zeggen: “Irrthümlich nannte man Hans Holbein des Jüngerens ‘Tottentanz’ als das Werk, welches den Meister zu einer musikalischen Wiedergabe inspiriert habe”.

Onder de mensen die volgens hem ten onrechte Holbein als inspiratiebron aanwijzen rekent Liszt zijn biograaf en vriend Richard Pohl (1826–1896),



14. Detail van het meest rechtse deel van het fresco De Triomf van de dood. Is het vliegende figuurtje een van de 'amoretten' waar Liszt over sprak tegen Ramann?

die in zijn boek *Franz, Liszt, Studien und Erinnerungen* uit 1883 slechts vier jaar voor het verschijnen van Ramanns biografie nog schrijft dat de *Totentanz* gebaseerd is op het werk van Holbein.<sup>38</sup> In *Lisztiana*, Ramanns verzamelbundel met persoonlijke herinneringen aan Liszt, blijkt wanneer en op welke wijze Liszt haar verteld heeft dat Holbein niet zijn inspiratiebron was maar 'Orcagna's' fresco in Pisa.

Dat gebeurde tijdens een sessie waarin Alexander Siloti (1853-1945) in het bijzijn van zijn leraar Liszt diens *Totentanz* repeteerde. In het programma-blad van het concert, geschreven door Richard Pohl (zoals dat later in diens bovengenoemde boek werd opgenomen) stond vermeld dat Holbein Liszts uitgangspunt was. Lina Ramann herinnert zich in *Lisztiana* echter het volgende gesprek met Liszt: "*Wie kamen Sie auf Holbein in Chur?, fragte ich*". *'Gar nicht! – Pisa –'*, antwortete er lakonisch – *'weiss nicht, wie Pohl zu seiner Idee kommt. In Italien sah ich mehrere solcher Bilder. Eins in Pisa fesselte mich – Dies irae lag mir immer nah. 'Freiburger Dom 1836', fiel ich ein. 'Da phantasirte ich über das Thema auf der Orgel – 'Sehen Sie diese Amoretten?' – hub er plötzlich an – (Siloti spielte mit wunderbarer Grazie die I. Variation), 'die finden Sie in Pisa bei Orcagna'*".<sup>39</sup> [*"Hoe kwam u bij Holbein in Chur?", vroeg ik. 'Helemaal niet! In Pisa', antwoordde hij laconiek – 'ik weet niet hoe Pohl op dit idee kwam. Ik zag verschillende van zulke afbeeldingen in Italië. Eén in Pisa boeide me – het Dies irae was altijd dicht bij me.' 'De kathedraal van Fribourg 1836', interrompeerde ik. 'Daar fantaseerde ik over het thema op het orgel' – 'Zie je die cupido's?' – begon hij plotseling – (Siloti speelde de eerste variatie met prachtige gratie), 'je vindt ze in Pisa bij Orcagna'.*"]

In de laatste zin lijkt Liszt het rechterdeel van het fresco in Pisa voor ogen te hebben, waarop duivels en engelen de mensen uit het leven respectievelijk de hel en de hemel invoeren (afb. 14).

Interessant van dit fragment is verder dat Lina Ramann hierin refereert aan een improvisatie van Liszt op het gloednieuwe Mooser-orgel van de kathedraal van Fribourg tijdens een reisje dat hij met enkele vrienden in 1836 door Zwitserland maakte. Een van hen was George Sand, die hiervan een verslag schreef in haar *Lettre d'un voyageur nr. 10*. Daarin zegt ze dat Liszt over het *Dies irae* uit

Mozarts *Requiem* improviseerde. Mits Ramann Liszt goed begrepen heeft en correct citeert, schijnt het dus dat hij al improviserend ook op het Gregoriaanse *Dies irae* heeft gevarieerd, al wordt dit niet expliciet genoemd en kan Liszt het hier eveneens over het *Dies irae* uit Mozarts Requiem hebben gehad.<sup>40</sup>

Ook Liszts leerling August Stradal (1860-1930) bevestigt dat Liszt later in zijn leven eveneens krachtig bestreed dat Holbein zijn inspiratiebron was. “*Nachdem ich dem Meister den Totentanz (Paraphrase über dies irae) am zweiten Klavier begleitet von Stephan Tomann [István Thomán], der später an der Akademie in Pest Lehrer wurde, vorgespielt hatte, sagte Liszt, dass er zu dieser Komposition durch das Freskogemälde Orcagnas ‘Der Triumph des Todes’, welches am Campo santo in Pisa hängt, angeregt wurde [...]. Nach dem Tode des Meisters schrieb mir mehrmals die Fürstin Wittgenstein aus Rom [...] so solle ich den Totentanz nach Holbeins berühmten Gemälde vortragen. Die Fürstin, die damals schon sehr leidend war, scheint sich da geirrt zu haben; denn Liszts Totentanz hat nach des Meisters ureigensten Worten mit dem Bilde Holbeins nichts gemeinsam.*”<sup>41</sup> [“Nadat ik de dodendans (parafraze op Dies Irae) had gespeeld voor de meester, op de tweede piano begeleid door Stephan Tomann [István Thomán], die later leraar werd aan de Academie in Pest, zei Liszt dat hij tot deze compositie was geïnspireerd door het frescoschilderij van Orcagna ‘De Triomf van de Dood’ dat in het Campo Santo te Pisa hangt [...]. Na de dood van de meester schreef prinses Wittgenstein mij verschillende keren vanuit Rome [...] en vroeg me de dodendans naar Holbeins beroemde schilderij uit te voeren. De prinses, die toen al erg leed, lijkt zich vergist te hebben, want Liszts Dodendans heeft volgens de woorden van de meester zelf niets gemeen met Holbeins schilderij.”].

Hier is het opmerkelijk dat Carolyne Sayn-Wittgensteins schrijven aan Stradal aansluit bij de boven geciteerde brieven en Holbein als inspiratiebron voor de *Totentanz* noemt. Zij kon het weten, want Liszt begon omstreeks 1848 aan dit werk te schrijven toen zij en Liszt zich gezamenlijk in Weimar hadden gevestigd. Bekend is dat de vorstin nauw betrokken was bij Liszts scheppende werk.<sup>42</sup>

Bovenstaande citaten versterken wat Ramann schrijft - al is het in tegenspraak met de eerder

genoemde bewijzen uit Liszts correspondentie. In elk geval wordt de hypothese dat zowel Holbein als ‘Orcagna’ Liszt hebben aangezet de *Totentanz* te componeren door dit citaat overtuigender.

Rest de vraag waarom Liszt opeens zo gekant was tegen Holbein. Dat bleek ook al toen in 1865 de première van de *Totentanz* gepland moest worden Hans von Bülow, aan wie het werk was opgedragen, het voorstel deed dit in Bazel te doen, waarop Liszt hem schreef: “*Si elle y fait fiasco, nous l’attribuerons à Holbein qui a faussé le goût du public [...].*”<sup>43</sup> [“Als het mislukt, zullen we het toeschrijven aan Holbein die de smaak van het publiek heeft vervormd.”] Uiteindelijk zou Von Bülow het werk niet in Bazel maar op 15 april 1865 in Den Haag in Diligentia ten doop houden.

Samenvattend levert het bovenstaande de volgende informatie op:

1839

Liszt schrijft dat hij schetsen wil maken naar aanleiding van Holbein en zijn bezoek aan het Camposanto. Holbeins houtsneden zouden tien jaar later tot de eerste versie van de *Totentanz* leiden. Een compositie over het Camposanto is er nooit gekomen, tenzij Liszt de indrukken uit Pisa bewust of onbewust in de *Totentanz* heeft verwerkt.

1847 en 1849

In twee brieven noemt Liszt uitsluitend Holbein als inspiratiebron voor de *Totentanz*.  
1865

De recensent van het *Neue Zeitschrift für Musik* brengt de *Totentanz* in verband met Holbein.  
Na 1865

Carolyne Sayn-Wittgenstein houdt vast aan Holbein als inspiratiebron voor de *Totentanz*. Liszt wijst Holbein radicaal af in gesprekken met Lina Ramann en August Stradal.

Het moge duidelijk zijn dat Liszt zichzelf over de jaren heen op verbazingwekkende wijze tegenpreekt. Zijn uitleg in de les aan Siloti toont echter dat hij verbanden ziet tussen het fresco en zijn compositie. Daarbij is duidelijk dat het niet om de legende van de drie levenden en de drie doden gaat, maar om het rechterdeel van het fresco. Het getuigt er onmiskenbaar van dat Liszt zelf - althans



15. Hans von Bülow. Foto Elliot & Fry, Londen, c. 1870. Collectie Liszt Archief Delft.

in dit stadium van zijn leven – de interpretatie van zijn werk inhoudelijk relateert aan het fresco in Pisa.

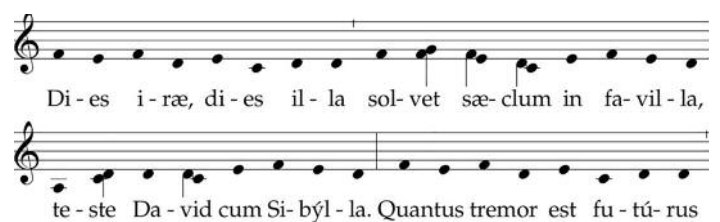
Dit alles maakt het aannemelijk dat het fresco in Pisa wel degelijk een inspiratiebron voor de *Totentanz* is geweest, maar dan wel naast Holbein! Dit is ook de hierboven al geciteerde conclusie van Adrienne Kaczmarczyk.

## IV. DE THEMA'S VAN DE TOTENTANZ IN BEIDE VERSIES

### IV.1 Het Dies irae en het tweede thema

Tot nu toe werden alleen de twee inspiratiebronnen uit de beeldende kunst besproken, kortweg Holbein en Pisa. Stellig was een minstens zo belangrijk gegeven dat Liszt tot het schrijven van dit werk bracht van muzikale aard, namelijk het *Dies irae*-thema. Het is zeer onwaarschijnlijk dat Liszt pas bedacht dit te gaan gebruiken, toen hij daadwerkelijk in 1847 aan de *Totentanz* begon te schrijven. Het idee om het Gregoriaanse *Dies irae* te gebruiken nam hij stellig over van Hector Berlioz, die dit thema in het vijfde deel van zijn *Symphonie fantastique*, genaamd *Songe d'une nuit de Sabbat* (Droom van een heksensabbat), in de romantische muziek had geïntroduceerd. Op Liszt, die 5 december 1830 de première van de *Symphonie fantastique* in Parijs had bijgewoond en er in 1833 een pianotranscriptie van had geschreven, maakte Berlioz' meesterwerk een onuitwisbare indruk en het *Dies irae* zou hem bezig blijven houden, zoals hierboven al bleek in de passage over Liszts orgel-improvisatie in de kathedraal van Fribourg.

Het thema is de openingsstrofe van de sequentia *Dies irae, dies illa* (Dag van het Laatste Oordeel) uit de Gregoriaanse dodenmis, de *Missa pro defunctis*.<sup>44</sup> De middeleeuwse tekst van vermoedelijk Thomas van Cellano (circa 1250) wordt beheerst door huiver voor het Laatste Oordeel en sluit daardoor perfect aan bij het gegeven 'dodendans'.



16. Opening van de sequentia 'Dies irae, dies illa', canonieke versie uit het Romeinse Graduale.

Het modale openingsmotief van het *Dies irae* (f-e-f-d-e-c-d-d) geeft de *Totentanz* een middeleeuws en tegelijk een modernistisch karakter. In tegenstelling tot de gebruikelijke, oudere Gregoriaanse gezangen is de sequentia niet melismatisch en evenmin metrisch vrij gestructureerd, maar onder iedere noot staat een lettergreep en de zins-



bouw is bijna klassiek periodisch. De sequens heeft een vierdelig metrum. Juist daardoor konden Berlioz, Liszt en latere componisten dit *Dies irae* zo goed in hun muziek gebruiken en leent het zich zo goed om het in een variatievorm uit te werken.

De variaties worden omlijst door een inleiding en finale en gelardeerd met fantastische cadensen en solopassages. De lugubere sfeer wordt gerealiseerd door barse klanken, zoals in de dreigende opening door middel van beukende akkoorden à la Bartók in het lage register van de piano met daartegen het thema in de lage orkeststemmen:

The image shows a musical score for the opening of 'Totentanz' (1865 version). The score is for Piano and strings. The piano part is marked 'Andante' and 'marcato'. The strings (Violins 1 & 2, Violas, Cello, and Double Basses) are marked 'ff pesante'. The piano part features a series of chords in the bass register, while the strings play a heavy, rhythmic accompaniment.

17. Totentanz, openingsmaten versie 1865.

Het is interessant om de opening van de definitieve versie uit 1865 te vergelijken met die uit 1853, zoals die in 1919 door Busoni werd bezorgd en uitgegeven. Die begint niet als een *Allegro barbaro*, maar geheimzinnig door enkel een fagot, omlijst door gongslagen.

De versie uit 1853<sup>45</sup> en de definitieve verschillen verder in details, zoals in de virtuoze brugpassages,

maar vooral door een andere volgorde van de variaties: bovendien zijn dat er in versie 1853 zeven, in die van 1865 zes.

In zowel de vroege versie als de definitieve introduceert Liszt op het laatst onverwacht een nieuw thema. Hieronder het thema zoals dat in de versie-1865 klinkt, gespeeld door de houtblazers.

The image shows a musical score for 'Thema 2, versie 1865, variatie 6, houtblazers'. The score is for Horn, Clarinet, and Bassoon. The instruments are marked 'f marcato'. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

18. Thema 2, versie 1865, variatie 6, houtblazers.

Dit thema sluit qua toonsoort (net als thema 1 staat het in d-klein, de hoofdtoonsoort van de hele *Totentanz*), metrum (vierdelig) en melodielijn naadloos aan bij de opening van de sequentia die Liszt in de eerste variaties parafrazeert en varieert. Wie in de sequentia naar dit thema zoekt, komt echter bedrogen uit. Dit heeft Liszt-onderzoekers tot allerlei theorieën gebracht, totdat ontdekt werd

dat Liszt helemaal geen gebruik heeft gemaakt van de standaardeditie van de *Missa pro defunctis*. Het blijkt dat hij zich in zijn thema's baseerde op een lokale versie van het *Requiem* uit Parijs, die in 1821 werd uitgegeven in het *Paroissien complet contenant l'office des dimanches et fêtes en latin et en français, selon l'usage de Paris et Rome*. Het voorwoord van dit liturgische boek was van de hand van de door Liszt

Solo

Di - es i - ræ, di - es il - la, cru - cis  
ex - pandis ve - xil - la, sol - vet sæ - clum in - fa - vil - la

Soprano  
Contralto  
Tenore  
Basso

Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus quan - do ju -  
Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus quan - do ju -  
Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus quan - do ju -  
Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus quan - do ju -  
dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus!  
dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus!  
dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus!  
dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus!

19a.

Soprano  
Contralto  
Tenore  
Basso

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne,  
De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne,  
De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne,  
De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne,  
Do - mi - ne e - xau - di vo - cem me - am!  
Do - mi - ne e - xau - di vo - cem me - am!  
Do - mi - ne e - xau - di vo - cem me - am!  
Do - mi - ne e - xau - di vo - cem me - am!

19b.

19. *Prose des morts, Dies irae en het De profundis clamavit (Psalm 130) uit het Tasso-Skizzenbuch. Goethe und Schiller Archiv Weimar (D-WRgs6N5). Transcriptie geciteerd uit Storino (2018).*

bewonderde en controversiële abbé Félicité de Lamennais (1782-1854); voor informatie over deze controversiële priester en politicus en zijn relatie met Liszt, zie paragraaf VI.2 en VI.3.

Dat Liszt de Parijse uitgave van het Gregoriaanse *Requiem* gebruikte, is te zien in zijn zogenaamde *Tasso-Skizzenbuch*, dat hij in de jaren 1845-48 bij zijn Oost-Europese concertreis bij zich had. Dit schetsboek bevindt zich thans in het Goethe und Schiller Archiv te Weimar.

Hierin bevindt zich onder de titel *Prose des morts* het afschrift van het *Dies irae* in de afwijkende versie van de Parijse uitgave. Het is overgeleverd in het handschrift van Carolyne Sayn-Wittgenstein en moet derhalve tenminste uit of van na 1847 stammen, het jaar dat Liszt en de prinses elkaar in Woronince (Oekraïne) ontmoetten en een relatie aangingen. De oneven coupletten 1, 3 en 5 worden in deze versie eenstemmig gezongen, de even strofen 2, 4 en 6 vierstemmig (afb. 19b).

In de vierstemmig geharmoniseerde tweede strofe herkennen we in de sopraanpartij het tweede thema uit de *Totentanz* (vergelijk en afb. 18 en afb. 19b, onderste twee systemen).

## IV.2 De profundis

In de versie uit 1853 van de *Totentanz* introduceert Liszt na variatie VII een compleet nieuw thema, het *De profundis*, dat in het *Tasso-Skizzenbuch* direct onder de zetting van het *Dies irae* genoteerd staat (afb. 19).

Deze vierstemmige zetting van Psalm 130 (Uit diepte van ellende roep ik) hield Liszt al vele jaren bezig. In 1834 gebruikte hij het thema in zijn eerste, tevens langste werk voor piano en orkest, getiteld *De profundis - Psaume instrumental pour orchestre et piano principal*, S121a.<sup>46</sup> Dit werk werd pas eind twintigste eeuw geschikt gemaakt voor uitvoering. De intens ernstige psalmzetting gaf Liszt later ook een prominente plaats in de latere variant ervan die onder de titel *Pensée des Morts* als het vierde deel werd opgenomen in de cyclus *Harmonies poétiques et religieuses* S 173/4 (1851)<sup>47</sup> waarvan een vroegere versie als deel 8 (zonder titel) verscheen in de vroegere versie van deze cyclus die door Albert Brusse in 1997 werd gepubliceerd.<sup>48</sup>

In de definitieve versie van de *Totentanz* heeft Liszt het circa 80 maten tellende *De profundis-*

**Adagio ma non troppo.**

Trbn. 1.2  
e Tuba 3.

DE PROFUNDIS

42

lunga

20. Totentanz, versie-1853 (Busoni-editie). De inzet van het De profundis in het lage koper.

middendeel helemaal geschrapt. Hij deed dat vermoedelijk omwille van de thematische en stilistische eenheid van het werk. Deze ingreep maakt het werk bondiger en vormtechnisch sterker. Maar zou er tevens niet een andere, buitenmuzikale reden kunnen zijn, dat Liszt het *De profundis* in zijn definitieve versie weglieft? Daarover meer in (paragraaf VI.1).

## V. DE VERSIES VAN BUSONI EN GERSTEIN

### V.1 De Busoni-uitgave

In 1919 publiceerde de grote Italiaanse pianist en componist (1866-1924) de versie uit 1853 bij Breitkopf & Härtel onder de titel *Totentanz - Phantasie für Piano und Orchester*.<sup>49</sup>

Het is nog altijd de enig beschikbare uitgave van de *Totentanz* in de versie van 1853. In het voorwoord van zijn editie schrijft Busoni dat hij zich baseerde op twee handschriften die toentertijd in bezit waren van markies Casanova. De eerste betreft de complete, gebonden orkestpartij van de 'Totentanz' (spelling van Liszt) in het afschrift van Liszts leerling Dionys Pruckner (1834-1896). Het

An Bruno Schrader. Der Herausgeber

# TOTENTANZ

Phantasie für Pianoforte und Orchester

(Beendet am 21. Oktober 1849)

van

## FRANZ LISZT

Erste Fassung  
nach unzweifelhaften Handschriften  
zum ersten Male herausgegeben

von

## FERRUCCIO BUSONI

1919

<small>Partitur 20 Mark</small>	<small>Pianoforte 3 Mark</small>	<small>25 Orchesterstimmen je 1 Mark</small>
-------------------------------------	--------------------------------------	--



Eigentum der Verleger für alle Länder

### BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

BERLIN · BRÜSSEL · LONDON · NEW YORK

Part.-H. 2453    Orch.-H. 2450/57

21.



22. Ferruccio Busoni in het Tempelherrenhaus te Weimar, waar hij in navolging van Liszt masterclasses gaf. Foto Louis Held, circa 1903. Collectie Liszt Archief Delft.

eindresultaat heeft gehad, kan alleen beantwoord worden door de originele handschriften kritisch met zijn uitgave te vergelijken, wat geheel buiten het kader van dit artikel valt.

Opmerkelijk is de slotzin van Busoni's voorwoord: "Der Herausgeber betrachtet somit das Vorliegende Werks als ein fertiges und abgerundetes, dass neben seinen jüngerer Geschwister bestehen kann, - wo es dieses nicht recht überholt."<sup>50</sup> ["De uitgever beschouwt het onderhavige werk als een voltooid en afgerond werk dat een plaats verdient naast zijn jongere broertje – als het dat al niet overtreft."]

## V.2 De hybride Gerstein-variant

In 2018 creëerde de pianist Kirill Gerstein een hybride variant van de *Totentanz*, gebaseerd op de complete definitieve versie uit 1865, waarin hij tussen variatie VI en de finale het *De profundis*-middendeel uit 1853 voegde. Gersteins idee om deze variant in het leven te roepen was om de meest geslaagde versie van de *Totentanz*, die uit 1865, te verrijken met het op zich prachtige en indrukwekkende *De profundis* en daarmee Liszts oorspronkelijke driedelige vorm te herstellen.

Hierbij is het de vraag in hoeverre Liszt zou hebben ingestemd met Gersteins ingreep. Het was niet voor niets dat hij besloot het *De profundis* uit zijn 1853-versie te knippen. Zie paragraaf VI.3.

## VI. WAT BEZIELDE LISZT?

### VI.1 Twee raadsels

In dit laatste hoofdstuk komen we terug op twee vragen die eerder in dit artikel gesteld en nog niet beantwoord werden:

1. Wat bezielde Liszt om in de definitieve versie het *De profundis*-middendeel te schrappen, behalve de reeds besproken wens om het stuk eenduidig over het *Dies irae* te laten gaan?
2. Wat is de reden dat Liszt omstreeks 1880 opeens Holbein op nogal felle wijze afwijst als inspiratiebron voor de *Totentanz* en het fresco in Pisa daar in de plaats voor zet, waar hij in respectievelijk 1839, 1846 en 1847 alleen van Holbein spreekt?

Het was de al veel genoemde Adrienne Kaczmarczyk, op wier artikel het tweede deel van deze studie voor een belangrijk deel gebaseerd is, die daar een verklaring voor vond. Daarin legt ze een onverwacht verband met Liszts vriendschap met en bewondering voor de invloedrijke en omstreden theoloog/filosoof/politicus Félicité de Lamennais.



23. Franz Liszt omstreeks 1865. Foto H. Mathaus, München. Collectie Liszt Archief Delft.

Alvorens Liszts relatie met De Lamennais nader te bespreken, moet nog het volgende worden opgemerkt. Feit is dat er geen twijfel over kan bestaan dat, zoals hierboven al werd besproken, de *Dies irae*-varianties onlosmakelijk verbonden zijn met de houtsneden van Hans Holbein junior, wat Liszt daar naderhand ook over te zeggen had. Daarentegen kan het liturgische, zwaarmoedige *De profundis* niet met Holbein, maar wel heel goed met de gruwelijke en bedrukkende beelden van het fresco in Pisa in verband worden gebracht. Kaczmarczyk merkt op dat, doordat Liszt het *De profundis* uit de *Totentanz* wegnam, hij zijn latere stelling dat het werk uitsluitend door ‘Orcagna’ (lees het fresco van Buffalmacco) was beïnvloed, aanmerkelijk verzwakte.

## VI.2 De Lamennais

Félicité Robert de la Mennais (1782-1854), die later zichzelf omdoopte tot ‘De Lamennais’, leek als zoon van een welgestelde zakenman voorbestemd om zijn brood in de handel te gaan verdienen. Dat pakte anders uit. Na de dood van zijn moeder in 1787 werden Félicité en zijn broer Jean-Marie opgevoed door hun oom, die in Bretagne op het domein La Chênaie nabij Dinan woonde. In de ruime bibliotheek aldaar ontwikkelde Félicité belangstelling voor filosofie.<sup>52</sup>

Tijdens de Franse Revolutie waren vele priesters Frankrijk ontvlucht of ondergedoken. Een van hen vond onderdak bij de familie De la Mennais. De jonge Félicité ging hem assisteren bij het opdragen van de mis. Na aanvankelijk een afkeer van de kerk te hebben gehad, wist hij door toedoen van zijn broer, die priester was, zijn geloof te herstellen. Uiteindelijk liet Félicité zich in 1815<sup>53</sup> eveneens tot priester wijden.

Al voor zijn priesterwijding profileerde Félicité zich als een sterk geëngageerd en strijdbaar mens, zowel op theologisch als politiek vlak. In 1808 voltooide hij samen met zijn broer het boek *Réflexions sur l'état de l'Eglise de France pendant le dix-huitième siècle et sur la situation actuelle*, waarin hij vele inzichten ventileerde die tegen het bestuur van Napoleon ingingen. Het boek werd dan ook door de politie in beslag genomen en pas na 1815 weer gedrukt en verspreid.



24. Félicité de Lamennais, olieverfschilderij van Jean-Baptiste Guerin-Paulin, 1827. Château de Versailles.<sup>51</sup>

Tussen 1817 en 1823 verschenen de vier delen van Lamennais' *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, waarin hij een evaluatie gaf van de religie in Frankrijk nadat deze in de *Restauration de monarchie* weer was hersteld. Ook pleitte hij erin voor een primair sociale functie van godsdienst.

Om zijn ideeën verder uit te dragen richtte Lamennais samen met diverse medewerkers in 1820 het tijdschrift *Le Défenseur* op en in 1824 het maandblad *Mémorial catholique*. Hierin verkondigde hij dat kerk en staat gescheiden dienden te zijn, wat in Frankrijk onder de Bourbons allerm minst het geval was. Hij haalde hiermee de woede van de koning op zijn hals. In 1828 stichtte De Lamennais de Congrégation de Saint-Pierre. Hiermee wilde hij samen met andere intellectuele geestelijken antwoord geven op de aanvallen van antichristelijke filosofen.

