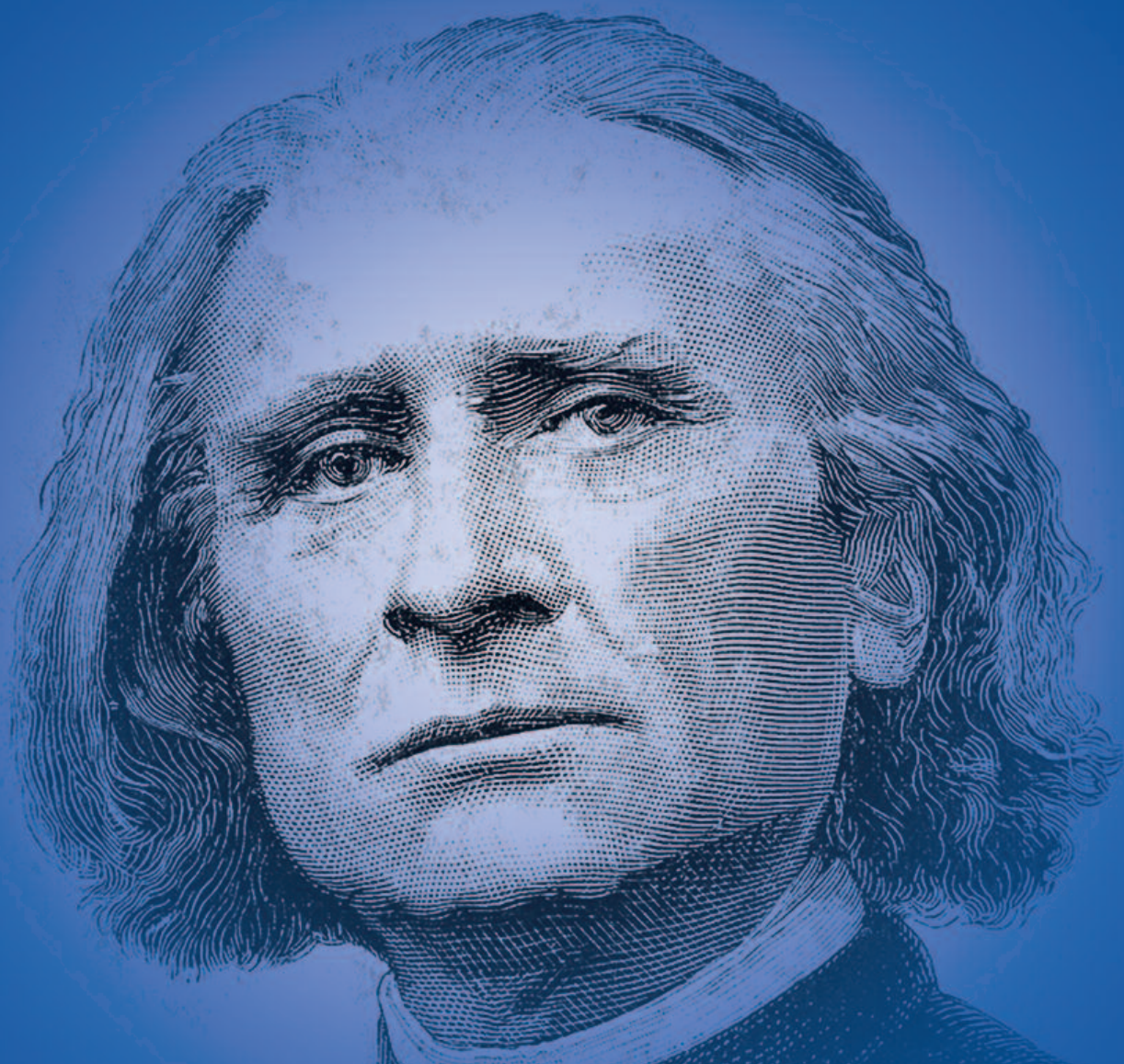


Tijdschrift

van de Franz Liszt Krings 2025



Franz Liszt Krings



Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 2025

Journal of the Franz Liszt Kring 2025

Redactie

Christo Lelie (hoofdredacteur)
Albert Brussee

Ontwerp en opmaak

Joop Berkhout Grafische Ontwerpen, Harmelen

Druk

Veldhuis Media, Meppel

Bestuur Franz Liszt Kring

Christo Lelie, *voorzitter*
Alexandra Kaptein, *vice-voorzetter*
Sebastiaan Oosthout, *secretaris extern*
Hans Roskam, *secretaris intern*
Johan Verrest, *penningmeester*
Albert Brussee

Comité van Aanbeveling

Nino Gvetadze
Yoram Ish-Hurwitz
Martijn Sanders
Wibi Soerjadi
Tamás Vásáry
Prof. dr. Alan Walker

Uitgave en organisatie

Stichting Franz Liszt Kring
Secretariaat:
Stationsstraat 62
6626 CW Maarheeze
E-mail: info@lisztkring.nl
www.lisztkring.nl

Word donateur

van de Franz Liszt Kring en ontvang het jaarlijks
verschijnende *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*,
enkele malen per jaar het digitale *Liszt Bulletin*,
Nieuwsbrieven en kortingen op de entree van
de door de Franz Liszt Kring georganiseerde
concerten.

Inhoud

1. François Servais ontmoet Franz Liszt,
"ce général en chef de L'armée Pianiste",
in februari 1841
Peter François 2
2. Drie onbekende Liszt-brieven uit Nederlandse
archieven
Albert Brussee 8
3. Liszt iconografie
Een zeldzame lithografie van Alexander Ver Huell
Christo Lelie 18
4. Liszts geschenk
Van Hamburg naar Milaan – het verhaal van een vleugel
Olga de Kort 26
5. Franz Liszt – organist en grensverleggend
orgelcomponist
Christo Lelie 34
6. Een vroege Liszt-necrologie
Christo Lelie 76

Omslag:

Franz Liszt, scrapertechniek door een onbekend kunstenaar naar
een foto van Franz Hanfstaengl, München 1867..



Franz Liszt in 1839, olieverfschilderij van Henri Lehmann.