In korte tijd groeide Lamennais uit tot de bekendste Franse geestelijke van zijn tijd. Hij propageerde dat zowel in als buiten de kerk absolute vrijheid van meningsuiting van vitaal belang is. Hij was hierin de eerste vertegenwoordiger van het Rooms-katholieke liberalisme.

Zijn uitgesproken ideeën leverden Lamennais zoveel kritiek op dat hij zijn *Essai sur l'indifférence en matière de religion* naar Rome aan Paus Leo XII

stuurde, in de hoop dat deze hem zou gaan steunen. Dat gebeurde echter niet. De paus bood hem overigens wel een baan in Rome aan, die Lamennais weigerde. Daarna trok hij zich terug in La Chênaie. Samen met enkele leerlingen zoals Charles de Montalembert, Henri-Dominique Lacordaire en Maurice de Guérin, maakte hij daar de plannen voor een organisatie die zich zou gaan beijveren om de Franse geestelijkheid van het belang te overtuigen om alle banden met de overheid te verbreken. In zijn boek *Des progrès de la révolution et de la guerre contre l'Église* (1828) werkte hij die ideeën omtrent een theocratische democratie uit. Om zijn opvattingen breed uit te kunnen dragen begon hij samen met Montalembert en Lacordaire het tijdschrift *L'Avenir*. Vervolgens richtte hij het *Agence générale pour la défense de la liberté religieuse* op, een organisatie met vertegenwoordigers over het hele land. Hun taak was alle overtredingen op het gebied van godsdienstvrijheid te rapporteren.

In november 1831 ging Lamennais met Montalembert en Lacordaire naar Rome om de goedkeuring voor hun organisatie en voor Lamennais' *Essai* van paus Gregorius XVI te verkrijgen. Ze werden door de paus ontvangen, maar onder de voorwaarde dat het doel van deze audiëntie niet ter sprake zou komen. Enkele dagen daarna kwam er een brief van kardinaal Pacca met het verzoek om Rome te verlaten. Ook stond erin dat de paus voorlopig geen antwoord zou geven op hun verzoek tot goedkeuring van het *Essai*. Het antwoord van de paus kwam in uiteindelijk 1832 in de vorm van de encycliek *Mirari Vos*. Lamennais' zienswijze werd daarin door de paus radicaal veroordeeld. Er zat niets anders voor hem en zijn medewerkers op dan het *Agence* en *L'Avenir* per direct op te heffen. Zich zwaar gekwetst voelend, trok Lamennais zich terug in La Chênaie. Hij constateerde dat zijn inzichten ertoe geleid hadden dat de hele Rooms-Katholieke Kerk nu tegen hem was. Degenen voor wie hij het hardst had gevochten, bleken nu zijn grootste tegenstanders.

Toch toog De Lamennais weer aan het schrijven. Dat leidde in 1834 tot de publicatie van zijn *Paroles d'un croyant*. Daarin staat andermaal de oproep voor vrijheid in de kerk centraal, alsmede zijn definitieve breuk met de rooms-katholieke kerk. Ook dit keer reageerde de paus in een encycliek

op dit werk. Daarin omschreef hij het als “*een boek, klein van gestalte, maar groot in zijn perversiteit*”. Uiteraard deed dit Lamennais veel verdriet. Daarom begon hij die jaren niet alleen afstand te nemen van de kerk, maar op den duur ook van zijn christelijk geloof in het algemeen. Hij legde zijn priesterschap neer en ging zich nu volledig richten op de politiek en het socialisme. In deze tijd kwam hij in contact met Franz Liszt.

Spoedig volgde zijn benoeming tot president van de *Société de la solidarité républicaine*, een organisatie die in twee weken tijd een half miljoen aanhangers telde.

Na de revolutie van 1848 werd Lamennais lid van de grondwetgevende vergadering. De staatsgreep door Louis-Napoleon in 1851 was de reden voor Lamennais om met pensioen te gaan. Omdat Lamennais altijd had geweigerd om zich met de kerk te verzoenen, werd hij na zijn overlijden (27 februari 1854) op de Parijse begraafplaats Père Lachaise in een armengraf begraven.

### VI.3 Liszt, Lamennais en De profundis

Bovenstaande biografische paragraaf over Lamennais moest een prominente plaats in dit artikel krijgen, omdat deze belangwekkende filosoof/politicus grote invloed op Liszt gehad heeft in de periode dat deze twintiger was. Die invloed betrof niet alleen Liszts gedachten over religie, politiek en kunst, maar ook zijn composities, die veelal een religieuze of filosofische inhoud kregen. Zoals hieronder zal blijken, reikt Lamennais' invloed minstens tot aan de *Totentanz*.

In de jaren '30 van de negentiende eeuw was Franz Liszt een sociaal bewogen jongeman, religieus maar tegelijk een vrijdenker die open stond voor vernieuwende ideeën in de theologie, filosofie en politiek. Sympathie had hij voor in die opkomende liberale en socialistische bewegingen, zoals het Saint-Simonisme. Dit was de leer van Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825), de eerste socialist en in die zin een voorloper van Karl Marx.

Ook het gedachtegoed van Lamennais sprak hem sterk aan en dit resulteerde in een bijzondere band tussen Liszt en de bijna dertig jaar oudere eigenzinnige priester-filosoof. Beiden hadden gemeen dat ze in de periode waarin ze in nauw

contact met elkaar stonden, midden jaren '30, elk op een eigen manier last van somberte hadden. Lamennais over de miskennis die hij ondervond van de paus en zijn katholieke vrienden, Liszt door onzekerheden over zijn relatie met de bijna zes oudere, getrouwde Marie d'Agoult en onvrede met zijn leven als 'salonpianist'. Op 31 mei 1833 schreef Liszt in een emotionele brief aan Valérie Boissier: "*Voici plus de 4 mois que je n'ai eu ni sommeil ni repos... Aristocratie de naissance, Aristocratie de talents, Aristocratie de fortune, Coquetterie élégante du Boudoir, Atmosphère lourde et méphitique des Salons diplomatiques, Tumulte stupide du Rout, Baillements et Bravos contractés des Soirées littéraires et artistiques, Joies égoïstes et insultantes du Bal, Jaserie et Sottises des Triomphe de Salon, Critiques et louanges de journaux exagérées de toute façon, Déceptions d'artiste, Succès de Public, j'ai traversé tout cela! J'ai vécu de tout cela! J'ai senti, vu, dédaigné, maudit, et pleuré.*"<sup>54</sup> ["Meer dan vier maanden heb ik slaap noch rust gehad. Aristocratie van geboorte, Aristocratie van talenten. Aristocratie van het fortuin, elegante koketterie van het Boudoir, Zware en verstikkende sfeer van de diplomatieke salons, het domme tumult van de straat [?], de in alles overdreven bravo's van de literaire en artistieke avonden, de egoïstische en beledigende geneugten van het bal, de grappen en grollen van de salontriomfen, de overdreven krantenkritieken en loftuitingen, teleurstellingen van artiesten, publieke successen, ik heb het allemaal meegemaakt! Ik heb het allemaal overwonnen! Ik heb gevoeld, gezien, veracht, vervloekt en geweend."]

Lamennais hoorde voor het eerst over Liszt in een brief van zijn vriend Montalambert: "*J'ai été aussi enchanté de Liszt, pianiste célèbre dès son enfance et dont vous avez peut-être entendu parler. Je ne me rappelle pas d'avoir rencontré jamais une exaltation plus sincère; cette exaltation, il l'a concentrée dernièrement tout entière dans nos doctrines religieuses et politiques; elles l'ont ramené à une foi réelle et pratique. Le bon Dieu nous réserve ainsi quelques consolations au milieu même de nos misères.*"<sup>55</sup> ["Ik was ook betoverd door Liszt, beroemd pianist sinds zijn kindertijd van wie u misschien gehoord hebt. Ik kan me niet herinneren ooit iemand met een oprechtere vervoering te hebben ontmoet; hij heeft deze vervoering de laatste tijd volledig geconcentreerd op onze poli-

tieke en religieuze doctrines; zij hebben hem tot een echt en praktisch geloof gebracht. Zo bewaart de goede God enkele vertroostingenvoor ons, zelfs te midden van ons lijden."]

Een jaar later ontmoette Lamennais Liszt persoonlijk bij een concert in een Parijse salon. Hij schreef: "*J'ai fait la connaissance de Liszt, qui m'a plu beaucoup. Ce jeune homme est plein d'âme; il viendra cet été avec d'Ortigue (sic) passer quelque temps ici.*"<sup>56</sup> ["Ik maakte kennis met Liszt, die ik erg aardig vond. Deze jongeman is vol van geest, hij zal deze zomer komen met d'Ortigue<sup>57</sup> (sic) om hier wat tijd door te brengen."]

Liszt is Lamennais inderdaad op La Chênaie gaan opzoeken. Daar arriveerde hij, overigens zonder Joseph d'Ortigue, op 8 september 1834.<sup>58</sup> Hij zou er een dikke maand, vermoedelijk tot 10 oktober, blijven logeren. In een brief aan Marie d'Agoult beschrijft Liszt het huis als "schoon, bescheiden, maar tamelijk comfortabel ingericht", met een eetkamer en salon op de eerste verdieping, en slaapkamers op de tweede.<sup>59</sup>

Gedurende die kleine vier weken moeten Liszt en Lamennais heel wat hebben afgeboomd. Geïnspireerd door het verblijf op La Chênaie begon Liszt, eenmaal terug in Parijs, direct een essay te schrijven, getiteld *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*. Daarin paste hij wat hij van Lamennais had opgestoken over vrijheid toe op de situatie van kunstenaars.

Zeker is dat Lamennais tevens van grote invloed op Liszts componeren is geweest: tijdens zijn verblijf in La Chênaie ontwikkelde Liszt het idee om een werk voor piano en orkest (*De Profundis – Psaume instrumental pour orchestre et piano principal*, S121a) te gaan schrijven op een thema waarop Lamennais kennelijk bijzonder gesteld was, zo blijkt uit de brief die Liszt op 14 januari 1835 vanuit Parijs aan Lamennais schreef: "*[...] j'aurai l'honneur de vous envoyer une petite oeuvre, à laquelle j'ai eu l'audace d'attacher un grand nom – le vôtre. – C'est un De profundis – instrumental. Le plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux bourdon. Peut-être cela vous plaira-t-il un peu; du moins l'ai-je fait en mémoire de quelques heures passées (je voudrai dire vécues) à La Chênaie.*"<sup>60</sup> ["Ik heb de eer u een klein werk te sturen, waaraan ik het lef had een grote naam te verbinden – de uwe –. Het is een De profundis –

instrumentaal – de plaint-chant die u zo mooi vindt, bewaard gebleven met de faux-bourdon. Misschien bevalt het u een beetje; ik heb het in ieder geval gedaan ter herinnering aan een paar uren die ik in La Chênaie heb doorgebracht (ik zou willen zeggen: geleefd).”]

Dit voor ons onderzoek belangwekkende brieffragment geeft de volgende informatie. Kennelijk heeft Lamennais tijdens Liszts bezoek laten weten dat hij zo bijzonder gesteld was op de oude zetting van het *De profundis*. De kans lijkt groot dat hij de bladmuziek ervan aan Liszt heeft getoond of gegeven, zoals die in het hierboven besproken *Paroissien complet contenant l’office des dimanches et fêtes en latin et en français, selon l’usage de Paris et Rome* uit 1821 stond afgedrukt. Omdat Lamennais het voorwoord voor dit liedboek had geschreven lijkt het waarschijnlijk dat hij het *De profundis* Liszt heeft laten zien tijdens diens logeerpartij in La Chênaie. Dan is het tevens goed mogelijk dat Liszt bij die gelegenheid tegelijk de Parijse variant van het Dies irae uit deze bundel heeft leren kennen, die hij voor beide thema’s in de *Totentanz* heeft gebruikt. Tenslotte is het niet ondenkbaar dat Liszt noten ervan in La Chênaie ter plekke heeft overgeschreven.

In ieder geval zeker is, dat Liszt bij Lamennais voor het eerst kennis heeft gemaakt met het *De profundis*, dat in de eerste versies van de *Totentanz* zo’n prominente plaats kreeg! Deze vierstemmige zetting van Psalm 130 is dus onlosmakelijk verbonden met Lamennais. Daarnaast is het thema en de manier van uitwerken in zowel het gelijknamige pianoconcert als in de *Totentanz* in lijn met de sombere stemming waarin Lamennais en Liszt beiden in 1834 verkeerden.

Nog twee opmerkingen naar aanleiding van dit briefcitaat. Ten eerste is het opvallend dat Liszt – in bescheidenheid of schalks – van een ‘klein werk’ spreekt, terwijl het *De profundis*-concert zijn langste werk voor piano en orkest is gebleken. Ten tweede moet worden vastgesteld dat dit pianoconcert door Liszt zelf nooit voltooid zou worden. De reden lijkt te zijn dat de componist zich spoedig volledig ging richten op zijn buitenechtelijke relatie met Marie d’Agoult, met wie hij vanaf juni 1835 op reis naar Zwitserland zou gaan, nadat beide geliefden Lamennais nog één keer, nu

samen, in Parijs hadden ontmoet op 11 mei van dat jaar. Overigens bleef Liszt daarna Lamennais bewonderen. In januari 1841 schreef hij in een brief aan Marie d’Agoult: “*J’ai écrit à l’Abbé une lettre dithyrambique. Le fait est que je me prends parfois d’un violent enthousiasme pour lui. Je n’aime point son discours au tribunal; c’est tout-à-fait côté. Nonobstant l’Abbé reste une grande figure, peut-être la plus grande de ce temps-ci.*”<sup>61</sup> [“Ik schreef de abbé een dithyrambische brief. Feit is dat ik soms een heftig enthousiasme voor hem voel. Ik houd echter niet van zijn toespraak in de rechtbank; die is weinig *to the point*. Toch blijft de abbé een grote figuur, misschien wel de grootste van onze tijd.”]

#### VI.4 Ten minste één knoop ontward

In dit laatste paragraaf keren we terug naar de twee eerder geformuleerde vragen: 1. Was er een andere reden dan het creëren van uniciteit in de vorm dat Liszt de definitieve versie van de *Totentanz* van de *De profundis*-sectie ontdeed? 2. Waarom ontkende Liszt in zijn laatste levensjaren dat de *Totentanz* op de houtsneden van Holbein waren geïnspireerd?

Op de eerste vraag is het antwoord zonneklaar. Zoals in bovenstaand paragraaf blijkt is het *De profundis* voor Liszt de directe link met Lamennais. Belangrijk is dat de door de paus getergde abbé zich na 1835 – in 1834 droeg hij op La Chênaie voor Liszt nog de mis op – steeds meer ging verwijderen van de katholieke kerk en op den duur ook met de basisleer van het Christelijk geloof. Bij Liszt daarentegen versterkte zijn geloof en zijn relatie met de katholieke kerk zich in de loop der jaren juist alleen maar, vooral nadat hij in 1847 zijn leven ging delen met de fanatiek rooms-katholieke Carolyne Sayn-Wittgenstein. Nog meer ging hij zich op de kerk richten, vanaf het moment dat Liszt zich vanaf 20 oktober 1861 in Rome vestigde. In de Eeuwige Stad had hij er alle belang bij om zich als een trouw lid van de kerk te manifesteren, om kerkpolitieke redenen, maar feit is ook dat zijn innerlijke geloofsleven zich meer en meer intensiverde. Zoals bekend woonde Liszt enige tijd in het klooster op de Monte Mario. Dat leidde ertoe dat hij zich op 25 mei 1865 zich tot abbé liet wijden; vanaf dat moment was hij gehuld in een soutane. Kerkmuziek kreeg



een steeds grotere plaats in zijn oeuvre. Bij dit alles speelde dat hij graag kapelmeester van de Sixtijnse Kapel had willen worden, een wens die nooit in vervulling is gegaan.

In dit licht is het niet verbazend, dat Liszt zijn vroegere bewondering voor Lamennais verloochende, met als reden dat het, zelfs vele jaren na diens dood, beter was om in Rome niet met die ketter en afvallige priester geassocieerd te worden. Dat Liszt het *De profundis*-middendeel in of al voor het jaar dat hij abbé werd uit zijn *Totentanz* heeft geschrapt, zal behalve met de verbetering van de vorm, daarom vrijwel zeker te maken hebben gehad met het feit dat hij het noodzakelijk achtte alle vroegere banden met Lamennais uit zijn leven en oeuvre te bannen. Een daarvan was Lamennais' favoriete *De profundis*, dat hij in 1865 schraptte uit de te publiceren definitieve versie van de *Totentanz*.

Minder gemakkelijk is het om Lamennais te verbinden met de vraag waarom Holbein moest wijken voor Orcagna. Immers, we stelden vast dat het fresco in het Camposanto programmatisch niet strookt met de Dies irae-varianties, terwijl het wel lijkt te passen bij de somberte van het *De profundis*. Juist dat deel verwijderde Liszt uit de *Totentanz*. Adrienne Kaczmarczyk signaleert dat Liszt in de herfst van 1835 na zijn bezoek aan Bazel, waar hij de dodendans van Holbein heeft gezien, aan George Sand schrijft: “*Vous avez été frappé de la ressemblance de Lavater avec Erasme - mais ne vous est-il jamais arrivé de comparer la physionomie de ce docteur chrétien avec celle de l'abbé de Lamennais?.. Si vous passez à Bâle ne manquez pas d'aller à la Bibliothèque, le portrait d'Erasme peint par Holbein vous fera plaisir.*”<sup>62</sup> [“U bent getroffen door Lavaters<sup>63</sup> gelijkenis met Erasmus - maar heeft u ooit de fysionomie van deze christelijke dokter vergeleken met die van Lamennais? Als u weer eens langs Bazel komt, verzuim dan niet de bibliotheek te bezoeken; het portret van Erasmus geschilderd door Holbein zal u bevallen.”]

Als beide portretten (afb. 24 en 25) naast elkaar worden gehouden is er inderdaad sprake van (enige) gelijkenis tussen Erasmus en Lamennais. Het lijkt niet erg waarschijnlijk dat Liszt vanwege die gelijkenis om kerkpolitieke redenen niets meer van Holbein moest weten....

Kaczmarczyk komt desalniettemin tot de volgende slotconclusie: “We weten niet of Holbeins



25. Hans Holbein junior, portret van Erasmus, detail.

vriendschap met Erasmus en de verwantschap tussen Erasmus en Lamennais een rol hebben gespeeld bij het feit dat Liszt in 1847-49 met scherpe maatschappijkritiek de ‘hoofdgedachte’ van zijn werk ontleende aan Holbeins *Totentanz*-serie, en in 1860-61, toen hij naar Rome verhuisde, deze inspiratiebron ontkende. Het is alleen zeker dat hij het niet goedkeurde dat de abbé, die kritisch was ten opzichte van de geestelijkheid – net zoals Erasmus in zijn *Lof der Zotheid*, het opnam tegen Rome, dat wil zeggen tegen de Heilige Stoel.”<sup>64</sup>

Het huidige onderzoek heeft geen verdere aanwijzingen opgeleverd die Kaczmarczyks suggestie versterken of verzwakken.



26. De klerk en de heremiet. Houtsnede uit La Dance Macabre van Maistre Jehan Gerson, 1425. Herdruk door Léon Willem, Parijs 1874. Collectie Liszt Archief Delft.

## Tabel 2

### English Calendarium of the Totentanz - Inspiration and construction

1830	Liszt attends the premiere of Berlioz's <i>Symphonie fantastique</i> .
1834	Liszt begins writing the <i>De profundis</i> piano concerto.
1835 (?)	Liszt sees Holbein's 'Dance of Death' in Basel
1838	Liszt visits the fresco 'The Triumph of Death' in Pisa
1839	Liszt writes in a letter to Marie d'Agoult that he wants to write pieces inspired by of Holbein's 'Comedy of Death' and 'The Triumph Death' in Pisa.
1847/1848	Liszt works on the first version of the <i>Totentanz</i> , citing Holbein as his source of inspiration in two letters
1849	First version of <i>Totentanz</i> in manuscript.
1853	Second version <i>Totentanz</i> completed, preserved only in incomplete manuscript and transcript orchestral part. Consisting of Seven Variations on <i>Dies Irae</i> and middle movement on <i>De profundis</i> theme.
1859	Begins reworking the <i>Totentanz</i> by deleting the <i>De profundis</i> part and rearranging the variations.
1865	Final version of the <i>Totentanz</i> published in Leipzig. Premiere by Hans von Bülow in The Hague on 15 April. Also editions for solo piano and two pianos. Review in the <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> .
1883	Richard Pohl writes in his Liszt biography that Carolyne Sayn-Wittgenstein insists on Holbein as inspirer of the <i>Totentanz</i> .
c. 1883-1886	Liszt tells Lina Ramann that not Holbein but the fresco in Pisa was his inspiration.
1887	Ramann writes in her Liszt biography that only the fresco was Liszt's inspiration. This information is repeated in all later biographies until the end of the 20th century.
1919	Ferruccio Busoni publishes the first edition of the 1853 <i>Totentanz</i> version.
2018	Kirill Gerstein first performance performs of his hybrid version, with the <i>De profundis</i> section from the 1853/Busoni version inserted in the 1865 version.

## Bronnen:

- D'Agoult, Comtesse, *Mémoires, souvenirs et journaux, vol. II*. Parijs: Mercure de France, 1990.
- Amerongen, Veronica van. *De dodendans en Nederlandse liedmuziek*. Universiteit van Amsterdam, Bachelor Muziekwetenschap, 2015.
- Arnold, Y. von, 'Franz Liszt, 'Totentanz''. *Neue Zeitschrift für Musik* No. 41, 6 October 1865, pp. 354-355.
- Bory, Robert, 'Diverses lettres inédites de Franz Liszt'. *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 3 (1928), <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=jmu-001%3A1928%3A3%3A%3A195>.
- Brooks, Erin, 'The Dies Irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century visited in 19th Century Music and Culture. *Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal, Volume 21 Issue 1 - Spring 2022*.
- Brussee, Albert, *Met Franz Liszt en Marie d'Agoult over de Alpen – een reisverslag*. Den Haag: AB Music Productions & Editions, 2021.
- Brussee, Albert, *In het voetspoor van Franz Liszt – Twaalf zwerftochten door Europa*. Den Haag: AB Music Productions & Editions, 2022.
- Busoni, Ferruccio, *Totentanz, Phantasie für Piano forte und Orchester (Beendet am 21. Oktober 1849) von Franz Liszt, Erste Fassung nach unzuverlässigen Handschriften zum erste Male herausgegeben*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- Charnin Mueller, Rena, 'Liszt's Catalogues and Inventories of His Works'. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1992, T. 34, Fasc. 3/4 (1992), pp. 231-250. Akadémiai Kiadó.
- Eckhardt, Mária, *Franz Liszt's Estate*. Boedapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986.
- Flavigny, Marie de, Comtesse d'Agoult, *Correspondance générale, Tome II: 1837 octobre 1839*. Red. C.F. Dupêchez. Parijs: Honoré Champion, 2004.
- Gerson, Maître Jehan, *La Dance Macabre 1425*. Herdruk. Parijs: Léon Willem, 1874.
- Gerstman, Elina, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2010.
- Gerstman, Elina, 'The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience Author(s)'. *Gesta*, 2003, Vol. 42, No. 2 (2003), pp. 143-159. Published by: The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, <https://www.jstor.org/stable/25067083>.
- Gregory, Robin, 'Dies Irae'. *Music & Letters*, Apr., 1953, Vol. 34, No. 2, pp. 133-139. Oxford University Press.
- Grijp, Louis Peter. Tambour, Annemies, Hoek, Everdien, *De dodendans in de kunsten*. Utrecht: Hes Uitgevers, 1989.
- Gut, Serge, *Franz Liszt*. Sinzig: Studio Verlag, 2009.
- Haringer, Andrew, *Liszt as Prophet: Religion, Politics, and Artists in 1830s Paris*. Submitted in partial fulfillment of the Requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University, 2012.
- Holbein, Hans, *The Dance of death*. Commentary by Ulinka Rublack. Penguin Books, 2016.
- Kaczmarczyk, Adrienne, 'Liszt, Lamennais und der Totentanz'. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2002, T. 43, Fasc. 1/2 (2002), pp. 53-72 Akadémiai Kiado.
- Kastner, Georges, *Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales*. Parijs: Brandus et Cie, 1852.
- Lamennais, Félicité de, *Correspondance Générale*, Parijs: Librairie Armand Colin, 1971-1981.
- La Mara, *Briefwechesel zwischen Liszt und Bülow*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
- La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Erster Band von Paris bis Rom*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.
- Lelie, Christo, 'Franz Liszt als vernieuwer van de romantische orgelmuziek'. *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 1986/87*, pp. 22-25.
- Lelie, Christo, 'Franz Liszt in het Campo Santo van Pisa'. *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 1981*, pp. 15-16.
- Ollivier, D., *Correspondance de Liszt et la comtesse d'Agoult, tome II*. Parijs: Ed. Bernard Grasset, 1936.
- Pohl, Richard, *Franz Liszt, Studien und Erinnerungen (Gesammelte Schriften Über Musik und Musiker Band II)*. Leipzig: Bernhard Schlicke, 1883.
- Ramann, Lina, *Franz Liszt als Künstler und Mensch, Zweiter Band II. Abteilung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.
- Ramann, Lina, *Lisztiana, Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87*. Mainz, etc.: Schott, 1983.
- Rosenfeld, Helmut, *Der mittelalterliche Totentanz*. Keulen, Wenen: Böhlau Verlag, 1974.
- Short, Michael, Howard, Leslie, *F Liszt – List of Works*. Milaan: Rugginenti Editore, 2004 (*Quaderni dell' Istituto Liszt 3*).
- Staats, Roosmarie, 'De dodendans in de middeleeuwen Een beschrijving van de dodendans en zijn verschijning in de middeleeuwse literatuur en beeldende kunst'. Universiteit Utrecht, Onderzoekswerkgroep II: Middeleeuwse kunst, 2011. [https://www.totzover.nl/media/filer\\_public/ee/0d/ee0d90f5-ab4c-4176-be29-a27dd5164e5d/staats\\_roos\\_20141\\_de\\_dodendans\\_in\\_de\\_midleeeuwen\\_ba.pdf](https://www.totzover.nl/media/filer_public/ee/0d/ee0d90f5-ab4c-4176-be29-a27dd5164e5d/staats_roos_20141_de_dodendans_in_de_midleeeuwen_ba.pdf). {18-9-2022}.
- Storino, Mariana, *Franz Liszt a Pisa, Alle radici del recital pianistico*. Pisa: Pisa University Press, 2018.
- Stradal, August, *Erinnerungen an Franz Liszt*. Bern, Leipzig: Paul Haupt Verlag, 1929.
- Verbraak, Gwendolyn, 'Dodendans'. <https://allardpierson.nl/blog/dodendans/>.
- Walker, Alan, *Franz Liszt*, vol 1. New York: Alfred Knopf, 1983.