Bij de editie 2025

Evenals de editie 2024 is die van 2025 extra dik en gevuld met artikelen die een diversiteit aan onderwerpen bestrijken. Deze uitgave opent met een artikel van Peter François, voorzitter van de in België gevestigde Servais Society en curator van het AST-Streekmuseum te Halle (België), dat een belangrijke Servais-collectie herbergt. In dit artikel wordt nieuw licht geworpen op een ontmoeting in 1841 tussen Liszt en de befaamde Belgische cellist François Servais aan de hand van een tweetal brieven.

Ook in het artikel van Albert Brussee staan brieven centraal. Aanleiding is een onlangs door het Nederlands Muziek Instituut verworven ongedateerd schrijven van Liszt uit december 1842 aan de zanger Willem Pasques de Chavonnes Vrugt tijdens zijn Nederlandse concerttournee in december 1842. De tweede besproken Liszt-brief, eveneens in december 1842 geschreven, is gericht aan een zekere 'Monsieur le Baron'. De derde brief stamt uit 1866, het jaar waarin Liszt zich voor de tweede maal in Amsterdam bevond. De geadresseerde is Liszts gastheer toen hij dat jaar in onze hoofdstad verbleef om onder meer de uitvoering van zijn *Graner Messe* bij te wonen.

Een aflevering in de rubriek 'Liszt-iconografie' sluit bij het tweede artikel aan, doordat het eveneens over Liszts Nederlandse concerttournee in december 1842 gaat. Bovendien is ook dit een recente acquisitie, namelijk van het Liszt Archief Delft. Dit wist in november 2025 een zeldzame lithografie van Alexander Ver Huell te verwerven, gemaakt naar aanleiding van Liszts bezoek aan de Leidse studenten in 1842.

Olga de Kort bezocht dit jaar het museum van La Scala in Milaan, waar zich Liszts Steinway-vleugel bevindt, die regelmatig in concerten wordt bespeeld. Voor dit tijdschrift vertelt Olga het bijzondere verhaal van het instrument, dat zowel een geschenk aan als een geschenk van Franz Liszt was.

Op zaterdag 6 november 2025 gaf ondergetekende op de Liszt-dag in Schiedam een lezing over Liszt als organist en vernieuwend orgelcomponist. Voor deze uitgave werkte hij zijn referaat uit tot een lijvig artikel over dit onderwerp met veel niet in soortgelijke studies gepubliceerd bronnenmateriaal. Als slot-artikel wordt een necrologie gepresenteerd die al een week na Liszts overlijden op 7 augustus 1886 in het Parijse weekblad *L'Illustration Journal Universel* werd afgedrukt.

Christo Lelie, hoofdredacteur en bestuursvoorzitter Franz Liszt Kring

François Servais ontmoet Franz Liszt, “ce général en chef de L’armée Pianiste”, in februari 1841

Peter François

De Belgische cellist-componist François Servais (1807-1866) had ontzag voor de Hongaarse pianist Franz Liszt. Op zijn beurt waardeerde Liszt de cellovirtuoos. De ontmoetingen tussen hen beiden waren desondanks schaars. In het voorjaar van 1836 bevonden ze zich allebei in Parijs, maar het is niet zeker dat ze elkaar daar hebben getroffen. In het najaar van 1842 zagen ze elkaar in Den Haag en Utrecht, en in 1854 mogelijk in Weimar, Brussel of Halle.¹ Deze bijdrage zoomt in op hun ontmoeting in februari 1841.

Op donderdag 4 februari 1841 vertrok Franz Liszt uit Londen via Oostende naar Brussel. Daar werd hij zaterdagavond 6 februari verwacht, en dus startten de Brusselaars alvast met de ticketverkoop voor een eerste concert op dinsdag 9 februari.² De spanning sloeg echter om in lichte paniek toen de pianist dinsdagochtend nog niet was gearriveerd:

“De heer Liszt, die afgelopen donderdag in Londen aan boord ging – zoals blijkt uit brieven die zaterdag uit die stad zijn geschreven – is niet aangekomen, en er is geen enkel nieuws van hem. Zijn vrienden zijn uiterst bezorgd vanwege de orkaan die sinds vrijdagochtend op zee woedde. Het voor vandaag, dinsdag, aangekondigde concert zal dan ook niet plaatsvinden. (...)”³

Diezelfde avond om 9 uur kwam Liszt dan eindelijk aan in Brussel.⁴ Een defect en een woelige zee hadden voor drie dagen vertraging gezorgd:

“In plaats van 15 uur heb ik er vier dagen over gedaan om van Londen hierheen te komen. We hebben eerst 48 uur stilgelegen, en vervolgens, toen we Oostende wilden binnenvaren, werden we teruggedreven door het ijs en verhulde de mist de vuurtoren! We moesten weer de zee op en nog eens 15 uur wachten.”⁵

François-Joseph Fétis (1784-1871), de directeur van het Brusselse Conservatorium, had Liszt beloofd hem te helpen bij de organisatie van zijn optredens in Brussel, de eerste op Belgisch grondgebied. Liszt maakte kennis met het Belgische publiek tijdens een privéconcert ten huize Fétis. Dat vond plaats op donderdagavond 11 februari 1841, en niet op



François-Joseph Fétis, lithografie door Charles Baugniet, 1841 © Halle, den AST, Servaiscollectie, BL693-110.

12 februari zoals Albert Vander Linden beweert.⁶ Vander Linden baseerde zich op de zin “J’ai joué hier soir chez Fétis” [“Ik heb gisteravond bij Fétis gespeeld”] in een brief van Liszt aan Marie d’Agoult uit de brievenuitgave van Daniel Ollivier, die daar gedateerd wordt op 13 februari.⁷ In hun nieuwe uitgave geven Serge Gut en Jacqueline Bellas terecht aan dat de originele brief slechts ‘vendredi soir’ vermeldt, en er door iemand anders in potlood ‘13 février 1841’ aan toegevoegd werd, wellicht gebaseerd op de intussen verdwenen poststempel. ‘Vendredi’ viel toen op de twaalfde dag van de maand.⁸ De editoren laten finaal in het midden of de brief op 12 dan wel op 13 februari geschreven

werd, hoewel er geen reden is te twijfelen aan de eerste optie. Ook twee vermeldingen in de pers bevestigen dat Liszt op 11 februari bij Fétis speelde.⁹

Nadat Liszt een eerste stuk gespeeld had, zou Fétis uitgeroepen hebben: *“Hiermee is de ware aard van de piano onthuld; tot nu toe wist men niet wat het was.”*¹⁰ Behalve Liszt werd ook opgetreden door de sopraan Célestine Nathan-Treillet, verbonden aan de Koninklijke Muntchouwburg van Brussel. Verscheidene leden van het diplomatieke korps, ministers van de koning en een groot aantal voor- aanstaande kunstenaars waren aanwezig¹¹, in totaal 150 personen¹².

Lang werd aangenomen dat François Servais een van de 150 aanwezigen was. Hij vertoefde niet in het buitenland en kende de gastheer goed, dus waarom zou hij niet van de partij geweest zijn? Uit een recent opgedoken brief blijkt echter dat de cellist op dat moment in Antwerpen vertoefde. Hij dateerde de brief slechts ‘Anvers, jeudi soir le 11’, zonder jaartal, maar uit de context blijkt dat de brief op 11 februari 1841 geschreven werd. Het schrijven is gericht aan ‘Mon cher monsieur Adolphe’ en bevat een antwoord op de brief van die laatste, de vorige dag naar Servais’ adres in Halle verzonden. Servais’ moeder had de brief meteen naar Antwerpen doorgestuurd, waar haar zoon hem op 11 februari in ontvangst nam. Adolphe meldde de aankomst van Liszt en diens optreden van de volgende dag. Sinds 5 mei 1836 kon men met de trein vanuit Antwerpen naar Brussel reizen en de hoofdstad veel sneller bereiken dan voordien met de diligence. Servais was aan die snelle service al gewend geraakt. Maar het aantal ritten bleef beperkt en de laatste trein naar Brussel was om 18 uur vertrokken, net voor hij op de hoogte was gebracht. Servais moet danig gesakkerd hebben, want in het antwoord aan Adolphe dat hij nog diezelfde avond neerpende, vervloekt hij de spoorwegen, die het hem onmogelijk maakten het optreden bij te wonen van ‘ce général en chef de L’armée Pianiste’. Servais richtte zich ongetwijfeld tot Adolphe Fétis, de tweede zoon van François-Joseph Fétis. De aanspreking met ‘Monsieur’ in combinatie met een voornaam is een manier om zich op een beleefde wijze te richten tot een jongeman die men oppervlakkig kent. Adolphe zal zijn vader bijgestaan hebben in



François Servais, lithografie door Charles Baugniet, 1841 © Halle, den AST, Stadsarchief Halle, Fonds Servais-Vanderlinden.

het versturen van de uitnodigingen voor het inderhaast georganiseerde optreden.

Servais drukte de wens uit om Liszt snel te horen optreden. Wellicht speelde voor hem op dat moment nog een bijkomende reden mee om Liszt te ontmoeten: hij stond op het punt om voor de tweede keer naar Rusland te reizen en wenste op de heenweg te concerten in Berlijn. Liszt kon hem een aanbevelingsbrief bezorgen voor een prominente Berlijner. Er is een brief bewaard waarin Liszt Servais aanbeveelt bij vermoedelijk Gaspere Spontini, kapelmeester in Berlijn.¹³ Liszt dateert ‘Bruxelles 13 février’, zonder jaartal, maar vermits hij in de brief duidelijk naar Berlijn verwijst en Servais enkel in 1841 in februari naar Berlijn is gereisd, en Liszt ook enkel dat jaar in februari in Brussel was, is de brief met zekerheid dan tot stand gekomen. Op zaterdag 13 februari gaf Liszt om 18 uur een optreden in Luik, en hij was pas ’s ochtends naar daar vertrokken.¹⁴ Strikt genomen kon Servais hem die ochtend nog in Brussel getroffen hebben, als hij pas om 10.45 uur per trein naar Luik vertrok. Aannemelijker is dat hij al de trein van 8 uur heeft genomen¹⁵, en dan kan van een ontmoeting met Servais in Brussel moeilijk sprake zijn geweest. In dat geval schreef Liszt de aanbevelingsbrief op 12 februari en heeft hij zich van dag vergist bij de datering.



Exercice de Franconi. Philibert Louis Debucourt naar Carle Vernet, 1806.

Vermoedelijk sprong Servais vrijdag 12 februari op de eerste trein richting Brussel, die om 7 uur vertrok. Zo niet, dan reden er ook treinen om 10.20 uur, 14.30 uur, 16 uur en 18 uur. De Liszt-literatuur vermeldt niet wat Liszt die dag deed. Nochtans vernemen we in de pers dat hij in het Atheneum in Brussel een voorstelling bijwoonde van het Gymnase Equestre Franconi, vermoedelijk in de late namiddag of avond. De familie Franconi vormde een vermaarde circusdynastie gespecialiseerd in de paardendressuur en was zowel in Parijs als in Brussel actief. De 64-jarige Laurent Franconi *himself* besteeg het legendarische Arabische paard Rob-Roy. Ook zijn echtgenote Catherine, zijn zoon Victor en schoondochter Virginie lieten hun dressuurkunsten zien. Onder de aanwezigen bevonden zich eveneens de Brusselse burgemeester en andere hooggeplaatste politici en diplomaten. “*Wat de schone kunsten betreft, die werden vertegenwoordigd door de heer Liszt en mevrouw Playel [sic], die beiden troonden in een loge waaraan de behangsels en draperieën van rood kalicot een vals air van koninklijke loge gaven*”, aldus de verslaggever.¹⁶ Marie Moke (1811–1875) was een succesvolle concertpianiste, maar heel Europa noemde haar, naar haar ex-man, de pianofabrikant Camille Pleyel, Madame Pleyel. Ze had enige tijd een verhouding met Liszt, tot de interventie van gravin Marie d’Agoult, Liszts partner en moeder van zijn kinderen. In zijn brief van 12 februari aan de gravin vermeldt Liszt dat Madame Pleyel er is,

maar hij preciseert “*Ik zie haar, maar daar blijft het bij*” (“*Je la vois – mais nous n’irons pas plus loin*”). Dat ze net een loge in het circus hadden gedeeld, schrijft hij er niet bij...