Facsimile van de recensie van Liszt Totentanz  
 Neue Zeitschrift für Musik No. 41, 16 oktober 1865

Leipzig, den 6. October 1865.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche  
 1 Nummer von 1 über 1 1/2 Bogen. Preis  
 des Jahrganges (in 1 Bande) 4 1/2 Thlr.

Neue

Injectionen gegen die Pestis u. das  
 Abdomenruhr nehmen alle Postämter, Buch-  
 druckereien und Druck-Handlungen an.

# Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bauer in St. Petersburg.  
 Ad. Gerstoph & W. Andé in Prag.  
 Gebroder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen  
 G. André & Comp. in Philadelphia.

No 41.

Einundsechzigster Band.

B. Wefermann & Comp. in New York.  
 J. Schottensack in Wien.  
 Kub. Seidewitz in Warschau.  
 C. Schäfer & Korodi in Philadelphia.

Inhalt: Recensionen: Fr. Liszt, „Totentanz“. — C. F. Bitter, Seb. Bach's  
 Biographie. (Schluß). — F. B. Kuffel's Brochure: „Trafkan und Holde“.  
 (Schluß). — Correspondenz (Dresden, Hannover, Schulpforta). — Kleine An-  
 zeigen (Tagessgeschichte, Vermischtes). — Kritische Anzeigen. — Literarische An-  
 zeigen.

## Concertmusik.

Franz Liszt, „Totentanz“ („Danse macabre“). Paraphrase  
 über „Dies iras“ für Pianoforte und Orchester. Leipzig,  
 C. F. W. Siegel. Partitur 3 Thlr. Arrangement für  
 zwei Pianoforte 3 1/2 Thlr.

Besprochen von H. v. Arnold.

Wem von allen Denen, die auch nur einiges Interesse für  
 die Geschichte der bildenden Künste und für die hervorragenden  
 Werke aus dem Gebiete derselben hegen, möchte das unter  
 dem Namen des Todten- oder Macabertanzes berühmte alte  
 Frescogemälde Hans Holbein's unbekannt geblieben sein,  
 wenn er auch noch nicht so glücklich gewesen sein sollte, das  
 Original oder vielmehr die Ueberreste desselben auf der Kirch-  
 hofsmauer zu Zürich mit eigenen Augen erschaut zu haben?  
 Mit der unwiderstehlichsten Gewalt seines Alles bewältigenden  
 Rufes reißt der unerbittliche Tod unter der Maske schrecklicher  
 Skelette Männer und Frauen jeglichen Standes und Alters  
 fort zum vernichtenden Reigen. Hier zwingt er übermüthige  
 Fürsten und stolze Prinzessinnen zu nichts weniger als etiquet-  
 tenmäßigen Sprüngen, dort läßt er, trotz heuchlerischer An-  
 dachtsmienen und geschwungener Paternosterkränze, feiste  
 Prälaten und bleiche Nonnen wirbelnd sich drehen. Vornehme  
 wie gemeine Landsknechte, reiche Patricier wie elende Bettler,  
 ehrwürdig und ernst schauende Matronen wie blühende fröhliche  
 Dirnen — sie alle müssen dem Rufe folgen und winden und  
 wenden sich in den caritirtesten Extorisionen in den Knochen-  
 armen grinsender Gerippe.

Es ist nicht unmöglich, ja sogar wahrscheinlich, daß ange-  
 regt durch das schauerliche Holbein'sche Bild, wol auch Liszt  
 dieselbe Anschauung des Alles dahinreisenden Todes vor das  
 Auge des Geistes getreten sein und ihn zur Tonillustration der  
 Idee angespornt haben mag. Wie in Holbein's Frescoge-  
 mälde das immer und immer wiederkehrende, auch in den ver-

schiedensten Gebilden erscheinende Todtengerippe, so läßt Liszt  
 in seinem Tonbilde die ursprüngliche, uralte, an und für sich  
 schroffe Kirchenmelodie zu der Sequenz „Dies iras“ stets  
 wieder auftreten. Das ganze Werk mußte demnach schon dieser  
 Anschauung zufolge von vornherein diejenige, mit der Hol-  
 bein'schen plastischen Exposition analoge Form erhalten, in  
 welcher es vor uns erscheint, nämlich die Form von charak-  
 teristischen Variationen über einen und denselben Gegenstand.  
 „Fort mit euch Gerichte Gottes, denn der Tag des Zor-  
 nes bricht heran!“ So tönt es allweg uns entgegen in den  
 unerbittlich-schroffen Tönen. Aber das stattliche Geschlecht  
 der Sänder folgt dem schauerlichen Rufe nur mit Widerstreben,  
 nur gezwungen durch die eiserne Nothwendigkeit. Die Opfer  
 winden und wenden sich in den dissonirendsten Verschlingungen,  
 je nach den Gewohnheiten und Formen ihres irdischen Standes.

Dumpe Paukenschläge, unterstützt von tiefsten Bassönen  
 des Pianoforte

Andante.



leiten den Introductionsatz ein, sowie sie auch ferner als Be-  
 gleitung zu der mit dem dritten Tacte beginnenden Andeutung  
 des Hauptthemas dienen. Drei vielgriffige Clavierpassagen  
 wirbeln sodann hinauf und hinab auf dissonirenden Accorden  
 begründet, die beim Beginn jeder Passage vom vollen Or-  
 chester in kurzem *f* angeschlagen werden. Sie stellen gleichsam  
 den Ruf des Würgengels vor und führen zum Thema „Dies  
 iras“ hin.

Allegro.



Wir hören darin eine choralartige Lamentation, gleichwie etwa eine Leichenprocession von Nonnen. Welche Prüfungen mag wohl so Manche dieser Unglücklichen erlebt haben! Wie so manches in Liebe aufgehende junge Herz mag durch den Klosterzwang gewaltsam gebrochen worden sein! Diese Gedanken tauchen unwillkürlich in uns auf, wenn wir nach der soeben bezeichneten Lamentation auf dem Clavier durch ätherisch und anhauchende Passagen zu folgendem Motive gelangen:



welches gleich darauf von der Clarinette wiedergebracht wird:



wozu das Pianoforte in Triolen auf d



die einzige Begleitung giebt. Die Melodie stirbt allmählich ab, und eine strenge *f* Prestopassage, des Claviers führt uns zu der letzten Variation, einem Fugato (*vivace 2/4*), welches sodann durch seine fernere, freiere und größere Ausführung sich zum Haupt- und Schlusssatz des Ganzen gestaltet. Mit höhniſcher Ausgelassenheit tritt das Hauptthema auf,



an welches sich sofort die schon oben angeführte zweite Figur des Processionschorals als Comes anschließt. Immer wilder schlingt sich der Reigen, mehr und mehr vermöge einer bis zum Erstaunen kunstfertigen thematischen Bearbeitung alle vorgekommenen Motive in sein Bereich ziehend. Wie toll und wirr, und dennoch stets klar und durchsichtig toben alle gegebenen charakteristischen Grundskizzen durcheinander, und immer wieder taucht das „Dios irae“ mit mächtigem Klange dazwischen auf, bis die Vernichtung eintritt, und Alles mit einem Weherufe von hoch oben hinab in den Abgrund wirbelt. Wahrlich ein Tongemälde, daß durchaus würdig ist, den alten Meisterfresken eines Holbein an die Seite gestellt zu werden, denn nicht nur dem charakteristischen Inhalte zufolge, auch den äußeren Klangformen nach entspricht Liszt's Tonillustration dem Holbein'schen Werke: wir finden ein wahrhaft mittelalterliches Colorit darin, welches sich insbesondere durch das strenge Festhalten an den Tonarten und Toncombinationen jenes Zeit-

alters fühlbar macht (trotz so mancher modern schreinerder Anwendung der Enharmonik). Deshalb gehört aber auch ein musikhistorisches Verständniß dazu, ein tiefes Eingehen und völliges Aufgehen in jene Tonarten und Toncombinationen, um den großen Inhalt des Werkes erfassen zu können. Wessen Verstand den gewaltigen thematischen Geist nicht begreifen, wessen Gehör die hier logische Verwendung der schroffen Kirchentonarten nicht zu vertragen vermag, dem freilich rathen wir, Liszt's „Todtentanz“ lieber in Ruhe zu lassen. Wem aber es gegeben ward, sich in das historische Element der alten gregorianischen Gesänge einleben zu können, den wird auch das vorliegende Werk mit immer fesselnderem Interesse anregen, um so mehr, als schon die Instrumentation desselben, wie alle Liszt'schen Orchesterillustrationen, durch die mannigfachen, feinsten und reichsten Charakterzüge entzückt wird. —

## Noten:

- <sup>1</sup> De beste actuele studie over de *Totentanz*, waarop een belangrijk deel van de hoofdstukken IV, V en VI is gebaseerd, is het artikel, 'Liszt, Lamennais und der Totentanz' van Adrienne Kaczmarczyk, wetenschappelijk medewerkster van het Liszt Ferenc Memorial Museum te Boedapest.
- <sup>2</sup> Deze lijst is gebaseerd op Short & Howard (2004). Vermelding van meerdere Searle-nummers duidt op meerdere varianten. Vroegere versies zijn buiten beschouwing gelaten dan wel niet als apart werk genoemd.
- <sup>3</sup> Brussee (2022), p. 80.
- <sup>4</sup> De S-nummers en jaartallen zijn ontleend aan Short & Howard (2004).
- <sup>5</sup> Recent ontdekte compositie, Boedapest, februari 1871. Met dank aan Minkyu Kim voor deze informatie.
- <sup>6</sup> Zie onder meer de gebruikte bronnen in de literatuurlijst: Amerongen (2015), Gerstman (2010) Grijp e.a. (1989), Rosenfeld (1974), Staats (2011).
- <sup>7</sup> Grijp (1989), p. 9.
- <sup>8</sup> Idem.
- <sup>9</sup> Amerongen (2015), p. 8.
- <sup>10</sup> Gerstman (2010), p. 253 n. 8.
- <sup>11</sup> Verbraak (g.d.).
- <sup>12</sup> Gerstman (2010) m p. 15.
- <sup>13</sup> Grijp (1989), p. 9.
- <sup>14</sup> Voor uitvoerige, Nederlandstalige informatie hierover, zie Amerongen (2015) en Staats (2011).
- <sup>15</sup> Vertaling Ernst van Altena. Geciteerd in Grijp (1989), p. 13.
- <sup>16</sup> Eckhardt (1986) pp. 86-87.
- <sup>17</sup> <https://auracrave.com/2021/03/01/sulle-tracce-del-maestro-del-trionfo-della-morte/>.
- <sup>18</sup> In 2018 werd een spectaculaire restauratie van de fresco's in het Camposanto voltooid.  
<https://www.opapisa.it/en/events/the-frescoes-of-the-monumental-camposanto-of-pisa/>.
- <sup>19</sup> Rosenfeld (1954), p. 172.
- <sup>20</sup> Franz Liszt "*ispiratosi ai trionfo delle morte per il suo totenanz*". De auteur zag dit beeld tijdens een bezoek aan het Camposanto in 1977. Bij een tweede bezoek in 1982 bleek het beeld te zijn verdwenen. Desgevraagd deelde de directeur van het museum mee dat het beeld was weggehaald, omdat men geen voorwerpen in het Camposanto meer wilde hebben die niet uit de Middeleeuwen stamden. De auteur zag het beeld in het museumdepot staan en schreef hierover een artikel in het *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*. Lelie (1983), pp. 15-16.
- <sup>21</sup> Ramann (1887), pp. 343-344.
- <sup>22</sup> Storino (2018), p. 15.
- <sup>23</sup> Idem pp. 84 ff.
- <sup>24</sup> Idem, pp. 120 ff.
- <sup>25</sup> Onder anderen Walker (1983).
- <sup>26</sup> In het tweede deel van de *Mémoires* van Marie d'Agoult bevindt zich een hoofdstuk met aantekeningen van Liszt (het zogenaamde *Journal des Zyí*). D'Agoult (190), p. 219 en Flavigny (2004), p. 540.
- <sup>27</sup> Ibidem.
- <sup>28</sup> Gut (2009), p. 474, noot 101.
- <sup>29</sup> Brussee (2022), pp. 88, 116.
- <sup>30</sup> Kaczmarczyk (2002), p. 64.
- <sup>31</sup> Brussee (2011), pp. 12, 13.
- <sup>32</sup> Deze niet gepubliceerde brief stond afgedrukt in Sotheby's veilingcatalogus van 15 mei 1996, no. 397. Overgenomen uit Kaczmarczyk (2002), noot 11, p. 58.
- <sup>33</sup> Ollivier (1936), pp. 368-369.
- <sup>34</sup> Gecit. in Kaczmarczyk (2002), p. 63.
- <sup>35</sup> Merkwaardig is wel dat de recensent verwijst naar een fresco van Holbein op een kerkhofmuur in Zürich. Daarover is in de literatuur niets terug te vinden.
- <sup>36</sup> Zie bijvoorbeeld Gut (2009), p. 480 n. 110.
- <sup>37</sup> Pohl (1883), pp. 401-402.
- <sup>38</sup> Idem.
- <sup>39</sup> Ramann (1983), p. 331.
- <sup>40</sup> Voor een beschrijving van Liszt orgel improvisatie in Fribourg, zie Lelie (1986/87) p. 22-23.
- <sup>41</sup> Stradal (1929), p. 53.
- <sup>42</sup> Carolyne Sayn-Wittgenstein heeft het, in Stradals woorden althans, niet bij het goede eind als zij van 'Holbeins schilderij' spreekt. We weten immers dat het om een serie van 41 houtsneden gaat.
- <sup>43</sup> La Mara (1898), p. 327.
- <sup>44</sup> Door liturgische bepalingen van het Tweede Vaticaans Concilie (1962) is het *Dies irae* formeel uit de rooms-katholieke dodennis geschrapt.
- <sup>45</sup> Dat Liszt de tweede versie in 1853 gereed had, blijkt uit een brief aan Hans von Bülow van 12 mei 1853 uit Weimar. Hierin schreef Liszt: "*En fait de musique j'ai terminé ma Sonate, et une seconde Ballade – et en ce moment j'achève de remanier*

*pour les faire copier définitivement, mes deux Concertos et la Danse des Morts.*” [“Wat de muziek betreft, heb ik mijn Sonate en een tweede Ballade voltooid - en momenteel leg ik de laatste hand aan mijn twee Concerto's en de Dodendans.”] La Mara (1898), p. 21.

<sup>46</sup> Dit onvoltooid gebleven werk werd pas eind twintigste eeuw vrijwel tegelijkertijd gecompleteerd door zowel de Canadese componist Michael Maxwell als de Amerikaanse musicoloog Jay Rosenblatt. Diens voltooiing werd in 1991 voor op cd gezet door Steven Mayer met het London Symphony Orchestra onder leiding van Tamas Vásary. ASV Digital CD DCA 776.

<sup>47</sup> *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 183.4.

<sup>48</sup> *Franz Liszt – Harmonies poétiques et religieuses, 1847 version, vol. II*. Reconstructed, edited and fingered by Albert Brussee. Naarden: XYZ 1093, 1997. AB II-10.

<sup>49</sup> Busoni (1919), p. 1.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> <https://histoire-image.org/etudes/catholicisme-liberal-lamennais>.

<sup>52</sup> De biografische informatie in dit paragraaf is vrijwel geheel ontleend aan:

[https://nl.wikipedia.org/wiki/Hughes\\_F%C3%A9licit%C3%A9\\_Robert\\_de\\_Lamennais](https://nl.wikipedia.org/wiki/Hughes_F%C3%A9licit%C3%A9_Robert_de_Lamennais).

<sup>53</sup> Ook wordt door sommige wel 1817 en 1818 genoemd.

<sup>54</sup> Bory (1928), p. 12.

<sup>55</sup> Lamennais (1971-1981), vol. 5, pp. 702-703. Vertaling ontleend aan Haringer (2012), pp. 74-75.

<sup>56</sup> Lamennais Ibidem, p. 66.

<sup>57</sup> Joseph d'Ortigue (1802-1866), musicoloog, muziekcriticus en vriend van Liszt en Berlioz.

<sup>58</sup> Volgens Haringer (2012), p. 75, 8 september, volgens Gut (2009), p. 204, was het 16 september 1834 dat Liszt bij Lamennais arriveerde.

<sup>59</sup> Haringer (2012), p. 75. Zie ook: Brussee (2022), hoofdstuk IV (pp. 97-108) voor uitgebreide informatie over Liszt's verblijf bij Lamennais met foto's van de villa.

<sup>60</sup> La Mara (1893), Erster Band, p. 12.

<sup>61</sup> Ollivier (1936), II p.95.

<sup>62</sup> Brief geciteerd in Kaczmarczyk, p. 68, noot 38.

<sup>63</sup> Johann Kaspar Lavater (1741-1801), Zwitsers theoloog en filosoof, vooral bekend grondlegger van de physiognomie.

<sup>64</sup> Brief geciteerd in Kaczmarczyk, p. 68, noot 38.



27. Laatste houtsnede uit La Danse Macabre van Maistre Jehan Gerson, 1425. Herdruk door Léon Willem, Parijs 1874. Collectie Liszt Archief Delft.

# Een onbekend portret van Franz Liszt?

Albert Brussee

*Toen ik afgelopen herfst in Wenen was en daar Martyn van den Hoek en zijn vrouw ontmoette, ried Martyn mij aan in het Belvedere de expositie Bessere Zeiten? Waldmüller und die Wiener Biedermeier te bezoeken. Op deze tentoonstelling waren niet alleen schilderijen van Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) te zien, maar ook van zijn Weense tijdgenoten met als de belangrijkste Joseph Danhauser (1805–1845), in Liszt-kringen geen onbekende.*

Een van de hoogtepunten van de expositie, die tot 27 februari 2022 in het ‘Oberen Belvedere’ te zien was, vormde Danhausers *Die Schachpartie*, een tamelijk groot olieverfschilderij van 135 bij 175 cm, waarop een Weens gezelschap in een rijk interieur staat afgebeeld. Centraal in beeld ziet men een welgestelde, al oudere heer aan een tafeltje zitten en een dame in een lange ivoorkleurige robe, die een partijtje schaak hadden gespeeld. Het ongelooflijke was gebeurd! De opwinding en verbazing staan op de gezichten van de talrijke toeschouwers te lezen: de vrouw had de man schaakmat gezet! Zij staat er zelfbewust en onbewogen bij, terwijl de bankier in ongeloof zijn handen spreidt...!

In tijden waarin vrouwen nog geen stemrecht hadden, was dit iets ongehoords: een vrouw die zegeviert over een man! De opzienbarende gebeurtenis wordt nog verduidelijkt door een standbeeld van Hercules en Omphale, rechts tegen de muur geplaatst. Hercules, door het Orakel van Delphi veroordeeld tot drie jaar slavernij in verband met de moord op de argonaut Iphitus, was gekocht door de schone Omphale, de koningin van Lydië. Zij liet hem allerlei een man onwaardige klusjes opknappen en hulde hem zelfs in vrouwenkleren. Het standbeeld toont ons Omphale met de attributen van Hercules, zijn knots en leeuwenhuid, en de held in een lange soepjurk! Een veel duidelijkere duiding van de afgebeelde scène is nauwelijks denkbaar.



1. Joseph Danhauser, *Die Schachpartie* (1839).





2. Joseph Danhauser, Franz Liszt am Flügel phantasierend (1840).

Volgens enkele websites is de heer aan het tafeltje de bankier Bernhard von Eskeles.<sup>1</sup> De dame zou een 'Hongaars adellijke vrouw' zijn, wier goklustige geliefde een grote schuld had bij deze bankier, een schuld die ze met één meesterzet vereffend had.<sup>2</sup> We zullen ons niet vermoeien met de identificatie van de andere personages die op het schilderij staan afgebeeld. Een uitzondering willen we echter maken voor de jongeman aan de voeten van de dame, die bijna in aanbidding naar haar opkijkt. Hebben we hier te doen met een onbekend portret van Franz Liszt, een portret dat in geen enkele Liszt-iconografie staat opgenomen? De volgende overwegingen lijken dit vermoeden te bevestigen.

Het schilderij stamt uit 1839. Zoals bekend zal zijn, was Liszt van 10 april 1838 tot 26 mei 1838 in Wenen. Hij gaf in die periode zeven openbare concerten en heeft zich daarnaast meermalen laten horen op concerten van anderen, tijdens hofconcerten en bij particulieren thuis. Deze twee triomfale maanden vormen het voorspel tot Liszts legendarische virtuozenjaren. Op 15 november 1839 arriveerde de grote pianist opnieuw in de Oostenrijkse hoofdstad en zou daar – met langere onder-

brekingen in Pressburg en Pest – tot eind februari 1840 blijven. Ook in die maanden lag de naam Franz Liszt op ieders tong. In etalages zag men portretten en tekeningen van hem, gemaakt door vooraanstaande kunstenaars als Kriehuber en Danhauser. Joseph Danhauser zou direct na voltooiing van het hier centraal staande schilderij zijn bekende *Franz Liszt am Flügel phantasierend* schilderen (afb. 2). Hij zal Liszt in 1838 en 1839 gehoord hebben en wellicht ook persoonlijk de hand hebben gedrukt. Het is dus goed voorstelbaar dat hij – meedrijvend op de golf van genegenheid en bewondering die men de virtuoos toedroeg – de pianist in die tijd op meerdere schilderijen heeft afgebeeld. Hem in de visualisatie van een gebeurtenis op te nemen, die inderdaad in dat jaar in Wenen plaatsgevonden schijnt te hebben, verleende dat schilderstuk actualiteit; velen zullen de beroemde kunstenaar op slag herkend hebben.

Dat we hier wel degelijk met Franz Liszt te doen hebben, wordt niet alleen door de leeftijd van de afgebeelde persoon aannemelijk gemaakt, door zijn profiel, zijn haardracht en de kruislings geknoopte halsdoek – deze ziet men ook op an-

dere schilderijen en vroege foto's uit het begin van de jaren veertig – , maar in het bijzonder door het feit dat hij dicht bij een bruine vleugel zit. Hij hoefde zich maar om te draaien en zijn handen op de toetsen te leggen om de aanwezigen met zijn spel te verrukken!<sup>3</sup> En let eens op de lauwertak die de jongeman in zijn handen heeft. Zonder twijfel refereert deze aan de lauwerkransen die Liszt in Wenen in 1838 en 1839 menigmaal op zijn slapen gedrukt voelde.

Maar is er in de Liszt-literatuur dan iets bekend over zijn aanwezigheid bij deze schaakpartij die, naar het rijke interieur te oordelen, ten huize van de schatrijke bankier heeft plaatsgevonden? Heeft Franz Liszt Freiherr von Eskeles persoonlijk gekend, of de Hongaarse adellijke dame? Hoewel dat niet geheel onmogelijk is – de pianist was gedurende zijn dagen in Wenen bijzonder druk bezet, zat aan tientallen banketten aan, schudde honderden handen en stond zonder twijfel in contact met Hongaarse adellijke kringen die vaak in Wenen verbleven – is daarover niets bekend. Maar, zo vragen we ons af, was zijn fysieke aanwezigheid op die avond een absolute voorwaarde hem op dit groepsportret af te beelden? Nee, dat was het niet. Het

was in die tijd namelijk gebruikelijk op dergelijke groepsportretten allerlei personen samen te brengen die tot op zekere hoogte een bepaalde betrekking hadden met de afgebeelde scène, maar onmogelijk allemaal in den lijve aanwezig kunnen zijn geweest.

Neem bijvoorbeeld het bekende *Franz Liszt am Flügel phantasierend*, dat Danhauser, zoals gezegd, direct na *Die Schachpartie* in 1840 schilderde (afb. 2).<sup>4</sup> Daarop staan afgebeeld van links naar rechts: Alexandre Dumas Sr., Victor Hugo, George Sand, Paganini, Rossini en aan de voeten van de maestro Marie d'Agoult. In werkelijkheid waren deze kunstenaars, al stonden ze allemaal in een bepaalde betrekking tot Franz Liszt, nooit tezamen en al helemaal niet in Wenen.

Hetzelfde geldt voor Kriehubers lithografie *Eine Matinée bei Liszt*, gemaakt naar aanleiding van Liszts aanwezigheid in Wenen in 1846. Op deze litho (afb. 3) zien we links Kriehuber zelf, rechts van Liszt de violist Heinrich Ernst, die in die jaren veel in Wenen was en dikwijls met Liszt heeft samengespeeld, en staande Berlioz en Czerny – vier kunstenaars die allen in 1846 met Franz Liszt in contact stonden, maar nooit tijdens een matinee tezamen waren.<sup>5</sup>



3. Joseph Kriehuber, *Eine Matinée bei Liszt* (1846).

Geheel in lijn daarmee mag men veronderstellen dat Danhauser Liszt op *Die Schachpartie* heeft afgebeeld, niet omdat deze bij de gebeurtenis lijfelijk aanwezig was, maar uitsluitend omdat hij in 1839 in Wenen een geliefd en bekend persoon was. Mogen we zijn aanwezigheid op het schilderij ook een beetje zien in het licht van het feit dat de grote pianist niet alleen bekend stond als een Don Juan, maar ook als een sympathisant van de Hongaarse vrijheidsgedachte? Heeft het een moment in Danhausers hoofd gespeeld dat achter de smachtende blik van de pianist een verzwegen

liefde voor zijn gedroomde vaderland schuilgaat, zijn vaderland dat hier in de gestalte van een vrouwspersoon fier en zelfbewust staat afgebeeld? Staat de Hongaarse schone voor het zegevierende Hongarije dat het juk van het machtige Habsburgse rijk afwerpt, en kijkt Franz Liszt daarom in aanbidding naar haar op? We weten het niet, maar het zou voor Danhauser een reden temeer zijn geweest de beroemde pianist een plaatsje op het schilderij te geven – Franz Liszt die op het moment waarop *Die Schachpartie* ontstond in Pest als een nationale volksheld werd toegejuicht.

### Noten:

- <sup>1</sup> Bernhard Freiherr von Eskeles (1753–1839), schatrijke Joodse bankier en financieel adviseur van zowel Keizer Joseph II als Franz II. Oprichter van de Nationale Bank van Oostenrijk en een Spaarbank voor de gewone man, werd hij om zijn grote verdiensten in de adelstand verheven.
- <sup>2</sup> Zie de website van de Schaakvereniging Krimpen aan de IJssel (<https://svkrimpen.nl>) en met name het zeer uitvoerige internetartikel 'Danhauser's Chess Game, Girl Power and an staggering amount of wrong assumptions in art criticism' van de componist/schrijver René Schiffer, die met tal van alternatieven komt.
- <sup>3</sup> De webmaster van <https://svkrimpen.nl/> weet dienaangaande te vertellen dat Liszt tijdens de schaakpartij 'het overbekende Liebestraum' speelde en geeft zelfs een link naar een uitvoering ervan. Hij zal doelen op de *Derde Notturmo* in As, die – helaas voor de fantasievolle schrijver – pas in 1850 gecomponeerd werd op basis van een lied uit 1843. Zo komen de praatjes in de wereld!
- <sup>4</sup> Dit schilderij werd overigens in opdracht van Conrad Graf gemaakt en had aanvankelijk dus promotionele doeleinden. Het was lange tijd in Weens particulier bezit, maar is sinds de Tweede Wereldoorlog te bezichtigen in de Alte Nationalgalerie te Berlijn (roofkunst?). Het doek staat onder verschillende namen bekend. In de oude iconografie van Bory leest men 'Erinnerung an Franz Liszt', Burger geeft 'Liszt spielt', maar de catalogus van de Alte Nationalgalerie vermeldt 'Franz Liszt am Flügel phantasierend'.
- <sup>5</sup> Meer over deze lithografie in: Brussee, Albert, 'Een matinee met Franz Liszt'. *Piano Bulletin*, 1990-1, pp. 28-35.

# Franz Liszts pianotranscripties van twaalf ‘Lieder von Robert Franz’

Alexandra Kaptein



1. Franz Liszt.



2. Robert Franz.

## 1. Inleiding

Tot op heden is er slechts zeer beperkt onderzoek gedaan naar Franz Liszts pianotranscripties van Robert Franz' 12 Lieder, *Schilflieder* S489/E163. Ook het aantal uitvoeringen is minimaal: slechts twee pianisten hebben ooit de volledige

### Inhoud:

1. Inleiding
2. Robert Franz – Biografie en stijl
3. Franz Liszts studie ‘Robert Franz’
4. Liszts transcripties
  - 4.1 Historische context
  - 4.2 Analysevoorbeeld 1:  
Lied nr. 2 - ‘*Driiben geht die Sonne scheiden*’
  - 4.3 Analysevoorbeeld 2:  
Lied nr. 3 - ‘*Trübe wird's, die Wolken jagen*’
5. Conclusie

cyclus opgenomen.<sup>1</sup> Onderzoek en gedetailleerde analyses van deze transcripties doen een nieuw licht schijnen op Liszts keuzes en pianistische oplossingen, maar ook op de problemen die zich voordoen bij het vertalen van muziek van het ene naar het andere medium met als doel zowel het bekender maken van Robert Franz' unieke stijl, als het bieden van een nieuw perspectief in het dilemma van de liedtranscriptie, esthetisch én interpretatief. Van Liszts transcripties is bekend dat ze zó letterlijk zijn, dat ze wel de ‘grammofonplaten van de negentiende eeuw’ kunnen worden genoemd.<sup>2</sup> Tegelijk zijn ze echter nooit een objectieve representatie van de ‘authentieke’ compositie.

Vooraf in de twintigste eeuw kregen transcripties een negatief imago, toen de nadruk kwam te liggen op objectieve uitvoeringen waarbij nauwgezet de Urtext werd gevolgd. Arrangementen werden meer en meer als tweederangs muziek gezien, waarmee ze hun oorspronkelijke functie en het nut dat ze hadden, verloren.

In de negentiende eeuw behoorde Robert Franz tot de canonieke liedcomponisten, naast Schumann, Schubert, Wolf, Liszt en Brahms. Zijn liederen zijn tegenwoordig daarentegen zeer onbekend en worden zelden gehoord in concerten of opnames. Als een muzikant besluit de werken van Robert Franz uit te voeren, is er maar één editie beschikbaar, die ongeveer een vijfde van zijn totale lied-oeuvre bevat: de Peters-editie, uitgegeven in 1965 en bezorgd door Wilhelm Weismann. Magda Marx-Weber gaat in op het feit dat in het musicologisch onderzoek naar de geschiedenis van het Duitse lied de nadruk ligt op een klein aantal grote componisten en dat verwaarlozing van de minder bekende meesters een vertekening van de historische omstandigheden veroorzaakt. Ze waarschuwt in haar essay voor een “in de liedgeschiedenis gebruikelijke ‘Gipfelwanderung’ (wandelning op de top) van Schubert via Schumann naar Brahms en Wolf, waarbij componisten als Robert Franz en zelfs Franz Liszt (waar het om zijn liedrepertoire gaat) onvoldoende aandacht krijgen”.<sup>3</sup>

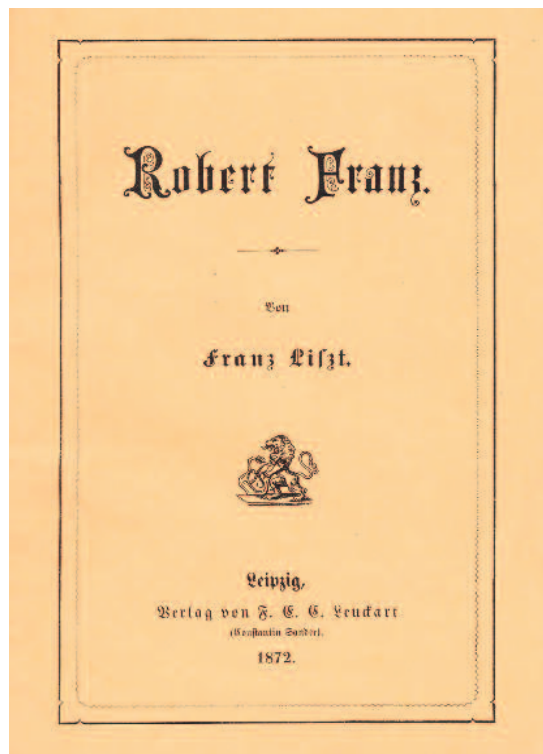
Er zijn kleinere artikelen en essays over Robert Franz gepubliceerd, echter weinige ervan betreffen specifiek de transcripties ervan door Liszt. Slechts drie grotere studies gaan over Robert Franz' liederen; (1) Severin Eugen Barbag: *Die Lieder von Robert Franz* (proefschrift), Wenen 1922; (2) Konrad Sasse: (proefschrift), Halle 1962; (3) William Kenneth Gaddert: *Beiträge zur Forschung über Robert Franz, unter besonderer Berücksichtigung seiner gesellschaftlichen Stellung und der Erschließung dokumentarischer Materials*<sup>4</sup>. Het meest recente onderzoek naar de liederen van Robert Franz is van de hand van Bernhard Hartmann: *Das Verhältnis von Sprache und Musik in den Lieder von Robert Franz*.<sup>5</sup>

Wat betreft Franz Liszt en zijn rol als bewerkster is *Liszt as Transcriber* van Jonathan Kregor (2010)<sup>6</sup> een belangrijke bron. Dit boek is zeer gedetailleerd, met een focus op Liszt als uitvinder van het transcriptiegenre, zijn stijl, pianistische benadering en het belang van de liedtranscriptie. Een andere bron die veel informatie biedt is Franz Liszt's eigen tweedelige studie over Robert Franz die hij in 1855 in het *Neue Zeitschrift für Musik* publiceerde en die in 1872 voor het eerst in boekvorm verscheen, zie hoofdstuk 3 van dit artikel (afb. 3 en 4).<sup>7</sup> Er zijn geen vertalingen van beschikbaar; alleen edities

in oud-Duits, gotisch schrift. Het is een primaire bron van onschatbare waarde en daarmee een direct medium waardoor we Liszt's kijk op Franz kunnen leren kennen en begrijpen.



3. Eerste pagina van Franz Liszt's studie 'Robert Franz' in het *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 43 (1855) nr. 22.



4. Eerste uitgave in boekvorm van Franz Liszt's Robert Franz, uitgegeven door C.E. F. Leuckart te Leipzig 1872. Bibliotheek van het Liszt Archief Delft. In 1882 werd deze studie door Lina Ramann opnieuw gepubliceerd in band 4 van Liszt's *Gesammelte Schriften*, uitgave Breitkopf und Härtel, Leipzig.

## 2. Robert Franz - biografie en stijl

Robert Franz is in onze tijd een relatief onbekende componist. Zijn naam verschijnt meestal naast die van Hugo Wolf, Felix Mendelssohn en Robert Schumann, aangezien hij vanaf ongeveer 1830 tot het einde van de eeuw deel uitmaakte van de latere school liedcomponisten. Hij werd geboren in Halle an der Saale (Duitsland) op 28 juni 1815 en stierf aldaar op 24 oktober 1892.<sup>8</sup> Tijdens zijn studie had hij een diepe interesse in de muziek van Bach en Händel. Naast zijn werk als organist van de Ulrichskirche vanaf 1841 en dirigent van de Singerakademie vanaf 1842, componeerde hij liederen en koorwerken.

Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* (1959) vermeldt dat er in Franz' *Lieder* een combinatie is van zowel de meeslepende lyrische romantiek van Schumann als de strikte contrapuntische instelling van Bach. Dat is een mooie samenvatting, aangezien hij aan de ene kant organist was en uitgebreid de muziek van Bach en Händel bestudeerde, maar aan de andere kant door Schumann en Liszt geprezen werd, omdat hij in zijn liederen de gedichten via zijn muziek van een levensechte diepgang voorzag. In 1843 verscheen zijn eerste liederenbundel met de hulp van Schumann, die naast Franz Liszt een groot bewonderaar van hem was en zijn composities prees. Schumann zag in de liederen van Franz het doordachte kunstwerk in tegenstelling tot het "gefabriceerde liederen maken" uit die tijd.<sup>9</sup>

Zijn oeuvre omvat meer dan 350 liederen, waarbij de belangrijkste invloeden voor hem waren:

1. Franz Schubert en Schumann, de grondleggers van het romantische liedgenre;
2. protestantse koralen, aangezien hij veel werken van Bach en Händel arrangeerde;
3. en oude Duitse volksliederen met folkloristische teksten.

Franz' opus 23 en vooral het lied "*Mutter, o sing' mich zur Ruh*", opus 10 nr. 3, zijn perfecte voorbeelden van de volksliedsfeer door het verenigen van het 'ik' en het 'wij', rauwe emoties, eenvoudige structuren en karakteristieke lyriek. "Ik componeer gevoelens, geen woorden [...]. Bij Schumann", betoogde Franz, "staat de declamatie te veel op de voorgrond."

Ook de harmonische taal van Franz is verre van eenvoudig en volks. In zijn gebruik van tertsraties en omgang met dissonanten lijkt zijn muzikale taal veel op die van Schumann en Liszt, waarbij ook de uitdrukking het uitgangspunt is bij het kiezen van de toonsoort. "*De expressie in mijn liederen hangt volledig af van de toonsoorten die ik ervoor heb gekozen.*"<sup>10</sup> Vormkeuzes zijn meestal ontleend aan de poëzie en benadrukken het volkse en bijna simplistische ideaal in zijn liederen.

Robert Franz was ervan overtuigd dat taal en muziek in een gelijkwaardige relatie naast elkaar zouden moeten bestaan, zonder de overheersing van declamatie. Daarom was de keuze van poëzie en teksten van groot belang voor Robert Franz vanwege hun '*Promusikalität*'; een gedicht moest volgens hem niet alleen gemakkelijk op muziek te zetten zijn, maar vooral dusdanig zijn dat het "bijna naar muziek verlangt", zodat het een nieuw kunstwerk wordt.<sup>11</sup>

Samenvattend kan worden vastgesteld dat Robert Franz een unieke, zich onderscheidende individuele stijl had, die elementen uit de romantische liedschool bevat met harmonische 'talen' verwant aan die van Schumann en Liszt. Karakteristiek voor Franz' stijl zijn barokke elementen zoals vormsymmetrie, motivische constructies, contrapuntische texturen en 'kerkmodi om frases van bepaalde kleuren te voorzien, naast Duitse folklore.

## 3. Liszts studie 'Robert Franz'

In 1855 publiceerde Franz Liszt bovengenoemd artikel over Robert Franz' in het *Neue Zeitschrift für Musik*. In 1872 verscheen het voor het eerst in boekvorm bij F. E. C. Leuckart te Leipzig, in een door Liszt uitgebreide editie.<sup>12</sup> Dit hoofdstuk, gebaseerd op de uitgave uit 1872, biedt een overzicht van de opbouw en een korte samenvatting van Liszts belangrijkste uitspraken hierin.

Liszt begint zijn studie met een uitgebreide beschrijving van het perspectief op en de perceptie en werking van de kunst in de maatschappij van zijn tijd. Hij schrijft onder meer: "*Omdat ze het anders doen dan de meesters die hen voorgingen, en op nieuwe manieren andere idealen nastreven, worden kunstenaars verbannen, vervloekt en behandeld als vijanden die schuldig zijn aan het verval van de kunst.*"<sup>13</sup>

Vervolgens richt Liszt zich op Robert Franz en constateert: *“Robert Franz heeft niet te kampen gehad met systematische oppositie of met het opgehemeld worden door de critici uit zijn tijd, maar die hebben hem, zo lijkt ons, niet de belangrijke plaats toegekend die hij in de ontwikkeling van de moderne muziek inneemt.”*<sup>14</sup>

Hierna volgt een uitgebreide beschrijving van Franz' muzikale taal en stijl van componeren en stelt Liszt vast dat Robert Franz een autodidact is. Als grondlegger van een nieuwe dynastieke lijn van toondichters, is hij niemand's erfgenaam, heeft hij niemand onttroond. Elke Duitse musicus kent de naam Robert Franz; zijn klank is sympathiek voor iedereen. Franz schrijft liederen zoals Schubert het ook deed, maar wijkt zo fundamenteel van hem af dat het lied onder zijn pen een nieuw stadium is ingegaan; hij zal een school vormen en navolgers vinden als hij ze niet al heeft gevonden zoals Schubert de zijne vond, aldus Liszt.<sup>15</sup>

Liszt vervolgt met het geven van een overzicht en beschrijving van alle liedtypes en -vormen. Hij geeft de verschillende, typerende karaktereigenschappen van de liederen uit Frankrijk, Italië, Groot Brittannië en Rusland weer. Daarna volgt een verdieping in het volksliedgenre. Het schrijven van *Volkslieder*, is – volgens Liszt – een groot bestanddeel van Franz' oeuvre. *“De muziek van het volk is van nature doordrongen van een heel eigenaardig soort naïviteit, die net als in de kindertijd en zelfs in haar onbeholpenheid aantrekkelijk blijft en in staat is om in haar hoge vlucht het sublieme te bereiken, omdat de schaduw die de kennis van goed en kwaad op onze ziel werpt en voor altijd de onbewuste wrok van onwetendheid van ons wegneemt, in deze muziek wordt verjaagd.”*<sup>16</sup>

Liszt constateert dat Robert Franz deze naïviteit in hoge mate bezit en vooral dáárin verschilt van Franz Schubert: *“Schuberts verbeelding was van een hartstochtelijk opgewondenheid; zo hartstochtelijk dat ze bepaalde vermogens die ze misschien gemakkelijk had kunnen ontwikkelen, volledig uitschakelde. [...] Zijn dramatiserende inspiratie vereiste als het ware een [complete] enscenering van elk onderwerp, maar hij comprimeerde het tot één enkele scène, en zo bleef het lied bij hem een lied in die zin dat het niet alleen spaarzamer de beschrijving van een handeling nastreefde.”*<sup>17</sup>

Robert Franz is volgens Liszt dermate weinig dramatisch van aanleg dat hij helemaal geen enscenering nodig heeft. Hij is bovenal een psychi-

sche colorist en voor hem zijn, net als voor sommige schilders de contouren slechts een noodzaak. Dit betekent dat hij de situatie en het landschap in schaarse maar des te correctere, gemarkeerde lijnen schetst, en hij slaagt erin om dit deel van het beeld des te bewonderenswaardiger in zijn beperkingen te accentueren. *“Hoe spaarzamer hij dit doet, des te ernstiger streeft hij ernaar de lijnen te vinden die, hoewel gematigd en eenvoudig, voldoende zijn om zijn onderwerp te karakteriseren. In zijn schilderijen is de sfeer essentieel; hij lijkt de aarde te vergeten in zijn poging om de lucht, zijn kleur, zijn wolken, zijn transparantie, zijn verleidelijke en geheime oneindigheid weer te geven. Hier en daar beroerde een verdriet, [of] een vreugde zijn ziel. Hij deelt dit aan ons mee, maar hecht er daarbij veel belang aan om ons zijn metgezellen te maken in zijn gevoelens, ons mee te trekken in de zoete of scherpe verzadiging van een emotie, in zijn aarzeling en aarzeling tussen genot en pijn. Hij schetst zijn contouren alleen met precieze streken om ons stilletjes in de magische cirkel van zijn emoties te trekken en de brandende charme van zijn indrukken druppel voor druppel met ons te delen.”*<sup>18</sup>

Liszt vervolgt zijn studie met een zeer gedetailleerde beschrijving van Franz' houding ten opzichte van de poëzie, en bespreekt op welke manier en met welke technische maar ook emotionele middelen Franz zo dicht mogelijk bij die poëzie blijft. *“Franz' liederen zijn meestal stemmingen die zich in zichzelf verdiepen en zelden dramatisch boven zichzelf uitstijgen; zijn poëzie heeft veel van de prikkelbaarheid die inherent is aan vrouwelijke emoties. Iets vergelijkbaars met Schuberts ‘Suleika’ of ‘Trockne Blumen’ komen we in het werk van Franz nauwelijks tegen.”*<sup>19</sup>

Omdat zijn conceptie meestal terug te voeren is op een scherp gedefinieerd basisgevoel, ziet Franz zich genooddaakt zijn accent niet sterker te benadrukken door een handeling te ensceneren, aldus Liszt. Zo kan het gebeuren dat Franz' toongedichten vaak *“onopgemerkt aan de oren voorbijgaan zonder een spoor achter te laten, terwijl ze des te dieper inprenten in het opmerkelijke hart en de geest, die in staat is hun betekenis te voelen en te begrijpen.”*<sup>20</sup> Deze betekenis is vaak zeer complex, aangezien Franz er de voorkeur aan geeft poëtische stemmingen te behandelen die inherent dubbelzinnig zijn, die een tegenstrijdigheid bevatten tussen gevoel en situatie. In zijn talrijke zettingen van diepe emotionele

oorsprong vinden we dat onbestemde, gesuggerende, halfslachtige, glinsterende, dat zo perfect overeenkomt met zijn voorkeur voor fijnere nuances, zonder de noodzaak van felle kleuren om de zintuigen te prikkelen.

Franz' verhouding ten opzichte van de poëzie bepaalt vervolgens ook de artistieke middelen van zijn schrijven en zijn gedrag en relatie tot de dichter. De muzikale kern van elk werk is altijd eenvoudig: een enkele harmonische, thematische of declamatorische frase bepaalt meestal het hele verloop van een lied. De kern van het werk is altijd van een grote elasticiteit, waardoor het mogelijk is om de meest uiteenlopende stemmingsnuances te ontdekken. Meestal bepaalt de modulatie de ontwikkeling van het gevoel veel meer dan de melodie dat doet. Zo bieden bijvoorbeeld secundaire modulaties een grote variëteit: ze verspreiden in de loop van het verhaal een constante levendigheid, glinsterend en schijnend in alle richtingen, en willen zo het gevoel tot in de kleinste, meest geheime plooien brengen: zij zijn de ware vertolkers van de woorden.

Liszt benadrukt dat in een uniforme ontwikkeling, plastische vormgeving en afronding van de vorm, Franz de dichter met de fijnste aandacht volgt. Zo is de keuze van de toonsoort, de maat, het ritme, de vorm van begeleiding, de stemvoering et cetera nooit toevallig of willekeurig: de innerlijke noodzaak van al deze effectieve middelen wordt bepaald door het doel. Een diep inleven in de poëzie bepaalt altijd de structuur van de vorm; herhalingen en toevoegingen moeten passen bij de wendingen in het gedicht, zodat er geen gaten, geen barsten, geen scheuren het geheel verstoren.

Franz behoort tot de dromerige, diepe naturen die spaarzaam zijn met uitgestrekte momenten. Zijn tedere gevoelens, zijn fijne, doordringende geest, die alle lawaai en drukte haat, houden hem opgesloten. Het lijkt alsof hij bang is voor elke gedachtewisseling die zou kunnen ontaarden in bitterheid, voor elk gevecht waarin de haastig aangeslagen snaren van zijn lier minder zuivere, minder harmonieuze sonore en delicate tonen zouden laten horen.

Hierna gaat Liszt een uitgebreide vergelijking maken tussen Franz en Chopin.<sup>21</sup> Hij vergelijkt vooral hun karakters en hoe deze tot uitdrukking komen in hun muzikale taal.

Daarna volgt een heel gedetailleerde biografie van Robert Franz en gaat Liszt onder meer in op diens zware gezondheids- en daarmee samenhangende mentale problemen. Liszt beschrijft Franz complete levensloop en voegt aan elke levensfase diepe psychologische karakterisering toe. Zo wordt het voor de lezer duidelijk waar Franz zijn inspiratie vandaan haalde en hoe moeilijk het voor hem was zijn eigen weg te vinden en te gaan. Liszts essay getuigt van zoveel warmte en respect, zoveel begrip en sympathie voor Franz.

Liszt schrijft in het in 1872 toegevoegde slotgedeelte van zijn studie: *“Wat voor sommigen misschien een goedbedoelde ophef, een haastige verheerlijking, ja zelfs een overschatting van onze geliefde lijkt, heeft volgens mij vele harten in bezit genomen door de overtuigende kracht van de waarheid: afgezien van Amerika - waar Franz met hulp van Otto Dresel al lang een verdiende plaats onder de beste Duitse namen heeft, en zijn liederen tot de voorraad ijzeren repertoire in de concertzalen en salons behoren – is er ook in ons land een kleine gemeenschap bewonderaars die, zij het langzaam maar zeker, constant groeit; op de recentere concertprogramma's vind je vaker dan gewoonlijk een of ander nummer van Franz en de tijd is misschien niet zo ver meer dat zijn muziek gemeengoed is geworden van alle mensen, en dat de uitvoering van zijn liederen ook hier even noodzakelijk wordt geacht als aan de andere kant van de oceaan. [...]"*<sup>22</sup>

*“Het verdere lot van de componist? Wiens hart zou niet vervuld zijn van medelijden en verdriet? Zijn slechthorendheid, die zich al in een vroeger stadium van zijn leven van tijd tot tijd openbaarde, heeft de afgelopen jaren dusdanig toegeslagen dat elke praktische muzikale activiteit moest worden stopgezet. Franz moest zich steeds meer terugtrekken uit het hedendaagse publieke muziekleven. Voor de deur van de ouder wordende meester ligt de grijze oude vrouw van de bezorgdheid 'altijd gevonden, nooit gezocht'<sup>23</sup>, en fluistert allerlei angstaanjagende uitspraken in zijn oor en hart.”*<sup>24</sup>

## 4. Liszts transcripties van '12 Lieder von Robert Franz'

### 4.1 Historische context

Liszts transcripties van S489/E163, werden in 1849 gepubliceerd. Franz Liszt begon ongeveer tien jaar eerder met het maken van transcripties:



in 1838 bewerkte en publiceerde hij de *12 Lieder von Franz Schubert* (S. 558), die met grote vreugde door zowel de musici als de liedmarkt werd omarmd. In deze cyclus combineerde Liszt de lyrische, introverte melancholie van Schubert met zijn eigen temperamentvolle, virtuoze persoonlijkheid en creëerde zo composities met een versmelting van onstuimig pianistisch vuurwerk met de meest tedere ontroering. Gottfried Wilhelm Fink, de redacteur van de *Allgemeine musikalische Zeitung* schreef: “Niets in de recente herinnering heeft zo’n sensatie en plezier bij zowel pianisten als publiek veroorzaakt als deze arrangementen [...] Aan de vraag ernaar is op geen enkele manier voldaan; en dat zal zo blijven tot dat deze arrangementen overal op de piano’s te zien zijn.”<sup>25</sup>

Liszts Schubert-transcripties waren niet alleen een tijdelijk succes, G.W. Fink moest op velerlei verzoek een nieuwe categorie creëren in de recensiesectie van de *Allgemeine musikalische Zeitung*: ‘*Lieder ohne Worte*’, en bijna dertig jaar later bevestigde Eduard Hanslick het belang van dit nieuwe genre en moest hij toegeven dat “Liszts transcripties van Schuberts liederen baanbrekend waren. Er was nauwelijks een concert waarin Liszt er niet een of andere ervan hoefde te spelen, zelfs als ze niet op het programma stonden.”<sup>26</sup>

Liszt bewerkte drie grote sets van Schuberts liederen in de jaren 1830 – de *12 Lieder von Franz Schubert*, *Schwanengesang* en *Winterreise*. Volgens J. Kregor documenteren deze niet alleen Liszts rijpende en steeds innovatievere benadering van grootschalige vormen, geboren uit een fusie van de concertfantasie en een dringende behoefte om zich als een originele componist te vestigen. Kregor beschouwt deze cycli ook als bijna volledig onafhankelijk van Schuberts uitgangspunt, aangezien Liszt uitging van de poëzie, de juiste gedichten selecteerde, ze herordende en zo een nieuw overtuigend verhaal schiep.<sup>27</sup> Door de tonale, thematische en verhalende volgorde uit Schuberts liederenreeks te herordenen en te interpreteren, creëerde Liszt een van de eerste concrete voorbeelden van de ‘instrumentale’ liedcyclus.