Op zaterdag 13 februari gaf Liszt het eerder vermelde concert in Luik. Zondagochtend 14 februari spoorde hij terug naar Brussel. Die namiddag woonde hij het derde Conservatoriumconcert in de Société de la Loyauté op de Grote Markt van Brussel bij. De Halse zangeres Amélie Marin zong een aria van Bellini, pianist Alexandre Stadtfeld bracht een fantaisie van Thalberg, en het Conservatoriumorkest speelde de derde symfonie van Beethoven.¹⁷ Liszts eigen publieke concert in Brussel vond uiteindelijk plaats op dinsdag 16 februari¹⁸, maar François Servais was reeds maandagochtend 15 februari vertrokken naar Berlijn...¹⁹

De teksten en vertaling van de twee brieven

François Servais aan Adolphe [Fétis], Antwerpen, 11 [februari 1841]

(Halle, den AST, Servaiscollectie, BL690–192)

“Anvers

Jeudi soir le 11

Mon cher Monsieur Adolphe

Je suis au désespoir d’avoir
reçu trop tard votre lettre
du 10 que ma mère vient
de m’envoyer à Anvers, et
par laquelle vous
m’annoncez que votre
soirée a lieu aujourd’hui,
et l’heureux arrivé de
Litz [sic] (ce général en chef
de L’armée Pianiste)
Maudit chemin de fer.
il n’y avait plus de
depart pour être à
temps à Bruxelles – la
perte a été grande pour moi
mais j’espère l’entendre bientôt
à son concert.
Mille amitiés
F. Servais”

Antwerp
 Jeudi 12 Feb 1841

Mon cher Monsieur Adolphe

Je suis au désespoir d'avoir
 reçu trop tard votre lettre
 du 10 que ma mère vient
 de m'envoyer à l'envers, et
 par laquelle vous
 m'annoncez que votre
 soirée a lieu aujourd'hui
 et que vous arrivez de
 St. Pétersbourg en chef
 de l'armée Française.
 Maudit chemin de fer.
 il n'y aait plus de
 départ pour être à
 temps à Bruxelles. La
 perte a été grande pour moi
 mais j'espère l'entendre bientôt
 à son concert.

Mille amitiés, F. Liszt

Vrije vertaling:

“Antwerpen, donderdagavond 11

Mijn beste meneer Adolphe,

Ik ben wanhopig omdat ik uw brief van de 10de, – die mijn moeder me zojuist naar Antwerpen heeft nagestuurd – te laat heb ontvangen. Daarin schrijft u mij dat uw soirée vandaag plaatsvindt en dat Liszt voorspoedig is aangekomen (die opperbevelhebber van het pianistenleger!).

Vervloekte spoorweg! Er vertrok geen trein meer waarmee ik op tijd in Brussel had kunnen zijn.

Een groot verlies voor mij, maar ik hoop hem spoedig te horen op zijn concert.

Duizend hartelijke groeten,

F. Servais”

Franz Liszt aan [Gaspard Spontini?], Brussel, 13 [of 12?] februari [1841]

(Halle, den AST, Stadsarchief Halle, Archief Vanderlinden (bewaargeving Koning Boudewijnstichting, zie p. 6).

“Permettez moi, mon illustre maître, de vous adresser Monsieur Servais, qui vous est déjà connu de réputation sans doute. Son intention est de donner quelques concerts à Berlin avant de rentrer en Russie où il a obtenu de si brillants succès

Personne mieux que vous ne peut lui venir en aide et l'appuyer auprès d'un public qui n'a pas encore eu l'occasion de lui rendre un juste hommage. Soyez donc bon et bienveillant pour lui selon votre noble habitude, et

ne trouvez point mauvais si je me sers de son intermédiaire pour me rappeler avec respect et affection à votre souvenir.

Dans quinze jours je serai à Paris; je compte sur le plaisir de vous y voir prochainement. En attendant, veuillez bien agréer, Maître illustre, l'expression de ma haute admiration et de mon plus affectueux dévouement
 F. Liszt
 Bruxelles 13 Fevrier.”

Vrije vertaling:

“Sta mij toe, mijn illustere meester, u de heer Servais aan te bevelen, die u ongetwijfeld reeds van

Permettez-moi, mon illustre
maître, de vous adresser
mon vœu le plus ardent, qui
vous ait déjà connu
sa réputation sans date.
Son infatigable et
son quelque concert à
Berlin avant de rentrer
en France où il a
obtenu de si brillants succès.

Personne même que vous
ne peut lui venir
en aide et l'appuyer
auprès d'un public
qui n'a pas encore eu
l'occasion de lui rendre
leur juste hommage.
Soyez donc bon et bienveillant
pour lui selon votre
bonne habitude, et
ne trouvez point mauvais
si je me sers de son
intermédiaire pour un
rapporter avec respect et
affection à votre souvenir.
Dans quinze jours je
serai à Paris; je compte
dire le plaisir de vous
voir prochainement. En
 attendant, veuillez bien agréer,
mon illustre maître, l'assurance
de mon haute admiration et
de mon profond attachement.
Bonne nuit. F. Liszt

reputatie bekend is. Zijn bedoeling is enkele concerten te geven in Berlijn, vóór hij terugkeert naar Rusland, waar hij zulke schitterende successen heeft behaald.

Niemand beter dan u kan hem behulpzaam zijn en hem steunen bij een publiek dat nog geen gelegenheid heeft gehad hem de eer te bewijzen die hij verdient. Wees daarom zo goed en welwillend voor hem, volgens uw edele gewoonte, en neem het mij niet kwalijk dat ik mij van zijn tussen-

komst bedien om mij met respect en genegenheid in herinnering te brengen.

Over twee weken zal ik in Parijs zijn; ik reken op het genoegen u daar binnenkort te zien. Intussen, gelieve, illustere Meester, de uitdrukking te aanvaarden van mijn hoge bewondering en mijn meest toegewijde genegenheid.

F. Liszt

Brussel, 13 februari”

Noten:

- ¹ François, Peter, ‘Franz Liszt in Halle op bezoek bij de familie Servais’. In: *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*, 2024, pp. 2–3.
- ² *L’Indépendant*, 6–2-1841 en 8–2-1841; *L’Emancipation*, 8–2-1841; *Journal de la Belgique*, 9–2-1841.
- ³ *M. Liszt, embarqué à Londres jeudi dernier, comme on en a la preuve par des lettres écrites samedi de cette ville, n’est pas arrivé, et l’on n’a pas de ses nouvelles. Ses amis éprouvent la plus vive inquiétude, à cause de l’ouragan qui a régné en mer depuis la nuit de vendredi. Le concert annoncé pour aujourd’hui mardi n’aura pas lieu.*” (*L’Indépendant*, 9–2-1841).
- ⁴ *L’Indépendant*, 11–2-1841.
- ⁵ “Au lieu de 15 heures, j’ai mis quatre jours à venir de Londres à ici. Nous sommes restés 48 heures en panne d’abord, ensuite au moment d’entrer à Ostende, nous avons été repoussés par les glaces et le brouillard nous a voilé le phare! Force a été de regagner la mer et d’attendre 15 heures de plus.” (Franz Liszt aan Marie d’Agoult, 9 februari 1841. In: Gut, Serge en Bellas, Jacqueline (ed.), *Correspondance Franz Liszt-Marie d’Agoult. Présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas*. Parijs: Fayard, 2001, pp. 766–767 nr. 369).
- ⁶ Vander Linden, Albert, ‘Liszt et la Belgique’. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1969, deel. 11, afl. 1–4, pp. 281–290, p. 286.
- ⁷ Ollivier, Daniel, *Correspondance de Liszt et de la comtesse d’Agoult. Publiée par M. Daniel Ollivier*, deel II, 7, 1840–1864. Parijs: Bernard Grasset, 1934, pp. 120–121.
- ⁸ Gut, Serge & Bellas, Jacqueline (ed.), *Correspondance Franz Liszt-Marie d’Agoult. Présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas*. Parijs: Fayard, 2001, pp. 768–769 (nr. 371). Malou Haine vermeldt beide datums in een studie van 1996 (*Franz Servais et Franz Liszt. Une amitié filiale*. Luik: Mardaga, 1996, p. 21) en schuift in een latere publicatie enkel de correcte datum van 11 februari naar voor (Haine, Malou, ‘La première tournée de concerts de Franz Liszt en Belgique en 1841’. In: *Revue belge de Musicologie*, jg. 56, 2002, pp. 241–278 – p. 243). De originele brief wordt bewaard in Parijs, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 25176, f. 166.
- ⁹ *Journal de Bruxelles*, 14–2-1841; *Journal de la Belgique*, 15–2-1841.
- ¹⁰ “Voilà la création du piano, on ne savait pas ce que c’était jusqu’ici” (Franz Liszt aan Marie d’Agoult, [12 februari 1841]. In: Gut, Serge & Bellas, Jacqueline (ed.), *Correspondance Franz Liszt-Marie d’Agoult. Présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas*. Parijs: Fayard, 2001, pp. 768–769 nr. 371).
- ¹¹ *Journal de Bruxelles*, 14–2-1841.
- ¹² Franz Liszt aan Marie d’Agoult, [12 februari 1841].
- ¹³ Franz Liszt [aan Gaspare Spontini?], Brussel, 13[12?]-2-[1841].
- ¹⁴ In zijn brief aan Marie d’Agoult van 12 februari schrijft hij immers: “Je pars demain pour Liège”.
- ¹⁵ Uurregelingen volgens *Journal de la Belgique*, 10–2-1841.
- ¹⁶ “Quant aux beaux-arts, ils avaient pour représentants M. Liszt et Mme Playel [sic], trônant tous deux dans une loge à laquelle ses tentures et draperies en calicot rouge donnent un faux air de loge royale.” (*L’Indépendant*, 14–2-1841).
- ¹⁷ *Journal de la Belgique*, 16–2-1841; *L’Indépendant*, 20–2-1841.
- ¹⁸ *L’Emancipation*, 18–2-1841; *L’Indépendant*, 18–2-1841.
- ¹⁹ *Journal de la Belgique*, 16–2-1841.

Drie onbekende Liszt-brieven uit Nederlandse archieven

Albert Brussee

*In verscheidene Nederlandse archieven en bibliotheken bevindt zich een verrassend groot aantal Liszt-brieven. In deze bijdrage staan drie brieven centraal die Liszt schreef aan mensen die hij had leren kennen tijdens zijn bezoeken aan Nederland. De eerste is gericht aan de bekende zanger Willem Pasques de Chavonnes Vrugt; deze brief werd pas onlangs verworven door het Nederlands Muziek Instituut en wordt met vriendelijke toestemming van de conservator, mevrouw Philomeen Lelieveldt, hier voor het eerst gepubliceerd. De tweede brief is afkomstig uit de Koninklijke Bibliotheek en is gericht aan een zekere 'Monsieur le Baron'. Wie deze 'Monsieur' was, zal hieronder worden ontraadseld. Dit schrijven heeft lange tijd een verborgen bestaan geleid; het was zelfs voor medewerkers aan de Koninklijke Bibliotheek een verrassing toen de auteur – op zoek naar wat anders – deze op het spoor kwam. Tenslotte bevindt zich in het Stadsarchief Amsterdam een vrij lang epistel gericht aan dhr. Hekman, Liszts gastheer toen hij in 1866 een week in onze hoofdstad verbleef. Een gedeelte van deze brief werd reeds in mijn boek *Franz Liszt in Nederland* opgenomen; de volledige tekst vindt men hieronder. Alle brieven zullen eerst in de originele taal (Frans) worden gegeven, dan in Nederlandse vertaling, waarna een toelichting volgt.*

I. De brief aan Chavonnes Vrugt

Beschrijving van het document

De brief aan Willem Pasques de Chavonnes Vrugt (afb. 1) bevindt zich sinds kort in het Nederlands Muziek Instituut; er is nog geen catalogus-nummer toegewezen. Het betreft een vel grijsblauw briefpapier van 21 cm hoog bij 26,5 cm breed dat in de breedte werd dubbelgevouwen, zodat er een 'boekje' van vier kantjes ontstond. De handtekening vindt men onderaan op de derde bladzijde, waarna nog een PS volgt op de half beschreven slotpagina. Er zijn vlekken en hoekvouwen op meerdere pagina's, die echter de leesbaarheid niet nadelig beïnvloeden. De enveloppe is niet overgeleverd.