De eerste vijf liederen van Liszts transcriptie van Robert Franz’ *Schilflieder* omvatten samen Robert Franz’ complete opus 2 (*‘Auf geheimen Waldespfaden’*, *‘Drüben geht die Sonne scheiden’*, *‘Trübe wird’s’*, *‘Sonnen-*

*untergang’*, *‘Auf dem Teich’*). Dit is de enige liedcyclus die Robert Franz ooit heeft geschreven, de rest van zijn liederen zijn bundels en verzamelingen (*Liederhefte*). De liederen 6–8 (*‘Der Schal’*, opus 3 nr. 1, *‘Der Bote’*, opus 8 nr. 1, en *‘Meeresstille’*, opus 8 nr. 2) worden *Lieder von Robert Franz; Heft 2: Drei Lieder* genoemd. De liederen 9–12 (*‘Treibt der Sommer seinen Rosen’*, opus 8 nr. 5, *‘Gewitternacht’*, opus 8 nr. 6, *‘Das ist ein Brausen und Heulen’*, opus 8 nr. 4, en *‘Frühling und Liebe’*, opus 3 nr. 3) kregen de benaming *Lieder von Robert Franz; Heft 3: Vier Lieder*. De titel ‘*Schilflieder*’ is dus overgenomen van Franz’ enige volledige cyclus (opus 2), en werd door Liszt gebruikt voor zijn transcriptiecyclus, bestaand uit 12 liederen. Zoals uit onderstaande voorbeeldanalyses zal blijken, wordt de titel ‘*Schilflieder*’ – in vertaling (oever)rietliederen – in de cyclus weerspiegeld. In deze natuurgedichten krijgt het riet de rol van weerkaatsingen van de gevoelens en emoties, die door de protagonist (hoofdpersoon van het gedicht) worden beleefd; vaak wordt het onderliggende karakter, zoals bijvoorbeeld angst, verlangen en hoop, eerst beschreven door de natuur, en in dit geval het riet.

Liszt ontmoette Robert Franz in Dessau in februari 1844 en sprak heel warm over diens eerste verzameling van liederen, in het voorgaande jaar gepubliceerd met de hulp van Robert Schumann. Liszt liet doorschemeren dat hij blij zou zijn als Franz op een bepaald moment een set aan hem zou opdragen wat Robert Franz dan ook deed, in zijn *Sechs Gesänge*, opus 7, uitgegeven in 1846.<sup>28</sup> In 1853 beantwoordde Liszt het compliment en schreef een uitvoerige en waarderende studie over Robert Franz en zijn muziek, die verscheen in het *Neue Zeitschrift für Musik*.<sup>29</sup> Na de publicatie van Robert Franz’ *Sechs Gesänge*, opus 7 begon Liszt liederen van Robert Franz te bewerken, vooral om ze te promoten (zoals hij deed met de toen nog weinig bekende muziek van Schubert), waardoor de transcripties de originele versies voor zang- en piano in populariteit overtroffen.<sup>30</sup> Een zeer belangrijk en opvallend kenmerk van Liszts transcripties is, dat hij in de meeste werken erop aandrong dat zijn uitgevers het gedicht/de tekst op de juiste plaatsen in de partituur zouden afdrukken (zie figuur 5), wat betekent dat Liszt dit van grote betekenis voor de uitvoerende vond.

## 4.2 Analysevoorbeeld 1: Lied nr. 2 – ‘Drüben geht die Sonne scheiden’

In deze tweede transcriptie uit de cyclus voegt Liszt veel eigen variaties toe. Het originele lied heeft een duidelijke structuur van AA'B. De eerste en tweede strofe lijken erg op elkaar wat betreft het trioolmotief, gevolgd door een *suspiratio* gebaar<sup>31</sup> in de begeleiding en de melodie die de hoofdtoonsoorten van het lied schetst (g-mineur - d-mineur - g-mineur). De B-sectie is opgedeeld in twee delen, een *largo*-sectie, zeer kort (4 maten) verandert plotseling volledig van karakter: de rusteloosheid is weg, de pianobegeleiding krijgt eenvoudige, homofone akkoorden, waardoor er bijna een recitatief-achtig deel ontstaat. De melodische structuur lijkt echter sterk op die van de A-sectie: de melodie benadrukt het bes-tetrachord in scalaire stappen zoals in A. Het tweede deel van B brengt het rusteloze, rillende, trillende gevoel van het begin terug en bevestigt de modulatie en nieuwe toonsoort van Bes majeur. Liszt verandert deze vorm door een variatie van A en A' in te voegen, dus de vorm verandert als volgt: A' - A!A'! - B.

De sectie A!A'! is een gevarieerde en versierde versie van de originele AA'-sectie. In dit gedeelte laat Liszt zelfs de tekst in de partituur weg, om de virtuoze versieringen van dit gedeelte te benadrukken.

De transcriptie begint zoals het originele lied, zonder een proloog of enige 'introductie' van de sfeer, het karakter of melodisch materiaal, maar Liszt zet gedurende de gehele transcriptie de melodie een octaaf lager dan in het origineel, wat een gevoel van verwrongen zijn geeft en de indruk wekt dat de melodie tussen de rusteloze en angstige cellen van de zestiende triolen zweeft.

In tegenstelling tot in de eerste transcriptie, worden in deze tweede het karakter en de sfeer vertaald in de puls en het ritme, die de vorm aannemen van de constante cellen van 'trillende' triolen. Pas aan het einde van de tweede strofe (mm. 15v.) wordt duidelijk dat deze trillende beweging waarschijnlijk de rietpluimen of de wilgen verklankt die in de wind trillen ("Taurig säuseln hier die Weiden und im Winde bebt das Rohr"). Dit betekent dus dat het ritme een heel andere functie krijgt.

In de maten 18-34 (van de transcriptie) is Liszts vertaling van het muzikale karakter van het lied

## LIEDER VON ROBERT FRANZ – CHANSONS DE ROBERT FRANZ

Für Pianoforte von – Pour piano par

F. Liszt

R 163, SW 489

### Heft 1: SCHILFLIEDER – f<sup>c</sup> suite: AU BORD DU RUISSEAU

(Nikolaus Lenau)

5. De eerste pagina van Robert Franz / Franz Liszt: Schilflieder-transcriptie nr. 1, 'Auf geheimen Waldespfaen', mm. 1-12.

heel persoonlijk: alle toevoegingen of veranderingen zijn het resultaat van zijn eigen opvatting over en interpretatie van dit lied. Zowel de melodie als het harmonische patroon blijven hetzelfde als in de eerste strofe, maar met typerende, pianistische toevoegingen, die als doel hebben de nadruk te leggen op Liszts interpretatie van de tekst. De mm. 18-21 (figuur 6) presenteren sextolen in de linkerhand in de vorm van gebroken akkoorden in golfbewegingen:

6. R. Franz / F. Liszt: Schilflieder-transcriptie nr. 2, mm. 18-21.

Dit creëert een angstige, verontrustende, onvaste beweging, die de onderliggende donkere en mysterieuze ondertoon manifesteert. De keuze voor zo'n golfachtige beweging op dit punt van de transcriptie laat zien dat Liszt juist deze onderliggende angstige beweging wil benadrukken,

omdat de tekst van het gedicht oorspronkelijk begint met de volgende tekst: “*Drüben geht die Sonne scheiden, und der müde Tag entschlief. Nieder hängen hier die Weiden, in den Teich so still tief.*” (“Ginds gaat de zon onder en de vermoeide dag slaapt. Laag buigen de wilgen zich hier, over het meer, zo kalm, zo diep.”) Het gedicht beschrijft letterlijk een kalm, vreedzaam, misschien een beetje mistig, maar zeker slaperig natuurbeeld. Liszt maakt hier gebruik van Franz’ onrustige begeleidingsfiguren, de triolencellen van het origineel die al hun schaduw vooruit werpen op het vervolg van het lied. Deze geeft Liszt zelfs nog meer betekenis door ze te onderbouwen met een uitgebreider motief in de linkerhand; de sextolen zouden kunnen worden gezien als een product dat, althans ritmisch, uit deze cellen bloeit. In mm. 22-25 (figuur 7) gaat Liszt verder met de gebroken akkoorden, maar nu in een oplopende, bijna gehaste beweging, eerst in de rechterhand (mm. 22v.) en dan in de linker (mm. 24v.):

7. R. Franz / F. Liszt: Schilflieder-transcriptie nr. 2, mm. 22-24.

Deze uitroepen voelen als wanhoopskreten die smeken om hulp en nu niet alleen in de tekst worden gezongen en aan de verbeelding worden overgelaten in Franz’ zetting van Lenau's gedicht, maar in Liszts transcriptie duidelijk muzikaal worden vertaald.

Deze beweging verandert in de volgende zin (mm. 26-29, figuur 8) op de woorden: “*Und ich muss mein Liebstes meiden: quill, o Träne, quill hervor!*” (“En ik moet mijn liefste mijden; vloe, gij tranen, vloe stil voort!”). Dit is de eerste keer in de lied-transcriptie dat Liszt even het motief van de triool + achtste noot verlaat. Door *motif dissolution*<sup>32</sup> wordt de cel omgezet in continue triolen, waarvan de eerste tel constant ontbreekt.

Dit verklankt de hijgende uitroep die wordt gevoeld bij het lezen van het gedicht. Verder voegt Liszt een tegenstem toe naast de originele melodie van het lied, wat een bijna canon-achtige inzet van de melodie in de tenor lijkt te creëren. Deze nieuwe bovenstem, met de annotatie ‘*delicatamente*’, zou de tranen van het lyrische ‘ik’ kunnen verbeelden dat hen smeekt om stil te stromen. Gezien de verwevenheid tussen de oorspronkelijke ‘vocale’ melodie en deze parallelle stem, die zich bijna strikt op een decime-afstand van de tenor beweegt, zou deze passage de onvermijdelijkheid van de tranen kunnen symboliseren en het feit dat ze hand in hand gaan met het lyrische ‘ik’.

8. R. Franz / F. Liszt: Schilflieder-transcriptie nr. 2, m. 26-27.

De laatste zin van de tweede strofe (mm. 30-34 in de transcriptie, zie figuur 9 en 10) presenteert nog twee ideeën van Liszt die het begrip van de tekst vergroten en de interpretatie articuleren, die mogelijk in het origineel aan de verbeelding zijn overgelaten.

In de maten volgend op m. 30 speelt de linkerhand golven van stijgende en dalende chromatische lijnen, die de tekst van het originele “*Traurig säuseln hier die Weiden und im Winde beb't das Rohr*” verrijken (“In de bries zucht hier het riet, en de wilgen trillen droevig”).

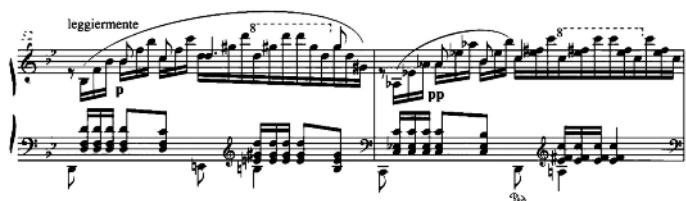
De *anabasis* en *catabasis*<sup>33</sup> van deze *passi duriusculi*<sup>34</sup>, verbeelden het zuchten, mompelen en steunen van het gras, dat moet buigen onder de sterke wil van de wind. De natuurlijke *crescendi* en *descrescendi*, die optreden bij het spelen van deze chromatische passages, helpen dit gevoel van de donkere huilende wind te versterken, die samen met de zich herhalende trioolcel in de rechterhand (die werd geïnterpreteerd als het rillen van het riet), het hele beeld met nog grafischere kleuren schetst.

De volgende twee maten (mm. 32-34, figuur 10) zetten dit idee voort: de arpeggio's in de rechterhand, die de mysterieuze opeenvolging van een Napels sextakkoord en de daaropvolgende domi-



9. R. Franz / F. Liszt: Schilflieder-transcriptie nr. 2, mm. 30-31.

nant (N6 - V) progressie omspelen, benadrukken de uitbeelding van de donkere en zelfs mystieke klank van zowel de harmonieën als de sfeer.



10. R. Franz / F. Liszt: Schilflieder-transcriptie nr. 2, mm. 32-33.

De overgang tussen A' en B (of A' in de transcriptie en B) is als een moment waarop alles even stilstaat. Liszt kopieert het oorspronkelijke dominante F7-akkoord (met de lichte aanpassing van de tenorstem - a in plaats van f) met de kleine versiering in de rechterhand en zelfs de annotatie 'ad libitum' (m. 36 in de transcriptie). Zo maakt Liszt in de overgang van alle eerdere zorgen, angst en gehuil - benadrukt door zijn uitwerking van het A-deel met behulp van deze kleine cadens + een maat met een fermate (m. 35) - een verandering niet alleen naar een andere tonaliteit, maar ook naar een heel ander karakter.

De *largo*-sectie (Bes-majeur, de parallel van g-mineur) begint opnieuw met de melodie in de tenor in plaats van in de sopraan (zoals in het originele lied). Ook de bas is een octaaf lager gezet, waardoor er ruimte ontstaat voor een zeer sonoor en warm register van de piano. De tekst "In mein tiefes, stilles Leiden, strahlst du Ferne! hell und mild." ("In mijn diepe en stille verdriet, straal jij van verre, helder en mild") wordt in het origineel muzikaal vertaald door de rustige homofone akkoordbegeleiding. In de transcriptie wordt die begeleiding getransformeerd naar een bredere sonoriteit van de harmonieën (de bas ligt een octaaf lager) die een warmer register van de piano en de tenorstem toevoegt, aan de originele 'vocale' melodie die door deze harmonieën stroomt. De melodie lijkt echter, zoals eerder vermeld, erg op die van de A-sectie: dit benadrukt het bes-tetrachord in scalaire stappen zoals in A.

Echter, na het 'poco ritenuto' en het 'in tempo' van m. 38v., besluit Liszt het register van de melodie te wijzigen en volledig vast te houden aan de oorspronkelijke positionering in de sopraanstem. Het is een interessante keuze, omdat Liszt net zo gemakkelijk de vocale melodie in het tenorregister had kunnen voortzetten als voorheen, maar wellicht verlangt hij in de laatste zin met de woorden "wie durch Binsen und Weiden strahlt des Abendsternes Bild" ("zoals door het riet en hangende wilgen, de spiegelende avondster schijnt.") naar de klank van een ander register. Het is immers het licht dat door het riet schijnt. Een andere reden zou ook kunnen zijn, dat in de mm. 40-44 (die de triolen en het aanvankelijk rusteloze karakter van het begin terugbrengen) er een 'octave transfer' plaatsvindt (m. 40v.), die niet genoeg benadrukt zou kunnen worden in het tenorregister. In het sopraanregister gedraagt de melodie zich als zou de ziel naar de hemel streven (in een hoopvolle anabasis).

11. De mm. 34-44, overgang / cadens, *Larghetto*: B-deel van de transcriptie verdeeld in B1 (homofone, kalme akkoorden) en B2 (trioolcellen, rusteloos, trillend gevoel van het begin en bevestiging van nieuwe toonsoort Bes-majeur).

### 5.3 Analysevoorbeeld 2: Lied nr. 3 – 'Trübe wird's, die Wolken jagen'

Dit stormachtige en dramatische lied, doordrenkt van pijn en verdriet, schildert een zons- ondergang gevolgd door donkere, sinistere wolken die de lucht bedekken en de wind die aan de vijver vraagt waarom het licht vervaagt, gevolgd door het lyrische 'ik' dat onthult dat zijn verloren liefde nooit meer zal glimlachen voor zijn verwonde ziel.

12a. R. Franz, *Trübe wird's, die Wolken jagen*, opus 2 nr. 3, m. 1.

12b. R. Franz / F. Liszt: *Schilfflieder-transcriptie nr. 3, mm. 1-2.*

Liszt verlengt het lied niet of voegt er geen heel nieuwe secties aan toe, zoals in lied nr. 2, maar wel verwerkt hij tal van nieuwe ideeën bovenop het reeds bestaande materiaal, en versterkt en articuleert daarmee zijn interpretatie en de emotie die hij in het gedicht voelt. De transcriptie begint als het originele lied met gedurende twee maten een *cis-mineur* tremolo, maar er kunnen een paar dingen worden gezegd over deze introductie: ten eerste is het tempovoorschrift *allegro* iets anders dan het originele *allegro maestoso* van Robert Franz, en na de ontwikkelingen en ontplooiingen te hebben gehoord, die verder in de transcriptie plaatsvinden, kan men constateren dat Liszt inderdaad veel meer leed en pijn in het gedicht hoort dan Robert Franz. Daarom is *maestoso* misschien niet zo passend bij zijn transcriptie. Verder werkt Liszt het bereik van de tremolo verder uit, waardoor de pianoklank veel meer dimensie krijgt en het registertimbre van de piano wordt verrijkt. In de Liszt-notatie kunnen vier verschillende stemmen worden herkend (figuur 12b), in het origineel (figuur 12a), klinken er hooguit drie. Dit wordt echter mogelijk door de 'langzamere' notenduur, Liszt kiest voor continue zestienden, met extra dimensie door de achtste noten in de altstem, maar Robert Franz kiest voor continue tweeëndertigsten.

De inzet van de 'vocale melodie' in Liszts transcriptie (figuur 13), gaat hand in hand met de eerste woorden van het gedicht "Trübe wird's, die Wolken jagen" ("Donker wordt het, de wolken jagen"): Liszt plaatst de melodie niet één, maar twee octaven lager dan in het origineel, wat zijn keuze voor het register in m. 1v. verklaart: het orgelpunt 'bereidde' de inzet van de basmelodie voor, die nu begeleid wordt door een orgelpunt op Cis een octaaf lager, en de tweestemmige tremolo in de rechterhand.

Het lage register vertaalt letterlijk de 'trübe' (donkere/sinistere) sfeer van het gedicht. Vanwege deze keuze voor een zeer laag register op de piano en de toegevoegde pedaal-markering (het pedaal moet de eerste drie maten worden aangehouden), wordt een nogal wazig en murmelend effect op de piano gecreëerd. Pianisten zullen ervoor kiezen om met een pedaalvibrato te spelen. Dit betekent dat het pedaal slechts half wordt ingedrukt en met snelle beweging van de voet zo vaak mogelijk snel wordt gewisseld, waardoor het wazige en donkere effect wordt versterkt. Dit helpt ook om de basmelodie zo helder mogelijk uit te laten komen, gezien de genoteerde vingerzetting (elke noot van de melodie met de linkerduim spelen) en de accenthoedjes op de melodische lijn, die om een zeer duidelijk hoorbare inzet van de vocale melodie vragen.

13. R. Franz / F. Liszt: *Schilfflieder-transcriptie nr. 3, m. 3.*

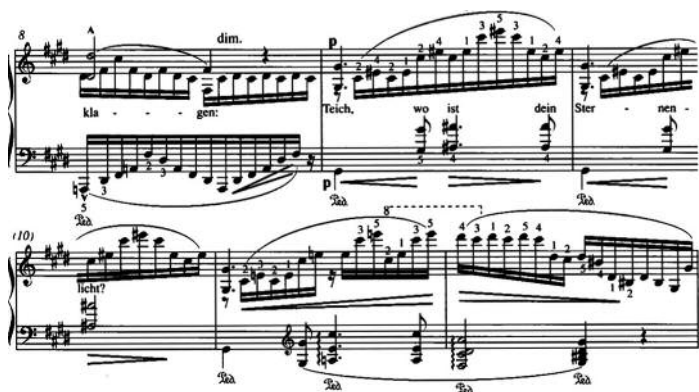
Liszt vervolgt de melodie een octaaf hoger in m. 5 (nog steeds een octaaf lager dan in het origineel!), en creëert een continue opbouw en *crescendo*, die is begonnen vanaf *piano* (m. 1) via *poco a poco crescendo* (mm. 2-6), leidend naar de climax in maat 7 (*ff*, *impetuoso* - onstuimig, heftig). Liszt creëert deze enorme opbouw niet alleen door de dynamische markeringen; ook de 'vocale' lijn, die letterlijk alle registers doorkruist, benadrukt de enorme intensiteit die Liszt vertaalt in deze transcriptie.

14. R. Franz / F. Liszt: *Schilfflieder-transcriptie nr. 3, mm. 3-7 (opbouw door 3 verschillende registers).*

Tijdens de climax (mm. 7v.) verdubbelt Liszt de vocale melodie in octaven. Hier verlaat hij voor het eerst in de cyclus het originele patroon van tremolo-structuren om plaats te maken voor een eigen sterker begeleidingspatroon: een verminderd septiemakkoord (m. 7), gevolgd door een half verminderd septiemakkoord (m. 8) in een combinatie van arpeggio's (linkerhand) en arpeggio's + tremolo in de rechterhand op de woorden "und die lauten Winde klagen" ("en de onstuimige winden zuchten)."

Deze keuze is uitermate goed voorbereid en komt als een zeer organisch vervolg op de enorme dynamische voorbereiding en opbouw in registers van de piano. Dit laat zien dat het gedicht de reden is voor de in de transcriptie gemaakte keuzes, en dat, hoewel het origineel als het uitgangspunt wordt genomen, de interpretatie en articulatie van deze interpretatie prevaleren en overheersen. De laatste in het origineel schijnt ofwel aan de verbeelding overgelaten te zijn, wat ook een esthetische keuze zou kunnen zijn, ofwel simpelweg andere emoties op te roepen dan bij Liszt.

Liszt blijft de melodie in octaven (mm. 9v., zie figuur 15) gecombineerd met zijn 'eigen' begeleidingspatroon (breking van de Cis-groot drieklank over drie registers – een hint naar de melodische structuur in het begin over drie registers), die opnieuw kan worden verklaard als we naar de poëzie kijken: "Teich, wo ist dein Sternenlicht?" ("Meer, waar is uw sterrenlicht?"); de weerkaatsing van 'het sterrenlicht' in de vijver is niet traceerbaar, het verschijnt en verdwijnt, door windstoten, waterbewegingen, bewegingen, etc. Zo dichtbij en zo tastbaar en toch zo onbereikbaar. Het dynamische *p* en de



15. R. Franz / F. Liszt, Schilflieder-transcriptie nr. 3, mm. 9-12 (melodie in octaven + arpeggio's in de begeleiding).

*crescendo* en *decrescendo*-tekens benadrukken het plotselinge mysterieuze karakter:

In wat op het eerste gezicht het begin van de tweede strofe lijkt (m. 13, begin van A'), aangezien de vorm van het lied A is (mm. 1-12) A' (mm. 13-18) B (mm. 18-26), wordt de 'vocale' melodie weer in de linkerhand gepresenteerd, echter een octaaf hoger dan in het begin (en nog steeds een octaaf lager dan in het origineel). De tremolo-figuratie is terug in de rechterhand, maar is voller (twee noten per zestiende) en hoger (zie figuur 16).



16. R. Franz / F. Liszt, Schilflieder-transcriptie nr. 3, mm. 13v.

Liszt vertaalt de woorden opnieuw in de muziek bijvoorbeeld de tremolo-figuratie lijkt op de "erloschenen Schimmer" ("glans, schijnsel"); "suchen tief" ("zoeken diep") is te herkennen aan de lage octaven die te horen zijn in de mm. 14 en 15; en *last but not least* worden de woorden "im aufgewühlten See" ("in het wilde meer") (mm. 15v., figuur 17.) vertaald in de uitbarsting van de rechterhand-tremolo, die een climax bereikt in een extatisch opwaarts leidend arpeggio in m. 15 (figuur 17).



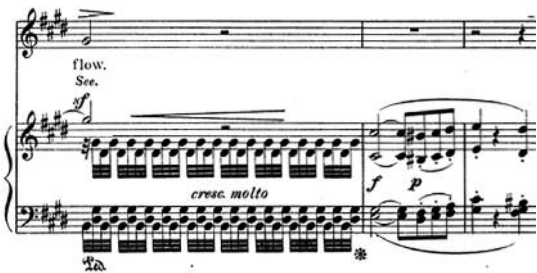
17. R. Franz / F. Liszt, Schilflieder-transcriptie nr. 3, mm. 13-18.

Na de aankomst op de tonika in sextligging (m. 17), die het einde van de A'-sectie markeert, volgt er een overgang van twee maten: de annotatie *ff*, onmiddellijk gevolgd door *p subito* (in de Liszt transcriptie) maakt deze overgang nog extremer, vooral in dynamiek. Ook de akkoorden hebben een breder bereik en daarmee een rijker geluid op de piano (zie figuur 18a en 18b voor het verschil).

De overgang mondt uit in een *recitativo secco*: de 'vocale' lijn, die nog steeds in de tenorstem wordt

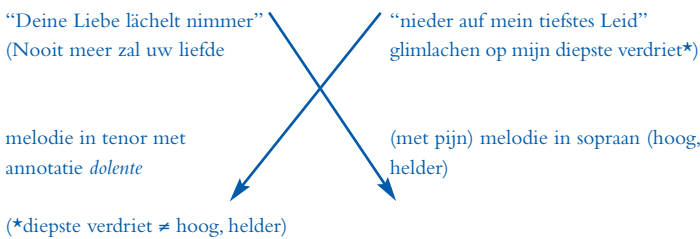


18a. R. Franz / F Liszt, Schilfflieder-transcriptie nr. 3, mm. 16-18.