De tekst

"Je vous ai promis mon cher Vrugt de vous donner de mes nouvelles à Arnhem, qu'elles vous intéressent peu ou prou ce n'est point la question. Je tiens à garder ma parole! D'autant plus que c'est la seule façon de causer un peu avec vous, ce qui m'est toujours un plaisir.

À midi et demi Dimanche j'étais à votre hôtel d'Utrecht pour vous faire mes plus sincères compliments – vous veniez de partir pour Arnhem. Probablement Dimanche j'arriverai dans cette

ville, et en repartirai probablement aussi dans la nuit. Vendredi prochain aura lieu notre dernier Concert à Amsterdam dans la Salle Frascati comme les précédents. Peut-être vous y reverrai-je.

Vous pardonnerez à mon bout de susceptibilité, si momentanément je ne me permets pas de vous faire d'autres propositions, mais j'espère bien que notre connaissance ne se bornera pas à ces quelques jours, et que nous aurons lieu d'être réciproquement contents l'un de l'autre.

Veillez bien agréer, mon cher Vrugt, l'expression de mes sentiments les plus affectueusement de moi.

F Liszt

Soyez assez bon pour dire à M. Jäger de ma part que je ne saurai encore donner de réponse positive à sa lettre, mais que je descendrai à son hôtel."

complément - une vœux d
partir pour Amsterdam.
Probablement dimanche prochain
dans cette ville, et en repartirai
probablement aussi dans la
nuit. Je n'ai pu venir
à vous dire votre dernier concert
à Amsterdam dans la salle
Frascati comme les précédents.
Peut-être vous y reviendrai-je.

Vous pardonnerez à mon
bonté d'inséparabilité, si
momentanément je ne me

permets pas d'en faire
d'autres propositions - mais
j'espère bien que notre correspondance
ne se bornera pas à ces
quelques jours, et que nous
aurons bien d'être réciproquement
content l'un d l'autre.

Très très bien à vous, mon
cher Vrugt, respectueuse
à mon sentiment les plus
affectueux de vous

F. Liszt

Je vous ai promis un peu
Vrugt d'un dessin d
un dessin à Amsterdam;
qui elle me intéresse bien et
pour ce état part la question.
Je n'ai pas gardé ma parole
d'autant plus que c'est la
seule façon de causer un peu
avec vous, ce qui m'est toujours
un plaisir.

Je suis et de la semaine
j'étais à votre hôtel d'Amsterdam
pour vous faire mes plus sincères

bonjour au bon pour moi
à la région d'un part
qui j'ai jamais eu un dessin
d'œuvre positive à la lettre
mais que je dessinai à
la lettre.

1. De brief van Liszt aan De Chavonnes Vrugt. Nederlands Muziek Instituut.

Vertaling

“Ik heb u beloofd, mijn beste Vrugt, nieuws over mij naar Arnhem te zenden – of u daar nu veel belang aan hecht of niet, dat doet niet ter zake. Ik hecht eraan mijn woord te houden! Temeer daar het de enige manier is om een beetje met u te converseren, wat mij altijd een genoegen is.

Zondag om half één was ik in uw hotel in Utrecht om u mijn oprechte complimenten te maken – u was net naar Arnhem vertrokken. Waarschijnlijk arriveer ik zondag in die stad en zal er waarschijnlijk ‘s nachts ook weer vertrekken. Aanstaaende vrijdag vindt ons laatste concert plaats in Amsterdam, in de zaal Frascati, net als de vorige twee. Misschien zie ik u daar weer.

Vergeef me mijn terughoudendheid als ik u op dit moment geen andere voorstellen doe, maar ik hoop van harte dat onze kennismaking niet beperkt zal blijven tot deze paar dagen en dat we elkaar tot wederzijds genoegen nog eens vaker zullen ontmoeten.

Accepteer alstublieft, mijn beste Vrugt, de uitdrukking van mijn meest affectieve gevoelens.

F. Liszt

Wees zo vriendelijk om dhr. Jäger namens mij te zeggen dat ik niet weet of ik zijn brief nog goedgunstig kan beantwoorden, maar dat ik naar zijn hotel zal komen.”

Toelichting

Zoals uit de eerste woorden van deze brief blijkt, is deze gericht tot Willem Pasques de Chavonnes Vrugt (1798–1873; afb. 2), van 1829 tot 1857 de meest gevierde tenor van Nederland. Hij was hof- en kamerzanger van koning Willem I, ontving van koning Willem II jaarlijks een stipendium, en trad als oratorium- en concertzanger tot ver over onze landsgrenzen op. Paganini noemde hem *‘il sublimo cantante’* en de strenge dr. Kist, de hoofdredacteur van het *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift*, stelde zijn stem zelfs boven die van de wereldberoemde Italiaanse tenor Rubini (*“RUBINI een bouquet: VRUGT den lauwerkrans”*¹).

Franz Liszt ontmoette De Chavonnes Vrugt voor het eerst op zondagmiddag 4 december 1842 op het landgoed Rijksdorp van baron Huyssen



2. Willem Pasques de Chavonnes Vrugt, lithografie van Petrus Franciscus Greive (1811–1872). Publiek domein.

van Kattendijke te Wassenaar. Deze had op die dag verschillende kopstukken van het Nederlands muzikleven uitgenodigd om hen aan Liszt en Rubini voor te stellen. Een week later, op zaterdag 10 december, hoorde Liszt De Chavonnes Vrugt zingen tijdens een concert in Utrecht. Hijzelf had daar met Rubini de dag daarvoor een concert gegeven in de stadsschouwburg ‘op het Vredenburg’.² Kennelijk hebben beide kunstenaars in die dagen opnieuw met elkaar gesproken, want, zoals uit de onderhavige brief blijkt, wist Liszt precies in welk hotel de zanger verbleef en dat hij spoedig naar Arnhem zou afreizen. Toen de pianist hem op zondagmiddag 11 december in zijn hotel wilde complimenteren met zijn optreden daags daarvoor, bleek deze echter al naar Arnhem vertrokken te zijn.

De volgende zin, waarin Liszt schrijft dat hij ‘zondag in die stad’ zou aankomen, bevreemdt op het eerste gezicht, want over een concert of verblijf in Arnhem is niets bekend. Zijn tournee in 1842 beperkte zich tot steden in de randstad en Utrecht. De volgende zin brengt echter uitkomst. Liszt spreekt daarin over een concert in de ‘Salle Frascati’, op de komende vrijdag. Met dat concert wordt het derde optreden in Amsterdam bedoeld dat inderdaad op vrijdagavond 16 mei heeft plaatsgevonden. Aanvankelijk was het de bedoeling direct daarna, op zondag 18 december Nederland te ver-

laten en via Utrecht en Arnhem naar Duitsland af te reizen. Dit verklaart waarom Liszt schreef dat hij op die dag op doorreis laatstgenoemde stad zou aandoen.

Het zou anders lopen. In een brief aan Marie d'Agoult van 17 december 1842 lezen we dat er druk op hem was uitgeoefend nog een 'Grand concert d'adieu' in Amsterdam te geven. Dit concert heeft op 21 december plaatsgevonden.³ Pas in de nacht van 22 op 23 december vertrok de grote pianist samen met Rubini en zijn gevolg naar Münster, waar op Tweede Kerstdag een concert gepland stond. Door Liszts opmerking wordt duidelijk dat naar alle waarschijnlijkheid ook toen de route via Utrecht en Arnhem gelopen heeft (en niet via Apeldoorn en Enschede, zoals tegenwoordig gebruikelijk is).

De laatste alinea is slecht leesbaar en laat zich moeilijk duiden. Wie die 'M. Jäger' is, is onduidelijk. Een vriend of de concertmanager van De ChavonnesVrugt? Het lijkt erop dat Liszt een brief van hem ontvangen had, niet zeker was of hij deze nog in positieve zin kon beantwoorden, maar overwoog bij zijn hotel af te stappen (in Arnhem, tijdens zijn terugreis naar Duitsland?).

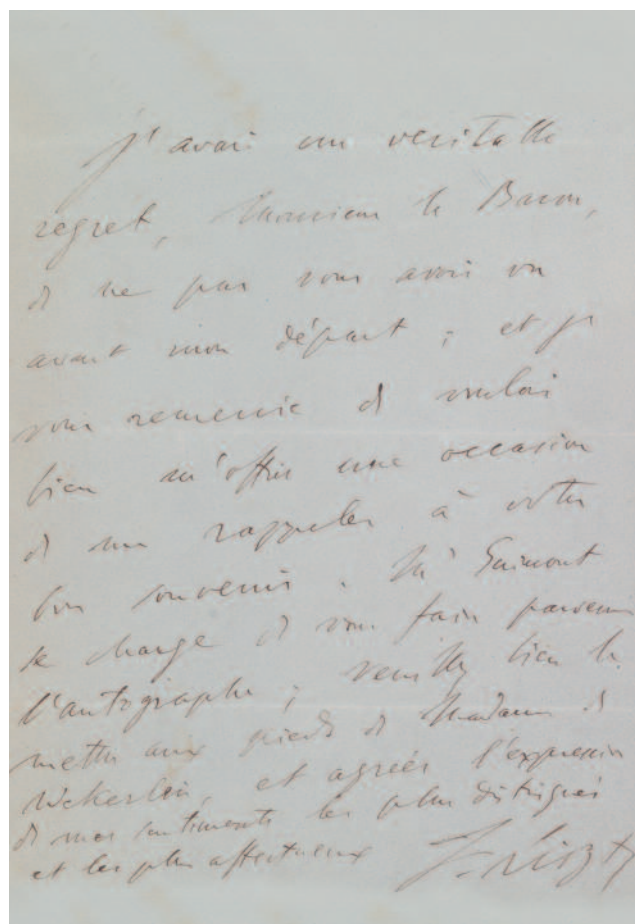
De brief is ongedateerd en aangezien de enveloppe niet bewaard is gebleven, is er ook geen poststempel dat ons dienaangaande op weg zou kunnen helpen. Uit de inhoud blijkt echter dat dit schrijven dateert van de dagen tussen zondag 11 en vrijdag 16 december 1842. Dat waren drukbezette dagen. Op 11 december vierde Liszt voor de tweede keer triomfen in Leiden en verkeerde tot laat in de avond onder de studenten. Op 12 december keerde hij 's ochtends terug naar Amsterdam waar hij 's avonds met Rubini zijn tweede concert in Frascati gaf. Op dinsdag 13 december vertrok de pianist samen met de zanger en zijn gevolg uit onze hoofdstad en beluisterde men om zeven uur 's avonds een orgelconcert in de Grote of St. Bavokerk te Haarlem. Op woensdag 14 december viel het slotconcert in de Koninklijke Franse Schouwburg te Den Haag. Op donderdag 15 december waren Liszt en Rubini op audiëntie bij koning Willem II en zullen ze druk zijn geweest met het inpakken van hun bagage. Want de volgende dag, 16 december, vertrokken ze definitief uit de hofstad en gaven ze 's avonds

het genoemde derde concert in Frascati. Wanneer de virtuoos de tijd heeft gevonden de onderhavige brief te schrijven, blijft dus gissen. Was het op zondag 11 december, voor zijn vertrek naar Leiden, waar hij even voor 20:00 uur aankwam? Een andere optie is woensdag 14 of donderdag 15 december, toen hij in zijn oude, vertrouwde hotelkamer in Den Haag was en zijn eigen postpapier en schrijfgerei bij de hand had.