18b. R. Franz, Schilfflieder, opus 2 nr. 3, mm. 16-18.

gespeeld, heeft een ritme dat wordt bepaald door de accentuering van de woorden; de ‘begeleiding’ bestaat uit homofone akkoorden. Liszt blijft heel dicht bij het origineel, maar de vocale melodie op de woorden “Deine Liebe lächelt nimmer” wordt gespeeld in de tenor, zoals meestal tijdens de transcriptie, maar in het vervolg op “nieder auf mein tiefstes Leid”, verandert het in hetzelfde register als in het originele lied, wat ofwel een reflectie zou kunnen zijn op de melodische ontwikkeling in het begin van de transcriptie, ofwel (deze twee aannames sluiten elkaar niet uit!) een prachtig chiasma (kruising) zou kunnen zijn tussen:



19. R. Franz / F Liszt, Schilfflieder-transcriptie nr. 3, mm. 16-26; chiasma.

## 6. Conclusie

Er valt nog zo veel te zeggen over deze fantastische cyclus, zoals bijvoorbeeld de connectie van toonsoorten tussen de liederen en de reden van Liszt om precies deze twaalf liederen uit te kiezen. Al deze vragen en gedetailleerdere analyses van alle twaalf liederen worden in mijn Master-onderzoek onder de loep genomen, maar een paar zeer belangrijke details zijn nu ook al duidelijk geworden.

Het valt op dat Liszt nog persoonlijker wordt in de passages waarin het lyrische ‘ik’ zijn verdriet, verlies en pijn deelt. Elementen uit de natuur zijn belangrijk in deze cyclus en spelen vaak de rol van een spiegel van de menselijke ziel, zoals bijvoorbeeld het riet (naamgever van de cyclus: *Schilfflieder!*), dat voortdurend verschuift en transformeert: van rillen en trillen tot bijna breken door de wind; of integendeel vreedzaam wiegend (bijvoorbeeld lied 1, mm. 14v. “*Schilfgestade*”, mm. 21–23 “*rauscht das Rohr geheimnisvoll*”; lied 2, mm. 15v. “*und im Winde bebzt das Rohr*” etc.). Een ander belangrijk en terugkerend element is ook het water: van ofwel zachte rimpelingen op een rustige avond tot erin weerkaatsende bliksem en opgewonden, onstuimige golven (bijvoorbeeld lied 3 mm. 15v. “*Aufgewühlten See*”; lied 5 mm. 1v. “*auf dem Teich dem Regungslosen*”).

Interessant is dat ook het licht in bijna alle liederen een belangrijke rol speelt; de lichtflitsen, of ze nu afkomstig zijn van wilde bliksem of mysterieus maanlicht, ze lijken altijd de meest diepgaande en misschien geheime wensen en verlangens van het lyrische ‘ik’ te dragen. Vaak worden ze weerspiegeld in water (vijver / meer), wat misschien een symbool is voor de moeilijkheid van een visie op de werkelijkheid, of om het verleden van heden te onderscheiden, en zou subtekstueel en onbewust kunnen verwijzen naar de diepste onderliggende vraag: wat is dan echt? Hoe subjectief is onze eigen realiteit?

Deze vragen zijn misschien niet met taal te beantwoorden, aangezien taal cultureel en contextueel subjectief is, maar muziek zou een stap kunnen zijn in de richting van het blootleggen van deze filosofische retorische vragen...

Verder maakt Liszt veel gebruik van registerwisselingen, vaak om het karakter donkerder of helderder te maken, maar ook om daardoor kracht

en timbre van de piano te gebruiken. Variaties, verfraaiingen, maar ook uitwerkingen, imitaties en tegenstemmen dienen tot een articulerende interpretatie van het gedicht, nooit met uitsluitend virtuositeit als doel. Vaak wordt er gebruik gemaakt van drienotenbalknotatie met rijke annotaties voor de pianist, om verschillende niveaus, tekstuele declamatie et cetera. te benadrukken. Ook de gevarieerde en verrijkte figuratie is een duidelijke vertaling van bijvoorbeeld een geagiteerde sfeer, voorgesteld door de onderliggende poëzie, i.e. de virtuositeit dient als middel voor het doel!

Het gedicht is altijd de doorslaggevende reden voor de transcriptiekeuzes van Liszt, en hoewel het origineel wordt genomen als uitgangspunt, prevaleert de articulatie van Liszts eigen interpretatie. Daarom wordt ook duidelijk waarom Liszt in de uitgaven van zijn transcripties erop aandrong dat zijn uitgevers de tekst van het gedicht op de juiste plaatsen in de partituur zouden afdrukken. Dit betekent dat de tekst van groot belang is voor de uitvoerende.

Al deze elementen zijn impliciete manieren om te delen wat niet onder woorden te brengen is, maar Liszt vertaalt en verrijkt de poëzie zo meesterlijk, dat zelfs zonder voorafgaande kennis van de teksten de muziek voor zich spreekt!

*Met dank aan Christo Lelie en Albert Brussee die dit artikel grondig hebben geredigeerd en mij vele waardevolle inhoudelijke en taalkundige suggesties voor verbetering heeft gegeven. AK.*





## Noten:

- <sup>1</sup> (1) Opname op Hyperion Records: Leslie Howard (piano), opgenomen oktober 1990, gepubliceerd november 1991 (St Peter's Church, Petersham, UK geproduceerd door Tryggvi Tryggvason) link: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W11150\\_66481](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W11150_66481).
- <sup>2</sup> Opname op YouTube: pub. op 26 Juni 2017, Valerie Tryon (piano), [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_hUC5mX0uI](https://www.youtube.com/watch?v=W_hUC5mX0uI).
- <sup>2</sup> Walker, A. 'Liszt, Franz [Ferenc], subsectie 10: Arrangements'. *Oxford Music Online (Grove Music Online)*, gedrukt: 20 januari 2001, online gepubliceerd: 2001; weblink: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>.
- <sup>3</sup> Marx-Weber, Magda, 'Cornelius' Kritik des Liedes', in: *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh, Bd. 48) Regensburg: Hellmut Federhofer en Kurt Oehl, 1977, p. 177. Origineel citaat: "[...] in der Liedgeschichtsschreibung übliche(n) 'Gipfelwanderung' von Schubert über Schumann zu Brahms und Wolf, bei der schon Robert Franz und Franz Liszt nicht gebührend beachtet werden."
- <sup>4</sup> Gaedert, W.K., *Robert Franz. A Biographical and critical study*. Iowa, The University of Iowa, Ph. D. Music, 1976.
- <sup>5</sup> Hartmann, B., (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Band 55), Frankfurt am Main, 1991.
- <sup>6</sup> Uitgegeven in het Verenigd Koninkrijk. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- <sup>7</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 43 (1855) nr. 22, pp. 229-235, nr. 23. pp. 241-247. Door de auteur uitgebreide versie in boekvorm: Liszt, Franz, *Robert Franz*. Leipzig:Verlag von F.E.C. Leuckart, 1872.
- <sup>8</sup> De biografische feiten zijn een samenvatting van het artikel: Kravitz, Edward F., 'Franz [Knauth], Robert'. *Oxford Music Online (Grove Music Online)*, gedrukt: 20 Januari 2001, online gepubliceerd: 2001, weblink: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10164>.
- <sup>9</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Franz](https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Franz).
- <sup>10</sup> Kravitz, Edward, 'Franz [Knauth], Robert'. *Oxford Music Online (Grove Music Online)*, gedrukt: 20 januari 2001, online gepubliceerd: 2001, weblink: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10164>.
- <sup>11</sup> Hartmann, Bernhard, *Das Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern von Robert Franz*. European University Papers. Frankfurt am Main, etc.: P. Lang, 1991, p. 35.
- <sup>12</sup> Zie eindnoot 7.
- <sup>13</sup> Liszt, F., *Robert Franz*. Leipzig:Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1872, p. 8
- <sup>14</sup> Idem, p. 10
- <sup>15</sup> Ibidem.
- <sup>16</sup> Idem, p.12.
- <sup>17</sup> Idem, p. 13.
- <sup>18</sup> Idem, pp. 14-15.
- <sup>19</sup> Idem. p. 15.
- <sup>20</sup> Ibidem, pp. 15-16.
- <sup>21</sup> Idem, pp. 26-28.
- <sup>22</sup> Idem, pp. 52-53.
- <sup>23</sup> Scene uit J. W. von Goethe: *Faust - Der Tragödie zweiter Teil*, vers 11430: "Sorge: Stets gefunden, nie gesucht, so geschmeichelt wie verflucht. Hast du die Sorge nie gekannt?" - ("Bezorgdheid: altijd gevonden, nooit gezocht, zo gevleid als vervloekt. Heb je je bezorgdheid nooit gekend?").
- <sup>24</sup> Liszt (1872), p. 54.
- <sup>25</sup> Idem, p. 75.
- <sup>26</sup> Idem, p. 76.
- <sup>27</sup> Idem, p. 6.
- <sup>28</sup> Urrows, op. cit, p. 139.
- <sup>29</sup> De vertaling van deze studie in het Engels wordt in januari gepubliceerd, meer informatie: [alexandra.kaptein@gmail.com](mailto:alexandra.kaptein@gmail.com).
- <sup>30</sup> Urrows, op. cit., pp. 142-43.
- <sup>31</sup> *Suspiratio*: zucht, een figuur die we in de muziek ook wel kennen onder de vorm van de *Seufzer*.
- <sup>32</sup> Het opdelen van een motief in kleinere cellen, het ontbinden of wel het verbrokkelen van een motief in kleinere delen.
- <sup>33</sup> *Anabasis*: stijgende figuren, ook wel *ascensus* genoemd; *catabasis*: dalende figuren, ook wel *descensus* genoemd.
- <sup>34</sup> *Passus duriusculus*: *passus* (stap) in een melodisch verloop, en dit middels toonladdervreemde intervallen / chromatiek (*duriusculus*).

# Franz Liszt op de postzegel – een inventarisatie

Albert Brussee

*Er zijn van die randgebieden zoals 'Franz Liszt op het witte doek', 'Balletten op Liszts muziek' en 'Franz Liszt op de postzegel' die best eens belicht mogen worden. Al vanaf mijn elfde postzegels sparend, ben ik eens nagegaan hoeveel zegels de beeltenis van onze componist dragen. Het bleken er ruim dertig te zijn, uitgegeven in meer dan vijftien landen over een periode van bijna een eeuw. De oudste dateert van 1932, de laatste emissies stammen uit het Liszt-jaar 2011. Er zijn heel mooie zegels bij, waard om ze eens onder het vergrootglas te leggen. Een chronologische inventarisatie.*

## 1932

Het zal nauwelijks verbazing wekken, dat de oudste postzegel waarop de karakteristieke kop van Franz Liszt prijkt uit het land komt waarin hij geboren werd en meer standbeelden van hem staan dan waar ook ter wereld. Op 1 juli 1932 verscheen in Hongarije een serie van twaalf postzegels met daarop de beeltenis van beroemde persoonlijkheden. Onder de afgebeelde personen treffen we er twee aan die Liszt vereeuwigd heeft in zijn *Historische Ungarische Bildnisse*: graaf István Széchenyi (1791–1860) en de staatsman Ferenc Deák (1803–1876). Ook de schilder Mihály Munkácsy (1844–1900), die de componist goed gekend heeft, herkennen we op de zegel van 40 fillér. Hijzelf staat afgebeeld op een rozerode postzegel met de waarde van 20 fillér (afb. 1). Het portret werd ontworpen op basis



1. Collectie auteur.<sup>2</sup>

van de statiefoto die in 1873 door Ferenc Kózmata van Liszt gemaakt werd in verband met zijn vijftigjarig bestaan als musicus, een jubileum dat in november van dat jaar in Boedapest uitbundig werd gevierd.<sup>1</sup>

Speciaal van deze postzegel – het zegt iets over de populariteit van Franz Liszt in Hongarije! – werd twee jaar later een blokuitgave gemaakt naar aanleiding van het vijftigjarig bestaan van de Eerste Vaderlandse Postzegelverzamelaarsvereniging te Boedapest. De kleur van de zegel werd gewijzigd in roodbruin en omgeven door een sierveld. Dit is een zeldzame uitgave, die slechts in een oplage van 50.000 exemplaren werd gedrukt. Ongestempeld is de cataloguswaarde drieduizend euro en daarmee zonder twijfel de duurste Liszt-zegel aller tijden!

## 1946

In de naoorlogse jaren heerste er op filatelistisch gebied in Duitsland een chaotische toestand. De Brits-Amerikaanse, Franse en Russische bezettingszones gaven ieder hun eigen postzegels uit. Daarnaast waren er zogenaamde 'Gemeinschaftsausgaben' en had Berlijn-West tot de val van de muur in 1990 zijn eigen zegels. In de Sovjetzone was de situatie al heel ingewikkeld. Daar hadden verschillende Oost-Duitse provincies aanvankelijk hun eigen emissies.<sup>3</sup> Zo had de deelstaat Thüringen ter wederopbouw van het op 9 februari 1945 platgebombardeerde Deutsche Nationaltheater Weimar in maart 1946 een blokuitgave uitgebracht, ontworpen door Engelbert Schoner.<sup>4</sup>

De emissie bestaat uit vijf zegels (zie afb. 2). Centraal op het vel staat het theater zoals dat er voor het bombardement en na de wederopbouw



2.

uitzag. In de vier hoeken ziet men de beeltenis van grote kunstenaars die Weimars naam als kunststad hooghouden: linksboven Schiller, rechtsboven Goethe, linksonder Liszt en rechtsonder Wieland. Het ontwerp van de paarse Liszt-zegel met een waarde van 12 Pfennig is gebaseerd op een foto die Louis Held in januari 1884 van de oudere componist maakte. Deze foto werd door Ernst Burger in zijn *Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit* paginagroot afgedrukt.<sup>5</sup> De stand van het hoofd en de milde, wat trieste, hulpbehoevende gelaatsuitdrukking komen exact overeen.

Men kon het velletje zegels kopen voor 7,50 Reichsmark. Aangezien er een kleine 450.000 van gedrukt zijn, kan men zich voorstellen dat met het opgebrachte geld de wederopbouw van het theater voortvarend ter hand kon worden genomen, wat ook inderdaad gebeurd is. Eerder dan waar ook in Duitsland, op 28 augustus 1948, de verjaardag van Goethe, opende het Deutsche Nationaltheater Weimar opnieuw zijn deuren met een voorstelling van *Faust*.

### 1953

In 1953 verscheen er in Hongarije een serie 'Berühmte Komponisten'. Op zeven niet on aardige postzegels in oblong-formaat ziet men rechts het

portret van de componist in kwestie, links een bekende scène die verband houdt met zijn leven of werk.

De serie opent met een zegel gewijd aan Janós Bihari (1769–1827), de zigeunerviolist wiens spel op de jonge Franz Liszt een onuitwisbare indruk maakte. De tweede zegel van de serie toont ons Ferenc Erkel (1810–1893). Erkel, van opleiding pianist, werd in 1838 de dirigent van het Nationaal Theater (het operahuis) van Pest, een positie die hij tot 1874 behield. Daarnaast componeerde hij pianomuziek, enkele orkest- en koorwerken en met name een aantal opera's, die beschouwd worden als de eerste echt-Hongaarse muziek-drama's. Bekend bleef zijn *Hunyadi László*, een opera uit 1841–43, waarvan Liszt enkele delen voor piano transcribeerde.

De derde postzegel is gewijd aan Franz Liszt (afb. 3). Rechts ziet men de pianist zoals die er bij zijn triomfale optredens in Pest in december 1838 uitzag. Vergelijk met name Kriehubers aquarel uit dat jaar, waarop de virtuoos ten halve afgebeeld, de armen ontspannen over elkaar gelegd, een bruin, nauwsluitend Hongaars kostuum draagt met bijpassende das met kwastachtige uitlopers van goudgele tint.<sup>6</sup> Onder dat kostuum ziet men de witte boord van een onderhemd. Datzelfde boordje ziet men op de postzegel; ook de kleur van het kostuum komt exact overeen met die op de aquarel. Links op de grijsgroene achtergrond ontwaart men een fragment van het bekende *Eine Matinée bei Liszt* van diezelfde Kriehuber uit 1846, toen Liszt opnieuw voor langere tijd in Wenen was.<sup>7</sup>

De hogere waarden van deze serie zijn gewijd aan de componisten Mihály Mosonyi, Karl Goldmark, Bartók en Kodály. Zoals bekend zal zijn, was



3.

Liszt met Mosonyi heel goed bevriend. Bij diens overlijden schreef hij het aangrijpende *Mosonyis Grabgeleit*, dat later iets gewijzigd opgenomen zou worden in de *Historische Ungarische Bildnisse*. Ook de violist en componist Karl Goldmark (1830–1915), die vanaf 1851 in Wenen woonde, heeft de oudere Franz Liszt een enkele keer ontmoet tijdens zijn talloze bezoeken aan de Oostenrijkse hoofdstad, maar in dit geval is het, net als bij Bruckner, bij een enkele handdruk gebleven.

## 1956

Drie jaar later verscheen er in Hongarije opnieuw een postzegel met de beeltenis van Liszt. Deze keer betreft het een dubbelzegel, twee samenhangende zegels: op de linker ziet men de oudere Franz Liszt, op de rechter zijn kunstbroeder Frédéric Chopin. De postzegels werden uitgegeven op de ‘Tag der Briefmarke’, op 7 oktober 1956, en waren uitsluitend verkrijgbaar in samenhang met het toegangsbewijs voor de toen gehouden postzegeltonstelling. Het zijn mooie zegels die in tegenstelling tot die uit 1953 niet zo gangbaar zijn. Liszts gezicht, *en profil* weergegeven, gaat terug op foto’s uit de jaren 1870, bijvoorbeeld op die in 1878 gemaakt door Ferencz Kozmata.<sup>8</sup> Chopins portret werd vormgegeven naar voorbeeld van het medaillon dat Antoine Bovy in 1837 van de Poolse meester maakte (afb. 4).



4. Deze dubbelzegel werd gefotografeerd uit de *Michel-Europa-Katalogue, Band 4 (Os-teuropa, editie 2005/2006, p. 1603)*.

## 1961

In de nacht van 21 op 22 oktober 1811 aanschouwde Franciscus Liszt in Raiding (Doborján) het levenslicht. Dat werd 150 jaar later in meerdere landen herdacht. Weliswaar was Liszts muziek in die naoorlogse jaren niet zo populair, maar niettemin verschenen er met name in Oost-Europa meerdere herdenkingszegels.

De postdienst van de DDR gaf op 19 oktober 1961 zelfs een serie van vier zegels uit, geheel gewijd aan Franz Liszt (afb. 5). Op de postzegel met een waarde van 5 Pfennig staat hij samen met Berlioz afgebeeld, de componist die met zijn programmatische *Symphonie fantastique* bij het zoeken naar een eigen stijl richtingbepalend is geweest voor de jonge pianist. Op de zegel van 10 Pfennig ziet men Liszts hand. Hoewel er meerdere gipsafgietsels van zijn handen bekend zijn, lijken me deze geïnspireerd te zijn op het bekende schilderij van Danhauser, *Franz Liszt am Flügel phantasierend*<sup>9</sup>; let op de lange, slanke vingers, de enorme ruimte tussen duim en wijsvinger en het witte boordje van het onderhemd vlak boven de pols, dat zowel op de postzegel als op het schilderij duidelijk zichtbaar is. De karmijnrode zegel van 20 Pfennig toont het bekende medaillon van Rietschel uit 1854; het origineel bevindt zich in het Liszt-Haus te Weimar. De laatste zegel is weer een dubbelportret, nu met Chopin. De beeltenis van Liszt gaat terug op het medaillon dat Antoine Bovy in 1837 van de pianist maakte en wijde verspreiding heeft gekend. De zegels werden ontworpen door Fritz Deutschendorf (1914–1993), een Oost-Duitse lithograaf en graveur, die in opdracht van de postdienst van de DDR verschillende series postzegels heeft ontworpen.

Ook in Hongarije verscheen in 1961 een serie Liszt-zegels. De eerste daarvan toont ons het silhouet van de kop van de oudere Liszt, het toetsenbord van het instrument waarop hij een meester was en een opengeslagen partituur. Op de tweede zegel ontwaart men het standbeeld van de componist dat rechts van de hoofdingang van het



5. Collectie Christo Lelie.

Nationaal Theater aan de brede Andrassy-ut in een nis staat opgesteld. De postzegel met een waarde van 2 Forint, tenslotte, geeft het vooraanzicht van de in 1907 opgeleverde Franz Liszt Muziekacademie, waaroverheen een muziekfragment staat af-



6.



7. Collectie Christo Lelie.

gedrukt (afb. 6). Op de dag van uitgifte, 2 oktober 1961, werd daarnaast een blokuitgave uitgebracht waarop de elementen waaruit de eerste zegel is opgebouwd deels terugkeren: tegen een achtergrond van de drie zwarte toetsen van de piano ziet men hetzelfde silhouet van Liszt, nu echter in grijsgroene tint en doorweven met de vage contouren van een lauwerkrans; daaronder ziet men zijn handtekening. Deze zegel van 10 Forint is een collectors item en werd uitsluitend uitgegeven met een sierveld eromheen; de waarde ligt dan ook beïndrukkend hoger dan die van de andere zegels (afb. 7).

Voor het eerst verscheen er in 1961 een Lisztzegel in Oostenrijk, een land waarmee de componist sterke banden had. In Wenen had hij immers gestudeerd bij Czerny, als pianist had hij er in 1838 en 1839 zijn eerste grote triomfen gevierd en later, in de jaren van 'La vie trifurquée', keerde hij er regelmatig terug. De Oostenrijkse zegel (afb. 8) toont ons de beeltenis van de oudere



8.

Liszt. Het ontwerp gaat terug op de reeks foto's die in de studio van W. & D. Downey werden gemaakt tijdens Liszts laatste bezoek aan Engeland van 3 tot 19 april 1886. Met name de foto waarop hij achter een rijk gebeeldhouwde piano zit, komt als voorbeeld in aanmerking. Naast hem staat zijn leerling Bernard Stavenhagen, die op 10 april de solist was in Liszts Eerste Pianoconcert en op 16 april een Liszt-recital zou geven.<sup>10</sup>

In de bloeitijd van de Sovjet-Unie gaf die natie jaarlijks een ongelooflijk aantal postzegels uit. Hoe meer je er uitgeeft, hoe belangrijker je als land bent, nietwaar?! Alleen al in 1961 waren dat er 131.<sup>11</sup> Ook Franz Liszt kreeg een beurt. Maar het moet gezegd – het is een mooie zegel geworden. Links in een cirkel ziet men het gelaat van de virtuoos en profil, ongeveer zoals hij er uitzag toen hij in St-Petersburg en Moskou in 1842 en 1843

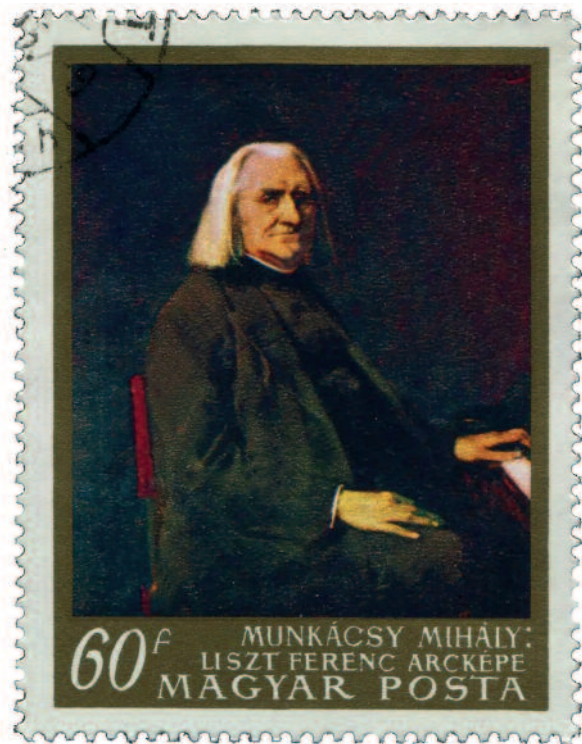


9.

concerten gaf. Rechts ziet men op een okergeel fond een bruine, openstaande vleugel waaroverheen een fragment van de Finale van de Twaalfde Hongaarse Rapsodie staat gegraveerd (afb. 9).

1967

Aan het eind van de jaren zestig gaf Hongarije meerdere series postzegels uit met daarop schilderijen uit het Hongaars Nationaal Museum. Het zijn fraaie zegels in groot formaat en meerkleuren-druk. De serie die in de zomer van 1967 het licht zag, opent met een zegel waarop een schilderij van de al genoemde Mihály Munkácsy staat, zijn 'Bildnis des Komponisten Ferenc Liszt' (afb. 10). Dit bekende schilderij, een van de pronkstukken van het Nationaal Museum, maakte Munkácsy in het jaar van Liszts dood, toen deze in het voorjaar van 1886 enkele weken in Parijs was. Tijdens een soiré



10.

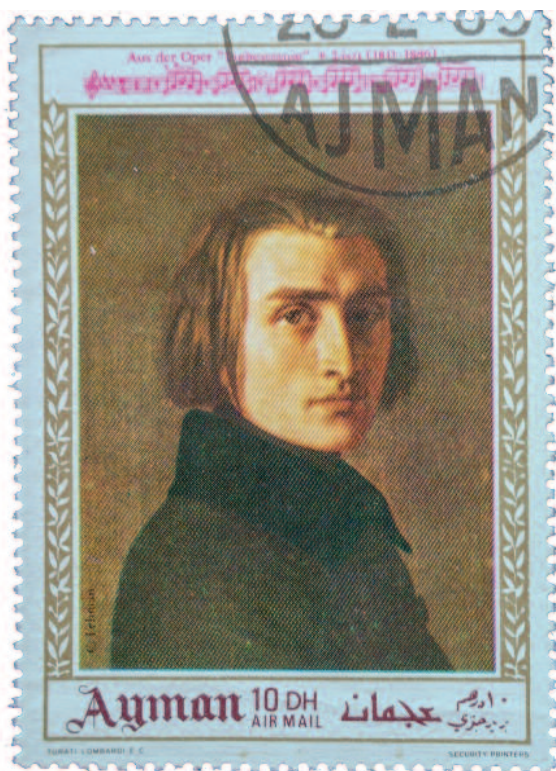
te zijnen huize lieten Camille Saint-Saëns en Louis Diémer zich horen in *Les Préludes* in de versie voor twee piano's. Daarnaast stonden er liederen van Liszt, een deel van de *Ungarische Krönungsmesse*, de vierde *Consolation* (in de bewerking voor cello en piano) en tot besluit de aan Munkácsy opgedragen Zestiende Hongaarse Rapsodie op het programma. Bij wijze van 'Épilogue au piano' zette de bejaarde maestro zich aan de vleugel en improviseerde wat.

Men zou het schilderij kunnen zien als een herinnering aan die gedenkwaardige avond.

1969

Het emiraat Ajman aan de Perzische Golf, voorheen onder Britse protectie, verkreeg in 1964 zelfbeschikkingsrecht. Tot de vorming van de Verenigde Arabische Emiraten in 1972 gaf het iets ten noorden van Dubai gelegen sjeikdom zijn eigen postzegels uit (ruim tweeduizend in negen jaar tijds!). Vaak waren dat heel grote, bont gekleurde zegels van sporthelden, astronauten en beroemdheden als Lincoln, Churchill en Kennedy, waarmee de staatsuitgeverij kennelijk wilde laten zien dat Ajman volledig meetelde op het wereldtoneel. Ook de kunst werd niet vergeten. In 1968 verscheen een serie met bekende schilderijen van grootmeesters als Dürer, Michelangelo en Caravaggio, een jaar later gevolgd door een serie met westerse componisten. De keuze lijkt wat arbitrair: op de zegel van 5 Dirham ziet men Bellini, gevolgd door Liszt, J.S. Bach en Bizet.

De postzegel met de beeltenis van Franz Liszt is gebaseerd op het bekende schilderij van Henri Lehmann (afb. 11). Dat schilderij ontstond in 1839 in Lucca, waar Franz Liszt en Marie d'Agoult van 26 juni tot 7 september de Villa Massimiliano<sup>12</sup>



11.



12.

bewoonden en Lehmann voor langere tijd hun gast was. Het paar was zeer goed met Henri Lehmann bevriend. Hij schilderde in die dagen niet alleen Liszt, maar ook Marie d'Agoult die hij heimelijk aanbad, en zelfs hun dochtertje Blandine, die in Lucca bij haar ouders was; hij was daarenboven de peetoom van de kleine Daniel, die in februari van dat jaar in Rome geboren was.<sup>13</sup>

1973

Terug naar de DDR waar in navolging op Rusland jaarlijks enorme hoeveelheden postzegels werden uitgegeven. In 1973 verscheen daar een serie gewijd aan zes beroemde persoonlijkheden uit Weimar. In een ovaalje ziet met het portret van de kunstenaar in kwestie en daaronder de 'Historische Gedenkstätte' waarin hij woonde en werkte. Goethe en het Goethe-Haus, nu het Goethe-Nationalmuseum aan het Frauenplan; Wieland en zijn vorstelijke woning in het dorpje Ossmannstedt, tien kilometer ten noordoosten van Weimar; Schiller en het vriendelijke, licht-oker geschilderde Schillerhaus, schuin tegenover het beroemde Deutsche Nationaltheater (zie afb. 2); de schrijver, theoloog en filosoof Herder en zijn dicht bij de

Herderkerk gelegen woonhuis; de schilder Lucas Cranach uit de zestiende eeuw en het kleurige Cranach-Haus aan de Marktplatz, een van de gaafst bewaard gebleven renaissancehuizen in Oost-Duitsland; en op de postzegel met de hoogste waarde Franz Liszt en de Hofgärtnerei, dat kort na diens dood omgebouwd werd tot een Liszt-museum – de ware cultuurtoerist kent al deze locaties. De zegels werden ontworpen door Dietrich Dorfstecher (1933 – 2011), een Duitse graveur en medailleur die voor de DDR tientallen postzegels heeft ontworpen, onder andere een fraaie serie ‘Musikinstrumenten der Völker’ uit 1971.

Op de Liszt-zegel (afb. 12) ziet men de pianist zoals die in het voorjaar van 1837 op het doek werd vastgehouden door de in Parijs woonachtige Nederlander Ary Scheffer. Dit portret heeft jarenlang in de Altenburg gehangen; thans is het een van de topstukken van het Liszt-Haus.<sup>14</sup>

### 1975

In maart 1875 bezocht Baron Trefort, de Hongaarse Minister van Religie en Educatie, Franz Liszt in zijn woning in Boedapest en verzocht hem president van het nieuw op te richten Nationale Conservatorium te worden. Ondanks zijn drukke bezigheden en het feit dat hij slechts enkele maanden per jaar in Hongarije was, stemde Liszt toe. Hij hoopte op deze wijze bij te dragen aan de culturele bloei van het land dat hij sinds 1870 als zijn ware vaderland was gaan beschouwen. Hoewel de dagelijkse leiding in handen lag van de directeur en Liszts presidentschap gezien moet worden als een erefunctie, hield hij vooral in de eerste jaren de gang van zaken goed in de gaten,



13.

deed voorstellen aangaande het curriculum en de aanstelling van docenten en leidde zelf tot zijn dood de pianoklas. Het naar zijn naam genoemde instituut behoort nog steeds tot de belangrijkste conservatoria van Oost-Europa en heeft talloze wereldberoemde musici afgeleverd.

Honderd jaar later, in 1975, werd de oprichting van de Franz Liszt Muziekacademie met een postzegel herdacht. We zien daarop een grote vioolsleutel, het orgel in de prachtige Grote Zaal en het conservatoriumorkest dat daarin regelmatig repeteert en optreedt (afb. 13).



14.

### 1977

Op 14 maart 1977 werd in Luxemburg een reeks postzegels uitgegeven met daarop het portret van ‘belangrijke persoonlijkheden’. We zien Goethe, de Engelse schilder Turner, Victor Hugo en Franz Liszt. Waarom nu net hij in het jaar 1977 werd uitverkoren de muze der toonkunst te vertegenwoordigen, zou ik niet weten, maar het is een feit dat er wel degelijk banden tussen het groothertogdom en de beroemde pianist zijn. In 1845 gaf Liszt een concert in de hoofdstad en enkele weken voor zijn dood bezocht hij zijn vriend Munkácsy en zijn vrouw in hun kasteel in het uiterste westen



van Luxemburg gelegen Colpach. Direct na afloop van dat bezoek, op 19 juli 1886, speelde hij in het Casino van Luxemburg-stad voor het laatst in het openbaar.

Liszts beeltenis (afb. 14) gaat terug op een gravure van de prentkunstenaar en etser Alfred Krausse, een gravure die omstreeks 1867 in Leipzig op de markt werd gebracht. Het is een tamelijk onbekend, maar mooi portret van Liszt, te vinden in Robert Bory's *La vie de Franz Liszt par l'image*.<sup>15</sup>

## 1986

Dat de appreciatie en populariteit van Liszts muziek in de laatste decennia van de twintigste eeuw aanzienlijk toenam, blijkt uit het feit dat er in 1986, honderd jaar na zijn dood, meerdere herdenkingszegels werden uitgegeven, ook in landen die geen speciale binding met de componist hadden. Zo verscheen er op 20 juni in West-Duitsland, de zogenaamde Bundesrepublik Deutschland, voor het eerst een Liszt-zegel. Op een donkerblauwe achtergrond ziet men de kop van de oude maestro *en profil* en daaronder in het rood zijn karaktervolle handtekening (afb. 15). Dit is een gangbare postzegel waarvan er maar liefst 30.550.000 gedrukt zijn. Het ontwerp is van Fritz-Dieter Rothacker (1938–2001) uit Stuttgart, die enkele jaren later ook de opdracht kreeg een postzegel te maken ter gelegenheid van het tweehonderdjarig bestaan van de Berlijnse Sing-Akademie, een gebouw waarin Liszt in 1842–43 menigmaal is toegejuicht.

Ook Oostenrijk liet zich niet onbetuigd. In het muziekland bij uitstek gaf men de herdenkingszegel echter vijf dagen voor Liszts geboortedatum uit, op 17 oktober 1986. Sterker nog, op de postzegel



15.



16.

staat demonstratief zijn geboortehuis in Raiding afgebeeld! (afb. 16) Heeft men zich niet gerealiseerd dat in het jaar 1986 de dood van de componist op 31 juli in Bayreuth werd herdacht, niet zijn geboortjaar in 1811? Het raadsel laat zich oplossen als men een rekensommetje maakt en van 1986 1811 aftrekt. Dan blijft het ronde getal 175 over. En inderdaad, het jaar 1986 gaf eigenlijk dubbel aanleiding Liszt te herdenken.



17.

Hongarije kon natuurlijk niet achterblijven en gaf eveneens ter nagedachtenis van Liszts 175<sup>ste</sup> geboortjaar een herdenkingszegel uit (afb. 17). Op de wat moderner vormgegeven postzegel in grijsgroene tint ziet men rechts de kop van de oudere abbé, wrat inclus, links een fortepiano, zonder twijfel Liszts Beethoven-vleugel, een Broadwood uit 1817, die jarenlang in de muziekkamer van de Altenburg heeft gestaan en de componist in 1874 aan het Nationaal Museum te Boedapest geschonken heeft.



18.

Ook in Monaco werd in 1986 Liszt herdacht. In het dwergstaatje aan de Côte d'Azur verscheen in een oplage van slechts 128.602 stuks een postzegel in witte, donkerbruine en diepblauwe kleuren (afb. 18). Het interessante design vat de essentie van Liszts leven samen. Links wordt het religieuze aspect belicht. Men ziet een opengeslagen boek met daarin slechts een kruis getekend. Daarboven



19.

prijkt aan de hemel een ster die doet denken aan de tekening 'De drie wijzen' van Ary Scheffer, die de middelste magiër de beeltenis van Franz Liszt gaf, opkijkend naar een flonkerende ster boven zijn hoofd.<sup>16</sup> Rechts zijn er associaties met de wereld van de toonkunst: de boog van een harp waaruit stralen schieten, de contouren van een cello, hoorn en trompet – symbolen van de seculiere zijde van het bestaan van de grote pianist en componist, die overigens niet zo lang leefde als linksboven staat aangegeven...

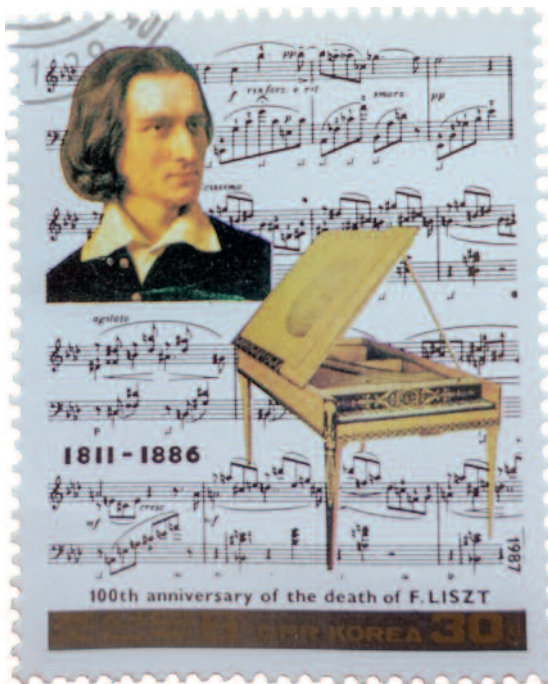
Zelfs in Albanië, een land waar onze componist nooit een voet op de bodem heeft gezet, verscheen een postzegel met zijn beeltenis. Op 20 april kwam daar een serie 'Beroemde persoonlijkheden' uit, een viertal kunstenaars en geleerden die allen in 1986 herdacht werden. Op de hoogste waarde van 2,40 Lek ontwaart men een wat gramstorig kijkende Franz Liszt met daaronder zijn (onjuist gespeelde!) naam... (afb. 19).

In Amerika is er op filatelistisch gebied nooit veel aandacht aan Franz Liszt geschonken. In Noord- en Zuid-Amerika is er nimmer een postzegel van hem uitgebracht. Wèl daarentegen in Midden-Amerika. Daar kwam in 1986 in Mexico een eenvoudige postzegel uit, waarop Liszt staat afgebeeld zoals Franz Krüger (1797–1857) hem tekende tijdens de glorieuze dagen in Berlijn in de winter van 1842 (afb. 20). Van deze fraaie tekening, waarvan ook een ingekleurde versie bestaat, maakte C. Mittag een litho, die wijde verspreiding heeft gekend. De originele zwart-wit tekening van Krüger hangt in het Liszt-Haus te Weimar.

Tonen we tenslotte een postzegel uit het verre Noord-Korea (afb. 21). Op het zangthema van



20.



21.

*Funérailles* ziet men linksboven een uitsnede van het bekende schilderij van Nicolas Barabás uit 1847, dat zich in het Liszt Ferenc Memorial Museum te Boedapest bevindt. Rechts onder staat een piano-forte afgebeeld, zo te zien een historisch instrument met kniepedaal, nu niet bepaald het type instrument waarop de octavenpassage uit *Funérailles* goed tot zijn recht zou komen....

1997

In 1997 kwam er in Cuba zonder duidelijke aanleiding een Liszt-zegel uit. Links ziet men een fantasietekening van de oudere maestro, rechts de plaquette die het eerste optreden van het wonderkind in Pressburg (tegenwoordig Bratislava) memoreert (afb. 22). Na zijn succesvolle debuut in

Oedenburg (Sopron) in oktober 1820 had Michael Esterházy, de broer van vorst Nikolaus Esterházy, de jonge pianist uitgenodigd op te treden in zijn woning te Pressburg, het nog steeds bestaande ‘Palác Leopolda de Paulino’ aan de Ventúrska Ulica 11. Aan de muur van dit in 1775-76 gebouwde stadspaleis vindt men de afgebeelde plaquette.

Van dit concert verscheen een recensie in de *Kaiserlich-Königlichen privilegierten städtlichen Pressburger Zeitung* van 28 november, de eerste van ontelbaar vele. Daarin lezen we: “Afgelopen zondag, op de middag van de 26ste dezes, had de negenjarige virtuoos Franz Liszt de eer zich op het klavier te laten horen voor een talrijk gezelschap van adellijke personen en muziek-vrienden in de woning van de weledelgeboren heer Graaf Michael Esterházy. De uitzonderlijke vaardigheid van de kleine kunstenaar als ook zijn snelle overzicht over de moeilijkste passages, waardoor hij in staat was alles wat men hem voorzette vlekkeloos van blad te spelen, wekte de algemene bewondering en rechtvaardigt de hoogste verwachtingen.”

2011

De onder ‘1986’ gesignaleerde toenemende aandacht voor Franz Liszt als componist zette zich in het herdenkingsjaar 2011 door. Het aantal emissies is zelfs zo overstelpend, dat we alleen de mooiste zegels zullen bespreken en aan enkele minder fraaie voorbijgaan.

In Hongarije verscheen een wel zeer kleurrijke postzegel, die uitsluitend in een oplage van 100.000 exemplaren werd uitgegeven in de vorm van een velletje. We tonen hier een eerstedag-envelop met dat velletje in de rechterbovenhoek. We zien daarop Franz Liszt achter een vleugel zitten, een hybride instrument dat als het vliegende paard Pegasus ten hemel wiekt (afb. 23); de symboliek is duidelijk.

De postzegel zelf werd ontworpen op basis van een van de mooiste foto’s ooit van Liszt gemaakt: die van Franz Hanfstaengl uit 1858. Liszt was van eind augustus tot begin oktober van dat jaar op vakantie in Tirol en Zuid-Duitsland, samen met Carolyne von Sayn-Wittgenstein en haar dochter Marie; de laatste drie weken bracht hij in München door, waar het zevenhonderd jarig bestaan van de Beierse hoofdstad feestelijk werd gevierd. In die tijd ontstonden in het atelier van genoemde foto-



22.



23. Deze eerstedagenvelop werd overgenomen van de website van de Hongaarse postdienst: [www.posta.hu](http://www.posta.hu).

graaf drie prachtige foto's. Op de tweede zit Liszt aan een rond tafeltje waarop een boek ligt; in zijn rechterhand houdt hij een dubbelgevouwen blad papier. De linker arm hangt ontspannen langs de leuning van de stoel neer.<sup>17</sup>

Tijdens dezelfde sessie werd de portretfoto gemaakt die op de prachtige postzegel die Oosten-

rijk in 2011 uitgaf centraal staat (afb. 24). Op die foto staat Franz Liszt fier als een veldheer ten voeten uit afgebeeld, de rechterhand rustend op een fraai gebeeldhouwde stoel, de opvallend mooie linkerhand achteloos gehaakt in zijn vestzakje. De postzegel geeft slechts een uitsnede, maar de zelfbewuste, zegevierende uitstraling is er niet minder om.

Ook Duitsland was in 2011 weer present, deze keer met een zegel gebaseerd op de eerste foto ooit van Liszt genomen (afb. 25). Na zijn tweede concerttournee naar Rusland in april en mei 1843 was de beroemde pianist in juni naar Duitsland teruggekeerd. Op 26 juni gaf hij een concert in het 'Hamburger Theater', vermoedelijk het in 1841 geopende St. Pauli Theater. Daags daarna poseerde hij voor de fotograaf Hermann Biow. Het type foto's dat destijds gemaakt werd noemt men 'daguerreotypen' naar de uitvinder ervan, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), die in 1837 in Parijs zijn eerste lichtbeelden tentoonstelde. Hermann Biow (1804–1850) was een vroege Duitse navolger van Daguerre; hij opende zijn fotostudio in 1841. In Burgers boek vindt men de originele portretfoto van de op de postzegel getoonde uitsnede.<sup>18</sup> Het muziekfragment, rechtsboven op de postzegel, zal zonder twijfel uit een pianowerk of lied van Franz Liszt afkomstig zijn, maar – ontdaan van zijn context en alleen de linkerhand gegeven – heb ik niet kunnen achterhalen uit welke compositie het genomen is.<sup>19</sup>



24.



25.

In Luxemburg verscheen op 27 september 2011 een Liszt-zegel, ontworpen door de kunstschilder Roland Schauls (afb. 26). Schauls is bekend geworden door zijn geparafraseerde zelfportretten van grote kunstenaars als Dürer, Rembrandt, Rubens en Delacroix. Ook de op de postzegel getoonde kop van Liszt moet opgevat worden als een 'parafraze', als een vrije bewerking van een bestaand schilderij van de componist. Mogelijk was dat het schilderij van Jean Gabriel Scheffer uit 1836, dat in de hal van het Conservatorium van Genève hangt. Schauls portret vertoont overigens grote gelijkens met het schilderij van Guus Ong uit het nalatenschap van onze oud-secretaris Peter van Korlaar, dat op de omslag van het *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring* uit het jaar 2019 staat afgebeeld.



26.



27.

De door de Bulgaarse postdienst in 2011 uitgegeven Liszt-zegel werd ontworpen naar voorbeeld van dezelfde foto van Hanfstaengl die aan de Oostenrijkse postzegel ten grondslag ligt. Het vlinderstrikje, de stand van het hoofd en de gelaatsuitdrukking tonen dit aan (vergelijk afb. 24 en 27). De fraaie, modern-artistiek vormgegeven blokkuitgave geeft rechts twee sierzegels (zonder waarde) met daarop de handen van Liszt in allerlei violette en groene tinten; op het scheidsvlak ziet men de zwarte toetsen van het toetsenbord.

Tot besluit nog een postzegel uit Vaticaanstad (afb. 28). Het muziekfragment op de achtergrond is in dit geval niet moeilijk te achterhalen: het zijn de beginmaten van de bekende etude *La Campanella* (in uiteindelijke versie). Zoals bekend zal zijn, heeft Liszt in 1865 en 1866 – direct na het ontvangen van de vier lagere wijdingen – enige tijd op het Vaticaan gewoond, waar kardinaal Gustav zu Hohenlohen hem zijn appartement ter beschikking stelde. Dat zal de reden zijn geweest dat de Kerkstaat de componist in 2011 met een postzegel herdacht heeft.



28.

### Enkele slotopmerkingen

Tot zover deze inventarisatie van postzegels ter herinnering aan Franz Liszt uitgebracht. Het overzicht garandeert geen volledigheid. Mogelijk zijn er in 2011 of daarna nog andere Liszt-zegels verschenen. Ik spaar tot het jaar 2000 en heb me voor de jaren nadien georiënteerd op de informatie die op internet beschikbaar is.

Alles nog eens overziend valt op dat er in filatelistisch Frankrijk nooit aandacht aan Liszt is besteed, het land waarin de pianist-componist woonde van 1823 tot in 1837 (1845 zo men wil) en daarna nog meerdere malen terugkeerde, vaak voor langere periodes. In Parijs werd Franz Liszt gevormd als mens en musicus. Weliswaar onderging hij als wonderkind grote invloed van Weense componisten als Czerny, Hummel, Beethoven en Schubert en werd zijn stijl in de loop der jaren meer en meer internationaal, maar zijn artistieke wortels liggen in hoofdzaak toch in Frankrijk. Velen zien in hem – naast Hector Berlioz – een hoofdvertegenwoordiger van de Franse Romantiek, zoals die in de jaren van de Juli-monarchie losbarstte en de wereld schokte met haar excessen en uitersten van gevoel. Liszts verbondenheid met de Franse cultuur spreekt uit het feit dat hij tot het einde van zijn dagen bij voorkeur Frans sprak en

schreef. Men zou dan verwachten dat er in 1986 of 2011 wel een postzegeltje af kon, maar dat was dus niet het geval, terwijl de beeltenis van Chopin – toch ook een pianist-componist van buitenlandse afkomst – menige Franse postzegel siert. Kennelijk wordt Liszts muziek in Frankrijk toch als ‘niet-Frans’ ervaren, een gegeven dat overigens past in het algemene beeld van de receptie van zijn oeuvre in dat land, die bepaald moeizaam verliep; tot diep in de twintigste eeuw was zijn muziek niet ‘en vogue’.

Dat er in Nederland nooit een Liszt-zegel is uitgegeven, verbaast me niet. Er is hier in het verleden op filatelistisch gebied nooit veel aandacht voor de toonkunst geweest. Op een enkele zegel van Sweelinck en Pijper na, was en is er in filatelistisch Nederland bedroevend weinig aandacht voor muziek en haar beoefenaars. Zelfs Beethoven, die naar recente onderzoeken menen te kunnen aantonen in Zutphen werd geboren (!), is in ons land in 2020 niet met een postzegel herdacht, terwijl er wereldwijd in verband met zijn geboorte in 1770 tientallen zijn uitgegeven....

## Noten:

- <sup>1</sup> Op 1 mei 1823 had de elfjarige Franz Liszt zijn eerste openbare concert in Boedapest gegeven, gevolgd door nog drie andere op 10, 17 en 24 mei. Gut, Serge, *Franz Liszt*. Sinzig: Studiopunkt Verlag, p. 699.
- <sup>2</sup> Alle afbeeldingen werden ontleend aan de postzegelverzameling van de auteur, tenzij anders aangegeven.
- <sup>3</sup> Pas in 1948 zouden deze lokale uitgaven worden samengevoegd tot uitgaven van de 'Gesamte Sowjetische Zone', die in 1949 werd omgedoopt tot Deutsche Demokratische Republik.
- <sup>4</sup> Onder een blokuitgave verstaat men een velletje met verschillende, maar bij elkaar behorende postzegels, omgeven door een sierrand. Engelbert Schoner (1906–1977) was een Duitse schilder en graveur. Hij studeerde aan de in Liszts tijd al opgerichte Kunsthochschule te Weimar, de stad waarin hij zich na zijn studietijd permanent vestigde. Engelbert is vooral bekend gebleven om zijn prachtige houtsneden en boekillustraties. Hij ontwierp daarnaast in de DDR-tijd meerdere postzegels.
- <sup>5</sup> Burger, Ernst, *Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit 260 Portraits 1843–1886*. München: Hirmer Verlag, 2003, p. 97
- <sup>6</sup> Zie: Burger, Ernst, *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München: List Verlag, 1986, p. 105.
- <sup>7</sup> Deze lithografie staat afgebeeld in: 'Een onbekend portret van Franz Liszt?', elders in dit blad gepubliceerd (afb. 3).
- <sup>8</sup> Burger, eindnoot 5, p. 74.
- <sup>9</sup> Ook dit schilderij staat afgebeeld in: 'Een onbekend portret van Franz Liszt?' (afb. 2).
- <sup>10</sup> Burger, eindnoot 5, pp. 130, 131; zie met name foto 248.
- <sup>11</sup> Ter vergelijking – Nederland gaf in 1961 11 postzegels uit, in België waren dat er 28 en in Frankrijk, toch een land met een rijke filatelistische traditie, 43.
- <sup>12</sup> De Villa Massimiliano ligt niet in Lucca, maar in het daar dichtbij gelegen dorpje Monte San Quirico. De villa bestaat nog steeds, maar is niet voor publiek toegankelijk.
- <sup>13</sup> De toch wel wat complexe driehoeksverhouding van de schilder, de schrijfster en de musicus, die echter nooit tot een drama geleid heeft, komt tot leven in de door Solange Joubert uitgegeven *Une correspondance romantique: Madame d'Agoult - Liszt - Henri Lehmann*. Paris: Flammarion, 1947.
- <sup>14</sup> Meer informatie over Ary Scheffer en zijn relatie tot Franz Liszt in Deel II van: Brussee, Albert, 'Ary Scheffer en zijn schilderijen van Chopin en Liszt'. *De Nieuwe Muze*, 2019–6, pp. 56–61.
- <sup>15</sup> Bory, Robert, *La vie de Franz Liszt par l'image*. Genève: Editions du Journal, 1936, p. 168.
- <sup>16</sup> Een afbeelding van 'De drie wijzen' vindt men in de jaaruitgave alias catalogus, die in 2011 door de Franz Liszt Kring werd uitgegeven naar aanleiding van de expositie 'Liszt in Nederland', p. 45. Voor meer informatie over deze litho en Liszts contact met Ary Scheffer, zie het in eindnoot 14 vermelde artikel.
- <sup>17</sup> Ernst Burger geeft in zijn *Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit* (eindnoot 5) paginagrote reproducties van deze drie foto's (pp. 17, 18 en 19) en keurde de tweede zelfs waardig op de cover van zijn prachtboek afgedrukt te worden.
- <sup>18</sup> Idem, p. 9. Deze daguerreotype bestaat nog slechts in reproductie; het origineel is verloren gegaan.
- <sup>19</sup> Ik heb vooral gezocht in composities in F-groot en in werken uit 1843 (in verband met het jaar van ontstaan van de foto), maar heb niets gevonden wat ook maar enigszins lijkt op het gegeven fragment. Mocht iemand de herkomst herkennen, dan houd ik me aanbevolen! ([info@albertbrussee.nl](mailto:info@albertbrussee.nl))

# Herinneringen aan Martyn van den Hoek (1954-2022)

**Christo Lelie**

*Op 25 augustus jongstleden overleed pianist en voorzitter van de Franz Liszt Kring Martyn van den Hoek na een ziekbed van vijf maanden in het Allgemeines Krankenhaus in Wenen. In onderstaande bijdrage wordt Martyn geportretteerd aan de hand van persoonlijke herinneringen door Christo Lelie, die Martyn bijna 45 jaar heeft gekend, eerst oppervlakkig, maar later van dichtbij als goede vriend en bestuurscollega. Martyn werd 67 jaar.*

Martyn van den Hoek en ik studeerden beiden aan het Rotterdams Conservatorium. Hoewel Martyn slechts twee jaar ouder was dan ik, overlaptten onze studiejaren elkaar niet, omdat hij al eindexamen had gedaan voordat ik tot de propedeuse werd toegelaten. Uit zijn studietijd in Rotterdam en de jaren daarvoor ontbreken mij dus de persoonlijke herinneringen aan hem, maar over die vroege periode vernam ik van Martyn zelf, zijn enige zuster Helma en van gezamenlijke vrienden en vriendinnen. Zo kwam ik erachter dat Marty, zoals hij vroeger werd genoemd, als leerling aan de MAVO voor Muziek en Dans van het Rotterdams Conservatorium een centje heeft bijverdiend door aldaar balletlessen te begeleiden. Dat werk doe ik

nog steeds aan hetzelfde instituut (nu Codarts Rotterdam). We blijken dus collega's, zij het in de tijd op afstand. Voor Martyn heeft het spelen voor dansers ongetwijfeld invloed gehad op zijn latere benadering van muziek: hij heeft altijd belangstelling voor dansmuziek en improvisatie gehouden en maakte van de choreografie van het piano spelen een belangrijk onderdeel in zijn eigen spel, lesgeven en cursussen die hij later heeft gegeven.

## Uzeren regime

Tijdens haar toespraak op Martyns crematie in Wenen, haalde zijn zus Helma jeugdherinneringen aan hem op. Ze vertelde dat hij als kind behoorlijk last van astma had gehad. Op doktersadvies hebben





hun ouders een stacaravan aan de kust gekocht, om Martijn ieder weekend in de frisse zeelucht op het strand te laten hardlopen. Door dit strenge, heilzame regime heeft hij, aldus Helma, geleerd wat hard werken, doorzetten en vechten voor zijn gezondheid betekende. Daar zou hij later nog veel profijt van hebben. Die strijdbare, tevens positieve houding behield hij zijn leven lang – tot op zijn sterfbed.

Daags na Martyns overlijden sprak ik met een gezamenlijke vriendin, de Rotterdamse organiste Laura Roest, die in haar studietijd nauw bevriend was met Martyn. Zij stuurde mij kopieën van handschriften van composities voor beginleerlingen die hij voor haar lespraktijk gemaakt had. Ook vertelde zij over zijn originaliteit en ambities, die altijd groot zijn geweest. Zo was er, toen Martyn in het eerste jaar van het conservatorium zat, een voorspeelmiddag van de studenten van zijn leraar Gert van der Steen. Martyn bleek daar als eerstejaarsstudent nog niet aan mee te mogen doen, wat hem woedend maakte. Daarop heeft hij het conservatorium volgehangen met zelfgemaakte affiches met de aankondiging van een zelf georganiseerd recital voor zijn vrienden. Laura heeft een aantal composities van Martyn in haar bezit, die hij speciaal voor haar gemaakt heeft ten behoeve van haar pianolessen aan jonge kinderen. Het zijn de enige werken van de jonge Martyn die bewaard zijn gebleven, omdat zijn gehele bibliotheek bij een gasexplosie in 1979 verloren is gegaan (zie hieronder).

### Eerste kennismaking

Na het pensioen van Gert van der Steen kreeg Martyn nog les van de Hongaar István Hajdu, onder wiens vleugelen hij het C-diploma en de Prix d'excellence behaalde. Hajdu was een rasartiest die als begeleider had gewerkt met wereldberoemde violisten, onder wie violist Arthur Grumiaux. In zijn leskamer hingen de gesigeneerde portretten van deze coryfeeën. Hij adviseerde Martyn om na zijn studie in Rotterdam een paar jaar in het buitenland te gaan studeren.

Oudere medestudenten hoorde ik in die tijd regelmatig praten over de uitzonderlijke virtuositeit van Martyn. En spoedig kwam hij zelf ook in beeld: terug in Nederland was hem gevraagd een lezing te houden voor de pianostudenten over zijn



*Martyn van den Hoek , circa 18 jaar, tijdens zijn studie aan het Rotterdams Conservatorium.*

studie aan het Tsjaikovski Conservatorium in Moskou bij Valerie Kastelski (de assistent van de fameuze Lev Oborin), aan de Franz Liszt Academie in Boedapest bij Pal Kadosa en in New York bij Josef Raieff en Eugene List.

Het was de eerste keer dat ik Martyn zag, een magere, uiterst energieke krullenbol met een onverwacht hoge spreekstem. Wat kon hij praten! We hingen aan zijn lippen. Later vertelde Martyn in een interview voor *Piano Bulletin*, bij mij thuis afgenomen, over zijn buitenlandse studies: “Het credo in Moskou was: trouw zijn aan wat je als musicus behoort te doen, werken, gewoon altijd maar héél hard werken. Mijn studie aan de Franz Liszt Muziekacademie in Boedapest was een verademing. Het gehele Hongaarse muziekleven staat in het teken van ontspanning.” Hoewel zijn Amerikaanse docent, Joseph Raieff, uit de Liszt-school kwam (hij had bij de Liszt-leerling Alexander Siloti gestudeerd), gaf hij les in de geest van zijn vroegere leraar Artur Schnabel, aldus Martyn. “Daar was hij nooit van losgekomen. Dat beviel mij niet zo.” Tot zover enkele uitspraken van Martyn uit het vraaggesprek dat ik in 2001 met hem had.

Eind jaren '70 organiseerde de Rotterdamse pianohandel Rijken & De Lange een Interconservatoriaal Pianoconcours in Concertgebouw De Doelen. Het was bestemd voor de beste pianostudenten van de Nederlandse conservatoria. Martyn vertegenwoordigde Rotterdam. Als voornaamste tegenstander had hij dé ster van het Amsterdamse Sweelinck Conservatorium: Ronald Brautigam. Martyn speelde in de finale Liszts Sonate in b. Het was de eerste keer dat ik zowel Martyn als dit meesterwerk van Liszt live hoorde, en hoe! Dat de eerste prijs naar Martyn ging, vond ik volkomen terecht. Anderen in het publiek gaven daarentegen de voorkeur aan Brautigam, die *Le tombeau de Couperin* van Ravel had vertolkt. Martyn vond men te zeer op techniek gericht, kritiek die hem nog jaren zou achtervolgen. Maar wat een pianist was hij: vol vuur, altijd verrassend, kleurrijk en vertellend. Dat is hij tot het laatst gebleven, vooral in het repertoire dat hem het liefst was: de muziek van Liszt. Door zijn magnifieke Liszt-vertolking heeft hij in belangrijke mate bijgedragen aan het ontstaan van mijn levenslange fascinatie voor Liszt.



Martyn van den Hoek, Pop met slaapogen, geschreven voor de lespraktijk van Laura Roest.

## Gasexplosie

Niet lang nadat Martyn terug uit New York was gekomen, kwam hij in het landelijke nieuws. Dat was niet vanwege zijn pianospel, maar door een enorme ramp die hem bijna het leven had gekost: op 15 mei 1979, tijdens het piano studeren in zijn ouderlijke woning aan de Rotterdamse Nieuwe Binnenweg, waar hij na zijn buitenlandse pianostudies weer was ingetrokken, hoorde hij elders in het huis een immense knal: een gasontploffing! Snel trok hij zijn vader mee de trap af en zodra ze op straat stonden stortte achter hen het pand volledig in. Martyn verloor daarbij niet alleen zijn nieuwe Steinway-vleugel, maar ook al zijn bladmuziek met daarin waardevolle aantekeningen van zijn docenten, alsmede al zijn eigen composities.

Na deze ramp werd Martyn enige tijd opgevangen door de ouders van zijn toenmalige vriendin. Mijn herinnering aan dit schokkende gebeuren was, dat ik kort daarna met de tram naar het conservatorium ging en toen het gapende gat zag dat door de ontploffing in de bebouwing was geslagen.

## Bij de Franz Liszt Kring

In persoonlijk contact met Martyn kwam ik toen in 1979 de Franz Liszt Kring in Utrecht werd opgericht. Vanaf het eerste uur was ik er lid van en woonde alle huisconcerten bij die in Utrecht werden gehouden ten huize van bestuurssecretaris Ad de Roij. Martyn was een van de eerste jonge pianisten die daar zijn opwachting maakte en in een gedeeld optreden met Albert Brussee een uitstekend visitekaartje afleverde. Aanwezig daarbij was pianiste Toos Onderdenwijngaard, Liszt-vertolkster van het eerste uur en medeoprichtster van de Liszt Kring. Zij was zeer onder de indruk van Martyns Lisztspel, wat opmerkelijk was, want Toos was altijd erg kritisch over Liszt-vertolkingen die te uiterlijk of structuurloos waren. Die eerste ontmoeting in Utrecht leidde tot een sterke vriendschapsband tussen hen beiden die levenslang zou duren en spoedig zou resulteren in een gezamenlijk opgenomen plaat met vierhandige werken van Liszt.

In 1980 was Martyn voor het eerst te horen in de Pianomarathon van het eerste Liszt Festival, gehouden in Muziekcentrum Vredenburg en door de Franz Liszt Kring georganiseerd. Later zou hij nog in meerdere Liszt Festivals optreden. Tussen



*In Iran.*

de Franz Liszt Kring en Martyn van den Hoek zou een jarenlange band blijven, die in 2017 tot zijn voorzitterschap van deze stichting zou leiden.

### Triomf in het Liszt-concours

Het ging Martyn begin jaren '80 in Nederland behoorlijk voor de wind, maar voor de ambitieuze pianist was dit lang niet genoeg. Hij realiseerde zich dat hij een daad moest stellen om zich een plek op de internationale concertpodia te bevechten: een vooraanstaand internationaal pianoconcours winnen. Toen hij in 1985 dertig jaar was, wist hij dat dergelijke wedstrijden zelden of nooit voor pianisten ouder dan 31 openstaan. Toen vernam hij dat in het Liszt-jaar 1986 in Utrecht het eerste Internationaal Franz Liszt Pianoconcours zou worden gehouden. Het werd georganiseerd als coproductie van de Franz Liszt Kring en EPTA Nederland in samenwerking met Muziekcentrum Vredenburg.

Martyn pakte die kans en gedurende vele maanden trok hij zich terug in zijn studeerkamer om het enorme, technisch zware repertoire zich eigen te maken. Tijdens de wedstrijd, waarin hij flinke concurrentie te duchten had, stond hem maar één ding voor ogen: winnen!

Voor mij waren dit eerste concours en Martyns rol daarin onvergetelijk. Als kersvers bestuurslid

van zowel Liszt Kring als EPTA Nederland en als recensent bij *Trouw* was ik in de gelegenheid vrijwel de gehele wedstrijd te volgen. Martyns enorme strijdvaardigheid en wil om te winnen, in combinatie met zijn talent en harde werken hadden het gewenste resultaat: hij won de eerste prijs.

Dit was precies wat Martyn nodig had, maar er kleefde wel een smet aan: sommige muziekcritici insinueerden dat het doorgestoken kaart was geweest dat een Nederlander had gewonnen. Ze vonden dat niet 'rekenmeester' Martyn van den Hoek, maar de Italiaanse lyricus en publieksliefeling Gregorio Nardi had moeten winnen. De kritiek dat Martyn teveel een technisch virtuoos was, zou hem blijven achtervolgen en uiteindelijk tot zijn vertrek uit Nederland leiden.

### Havenpianist en registrant

Het winnen van het Liszt-concours heeft Martyn niettemin geen windeieren gelegd: hij kreeg een baan aangeboden als 'muzikaal ambassadeur' van de Rotterdamse Haven. Bij wijze van 'relatiegeschenk' werd hij naar de grote havensteden over de hele wereld gestuurd om daar te concerteren. Ook nadat zijn promotiewerk voor de haven beëindigd was, heeft Martyn veel aan de internationale contacten over gehouden: hij bleef over de hele wereld spelen, solistisch en met orkest. Het was vooral

Japan waar hij tot het laatst toe veelvuldig bleef optreden en lesgeven. Japan werd bijna zijn tweede thuisland, zeker nadat hij daar zijn tweede vrouw, de pianiste Tomiko Kaneko, had gevonden, met wie hij in 2001 trouwde, nadat hij jarenlang gehuwd was geweest met pianiste Mieke Stoel.

Inmiddels had hij in 1987 ook de prestigieuze Nederlandse Muziekprijs gewonnen en niets stond een grote carrière meer in de weg.

In de jaren '80 had ik Martyn steeds beter leren kennen, maar van een echte vriendschap was nog geen sprake. We kwamen dicht bij elkaar toen in 1987 een van de twee oprichters van het Liszt-concours en voormalig EPTA-secretaris Henk de By zeventig werd. Hij kreeg daarbij een feestconcert aangeboden in de Hervormde Kerk van zijn woonplaats Abcoude. Daarin traden vele beroemde artiesten op, zoals Jasperina de Jong, Lex Goudsmit en ook Martyn van den Hoek. Ondergetekende had daarin eveneens een rol door Henk te verrassen met het orgelwerk *Ich hatte viel Bekümmernis* van Bach-Liszt. Daarbij was een bladomslander/registrant nodig en Martyn bood zich hiervoor aan.

## Wenen

Inmiddels beseftte Martyn dat Nederland niet het land was waar hij zijn geluk als pianist zou vinden. Daarom nam hij in 1987 een aanstelling aan als docent aan de Musikhochschule in Wenen. Van het gewonnen geld in het concours kocht hij een auto om vanuit Rotterdam naar Wenen op en neer te rijden. Spoedig realiseerde hij zich echter dat hij zich beter maar permanent in Oostenrijk kon vestigen. Wenen zou tot zijn dood zijn vaste woonplaats blijven, ook nadat hij 1995 was gestopt met lesgeven aan de Musikhochschule en in 2002 een baan had gekregen als hoofdvakdocent aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

Dat Martyn in Oostenrijk woonde, betekende niet dat onze contacten verslaptten; in tegendeel. In 1991 haalden we hem met de Liszt Kring naar Amsterdam om daar de rol van Franz Liszt te spelen in een reconstructie van het concert dat Liszt op 2 december 1842 in Frascati te Amsterdam gegeven had. Martyn bespeelde daarbij een Érard-vleugel van het type dat Liszt in diezelfde zaal had gebruikt. Het spelen op vleugels uit het midden van de negentiende eeuw kwam in die periode pas



*In Oostenrijk.*

opzetten, maar Martyn was er direct mee ingenomen. In zijn eigen festivals die hij later met zijn Utrechtse studenten en vrienden ging geven in de Gasthuiskapel te Zaltbommel stond een dergelijke Érard centraal. Zijn leerlingen waren trouwens dol op Martyn en velen bereikten het concertpodium, zoals Martin Oei, een van zijn meest succesvolle pupillen.

## Op het schellinkje

Tweemaal bezocht ik Martyn in Wenen. De eerste keer was dat in Martyns appartement op een binnenplaats, niet ver van paleis Schönbrunn. Na het diner hadden hij en zijn eerste echtgenote Mieke Stoel een verrassing voor mij in petto: kaartjes voor Mozarts *Così fan tutte* die avond in het theatertje van Schönbrunn. Het waren staplaatsen op het schellinkje, boven in de barokke bonbonnière. We volgden de opera gezeten op onze hurken. Een dag eerder hadden Martyn en Mieke een forse bergtocht in de Alpen gemaakt. Toen Martyn de hoge trap af wilde gaan, bleken zijn dijbenen door het wandelen en het gehurkt zitten zo stijf, dat hij nauwelijks in staat was om terug naar huis te wandelen.

Later verhuisde Martyn naar een statig appartement net buiten de centrumring, in de Taubstum-

mengasse. Een merkwaardige straatnaam om een pianist te huisvesten, vond ik. Daar woonde hij tot zijn overlijden samen met zijn Tomiko. Zij zou in Martyns laatste vier levensjaren, waarin hij geveld werd door zijn uiteindelijk fatale longziekte, een ware rots in de branding zijn, verpleegster, verzorgster, minnares en kostwinnares (als pianodocente) tegelijk, een rol die zij op bewonderenswaardige wijze tot het laatst heeft vervuld. Voor die tijd deed zij veel in de praktische organisatie van Martyns eigen muziekfestival Musik Zentral, dat iedere zomer in Bad Aussee werd gehouden.

### Bad Aussee

Tweemaal bezocht ik Musik Zentral. De eerste keer om er een lezing te houden over het spelen van Mozart op de fortepiano. Martyn zou Martyn niet zijn geweest als hij na afloop niet behoorlijk kritische vragen stelde. Die festivals, enerzijds bestemd voor concertgangers, anderzijds bedoeld als zomer-cursus voor jonge pianisten, hadden een avontuurlijke programmering. Zo heeft Martyn eens een compleet symfonieorkest laten transporteren naar de top van de Loser, een ruim 1800 meter hoge berg bij het buurdorp Altaussee, om daar in de openlucht Richard Strauss' *Alpensymfonie* uit te voeren. Opmerkelijk in zijn programmering was verder dat hij de cursisten de mogelijkheid bood om iedere dag te beginnen met een les dansexpressie. De docent had ik Martyn op zijn verzoek aangeleverd. Zelf deed ik dapper mee.

### Voorzitter

Het was vooral aan Martyns hechte vriendschap met Toos Onderdenwijngaard te danken dat wij elkaar regelmatig in Nederland troffen. Toos was mijn medebestuurslid in de Liszt Kring en als zodanig ook van mij een dierbare vriendin geworden. Martyn zag zij min of meer als de zoon die zij nooit heeft gekregen. Wanneer zij een kroonjaar vierde pakte Toos dat groots en met klasse aan: verfijnde catering, een partytent in haar tuin, voorafgaand aan het feest een concertje. Keer op keer was het Martyn die als een charmante gastheer de bezoekers ontving.

Toen Toos Onderdenwijngaard op tweede kerstdag 2019 op 93-jarige leeftijd overleed, vermaakte zij haar Steinway-vleugel en haar ge-

hele muzikale nalatenschap aan Martyn. Het overgrote deel schonk hij vervolgens aan de Liszt Kring.

In 2017 vertrok Peter Scholcz als voorzitter van de Franz Liszt Kring. In een vergadering ten huize van Toos beraadde het bestuur zich over de opvolging. Het was toen Toos, die toen voorstelde om Martyn daarvoor te vragen. We belden hem in Wenen, hij nam op en binnen enkele minuten hadden we een nieuwe voorzitter.

Martyn vond het een uitdaging en had er veel plezier in om de Liszt Kring nieuw leven in te blazen. Hij deed dat met zijn gebruikelijke, ongebreidelde, soms minder realistische fantasie en wilde plannen, die echter wél resultaat hadden: bijvoorbeeld de groots opgezette Ledendag in de prachtige Westvest90-kerk te Schiedam op 3 september 2017, direct gevolgd door een Liszt-week voor de studenten van het Utrechts Conservatorium.

Martyns actieve voorzitterschap werd begin 2018 langdurig onderbroken toen hij van een tournee door Syrië was teruggekeerd en direct daarna na een concert in Zaltbommel doodziek werd. Opgenomen in het ziekenhuis voor een zware longontsteking kreeg daar een resistente ziekenhuisbacterie hem in zijn greep met alle gevolgen van dien: ruim drie jaar vechten om het leven te behouden. Een maandenlange IC-opname in Nederland, in 2019 in Wenen gevolgd door een



longtransplantatie en daarna een intensief revalidatietraject hielpen hem er in 2021 weer aardig bovenop

Omdat Martyn inmiddels onder zeer ongunstige voorwaarden met pensioen was gegaan en zijn inkomsten door het geven van concerten en masterclasses volledig wegviel, hebben we als Liszt Kring op 1 juni 2019 een benefietconcert voor hem gehouden in de Gasthuiskapel Zaltbommel, waar (bestuurs)collega's, vrienden en een oud-student met een prachtig programma een respectabel bedrag bijeen speelden.

### Zwanenzang

Zijn wonderbaarlijke herstel was toch bovenal te danken aan Martyns strijd lust, en onvoorwaardelijke keuze voor het leven en de muziek: Martyn wilde per se terug op het podium en dat zonder zuurstoffles naast de vleugel, zei hij zelf eens op zijn ziekbed. Zodra hij thuis was nam hij via de mail en de app zijn voorzitterschap weer op zich. Op 10 oktober 2021 speelde hij voor het eerst weer in Nederland op de tweede Ledendag van de Franz Liszt Kring, andermaal in Schiedam. Zijn uitvoering van Liszts twee *Élegies*, nota bene klaagzangen, zou Martyns zwanenzang worden.

In het openbaar spelen heeft hij daarna niet meer gedaan. Wel studeerde hij rond de laatste jaarwisseling keihard aan het ambitieuze programma waarin hij Schuberts *Winterreise* zou uitvoeren in de Liszt-transcripties. Daarmee wilde hij april 2022 zijn officiële Nederlandse comeback maken in de Gasthuiskapel Zaltbommel. Een week ervoor liep hij echter covid op en kwam opnieuw op de ic van het Allgemeines Krankenhaus te Wenen terecht. Hij bleef vechten, maar deze keer verloor hij de strijd.

Op wat zijn 68<sup>ste</sup> verjaardag zou zijn geweest, woensdag 7 september, volgde de crematie in de zogeheten Feuerhalle Simmering, het oudste crematorium van Oostenrijk. Het is gelegen schuin tegenover het Zentral Friedhof, waar onder meer Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Wolf, de Strauss-dynastie en vele andere Weense musici begraven liggen. Een muzikale omgeving passend bij Martyn.

Live gemusiceerd werd er niet op de crematie: er klonken louter cd-opnamen van Martyn zelf.



*Martyn van den Hoeks laatste optreden in Nederland op de tweede Ledendag van de Franz Liszt Kring, 10 oktober 2021.*

Tijdens de live-opnamen van Liszts Hongaarse Rapsodie nr. 2 en Gottschalks *La Bamboula* werden glazen sekt uitgereikt om een toast op de overledene uit te brengen. Tijdens het slotgebed door de diaken bleef Martyn doorspelen. Toen zijn spel geëindigd was en de kist werd afgezonken volgde een luid, langdurig en gescandeerd afscheidsapplaus. Als laatste klonken de troostrijke klanken van Liszts derde *Liebstraum*, ongetwijfeld een postume liefdesverklaring van en tegelijk aan zijn dierbare vrouw Tomiko.



*Het dodenmasker van Franz Liszt, op 1 augustus 1886 om 13.00 uur in Liszts sterfkamer te Bayreuth afgenomen door de firma Weissbrod, Schnappauf & Kästner. Het origineel bevindt zich in Weimar. Later gipsafgietsel, vermoedelijk omstreeks 1900. Collectie Liszt Archief Delft. Foto Christo Lelie.*

# ANDRIESSEN PIANO'S ~ VLEUGELS



## ANDRIESSEN PIANO'S ~ VLEUGELS BV

INKOOP - VERKOOP - VERHUUR - REPARATIE  
RESTAURATIE - STEMMEN - TAXATIE

BOTERMARKT 18 - 2011 XM HAARLEM  
TEL. 023 - 53 22 9 22

E-MAIL: [INFO@ANDRIESSENPIANO.NL](mailto:info@andriessenpiano.nl)  
WEBSITE: [WWW.ANDRIESSENPIANO.NL](http://www.andriessenpiano.nl)

## pianostemmer-technicus

- stemmen
- onderhoud
- reguleren
- repareren
- reviseren
- intoneren
- taxeren
- adviseren
- bemiddeling
- maatwerk
  - concertpianisten
  - concertzalen
  - CD-opnames

06 - 48 19 31 50

[info@charlesrademaker.nl](mailto:info@charlesrademaker.nl)

[charlesrademaker.nl](http://charlesrademaker.nl)



Charles Rademaker



Word nu donateur van de Franz Liszt Kring

*Franz Liszt Kring*

De **Franz Liszt Kring**, opgericht in 1979, heeft als doelstelling: het leven, de tijd en het rijke, veelzijdige compositorisch oeuvre van Franz Liszt dichterbij de mensen te brengen en wetenschappelijke verdieping te geven.

De **Franz Liszt Kring** houdt door heel Nederland concerten en lezingen, vaak in de intimiteit van de huizen van particulieren, maar ook in grotere concertzalen, zoals de prachtige Westvest90-kerk te Schiedam en in conservatoria.

De **Franz Liszt Kring** ondersteunt jonge, getalenteerde pianisten en andere musici door hen te laten optreden, met als doel dat zij het muzikale erfgoed van Franz Liszt in leven houden.

De **Franz Liszt Kring** publiceert jaarlijks het *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring* met artikelen over Liszt en diens wereld. Daarnaast worden meerdere malen per jaar het *Liszt Bulletin* en *Nieuwsbrieven* met actuele informatie over de activiteiten van de Liszt Kring online verspreid. Hierin worden ook andere concerten, festivals, congressen en concoursen in binnen- en buitenland m.b.t. Liszt aangekondigd en worden nieuwe cd's en boeken besproken.

Zie voor meer informatie: [www.lisztkring.nl](http://www.lisztkring.nl)