II. De brief aan 'Monsieur le Baron'

Beschrijving van het document

Deze korte brief (afb. 3) bevindt zich onder catalogusnummer 76 E 29-41 in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag, afdeling Bijzondere Collecties. Hij werd geschreven op hetzelfde grijsblauwe postpapier als de brief aan Vrugt. Kennelijk was dit in 1842 Liszts eigen postpapier. Ook nu werd het vel in de breedte dubbelgevouwen, zodat er een 'boekje' van vier bladzijden ontstond. Alleen de eerste bladzijde werd beschreven.



3. De brief van Franz Liszt aan 'Monsieur le Baron', Koninklijke Bibliotheek, catalogusnr. 76 E 29-41.

De tekst

“J’avais un veritable regret, Monsieur le Baron, de ne pas vous avoir vu avant mon départ, et je vous remercie de vouloir bien m’offrir une occasion de me rappeler à votre bon souvenir. M. Gaimont se charge de vous faire parvenir l’autographe; veuillez bien le mettre aux pieds de Madame de Weckerlin, et agréez l’expression de mes sentiments les plus distingués et les plus affectueux.

F. Liszt”

Vertaling

“Ik betreurde het ten zeerste, mijnheer de baron, dat ik u niet heb gezien voor mijn vertrek, en ik dank u dat u mij de gelegenheid biedt de herinnering aan u bij me op te roepen. De heer Gaimont zal u de autograaf doen toekomen; weest u zo goed hem mevrouw de Weckerlin ter hand te stellen, en aanvaardt u mijn gevoelens van hoogachting en hartelijke genegenheid.

F. Liszt”

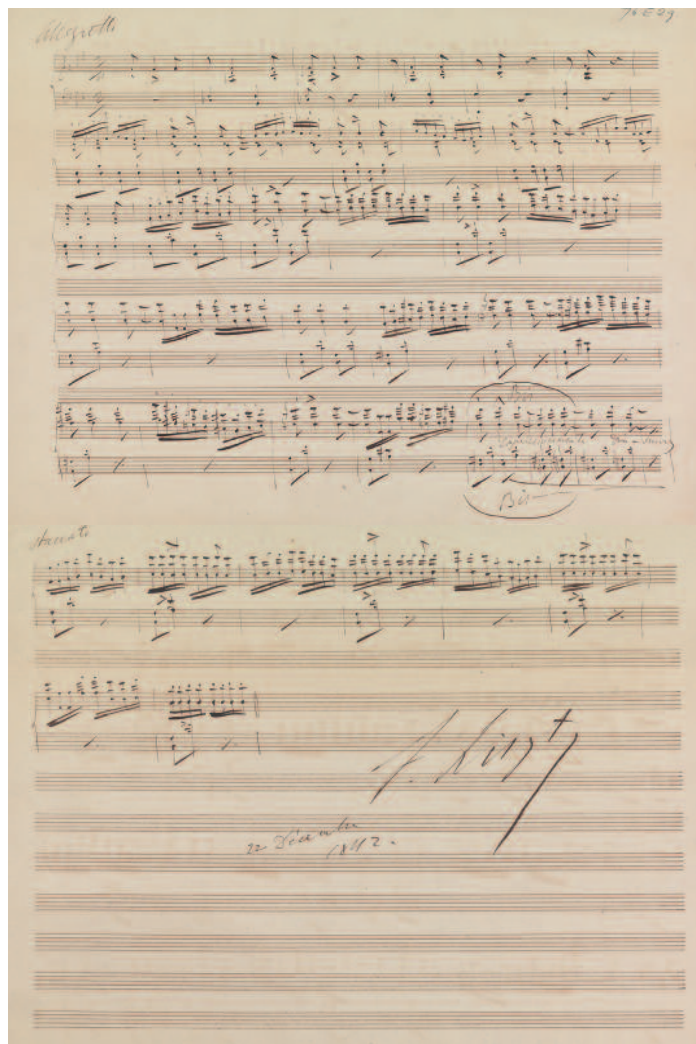
Toelichting

De grote vraag is natuurlijk: wie is deze ‘Monsieur le Baron’. Zover ik weet heeft Liszt in Nederland maar met één baron contact gehad, namelijk met de al even genoemde Johan Willem Huyssen van Kattendijke. Aangezien deze een groot muziekliefhebber was (zie ook afb. 4) en hij Liszt niet alleen op 4 december, maar ook daarvoor en/of daarna ontmoet zal hebben tijdens hofconcerten, is het goed voorstelbaar dat hij de pianist gevraagd heeft om een aandenken, een *Albumblatt* voor een zekere ‘Madame de Weckerlin’.⁴ Vroeger hielden veel adellijke personen en gegoede burgers er een ‘Album amicorum’ of poëziealbum op na. Liszt heeft honderden van dergelijke *Albumblätter* geschreven, vaak niet meer dan enkele maten lang.

In de map waarin deze brief zich in de Koninklijke Bibliotheek bevindt, wordt ook dat autograaf bewaard. Het betreft het hoofdthema van de bekende Zesde Hongaarse Rapsodie, of liever van de vroege versie daarvan, het *Tempo giusto* in Des-groot uit de *Magyar Dallok*, Deel I nr. 5 uit 1840, hier genoteerd in Bes-groot en met als tempoaanduiding *Allegretto*. Dit albumblad (afb. 5) is veel langer dan gebruikelijk; het telt 40 maten.



4. Baron Willem Johan Huyssen van Kattendijke met een vel muziekpapier in zijn hand, een olieverfschilderij van Jan Willem Pieneman. Publiek domein.



5. Franz Liszt, albumblad gevoegd bij de brief van 22 december 1842 aan baron Huyssen van Kattendijke. Koninklijke Bibliotheek, catalogusnr. 76 E 29-41.

De datum '22 Décembre 1842' onder het gesigneerde muziekfragment toont aan dat het op de dag voor Liszts vertrek uit Nederland werd genoteerd. Ook de bijbehorende brief zal op die dag geschreven zijn. Het Amsterdamse 'Grand Concert d'adieu' had op woensdagavond 21 december plaatsgevonden, maar pas op 23 december vertrok het muziekgezelschap naar Duitsland. De lengte en het nette handschrift van dit albumblad lijken inderdaad te bevestigen dat de componist op 22 december alle tijd had om er in zijn hotelkamer rustig aan te werken.

III. De brief aan 'Monsieur le Président'

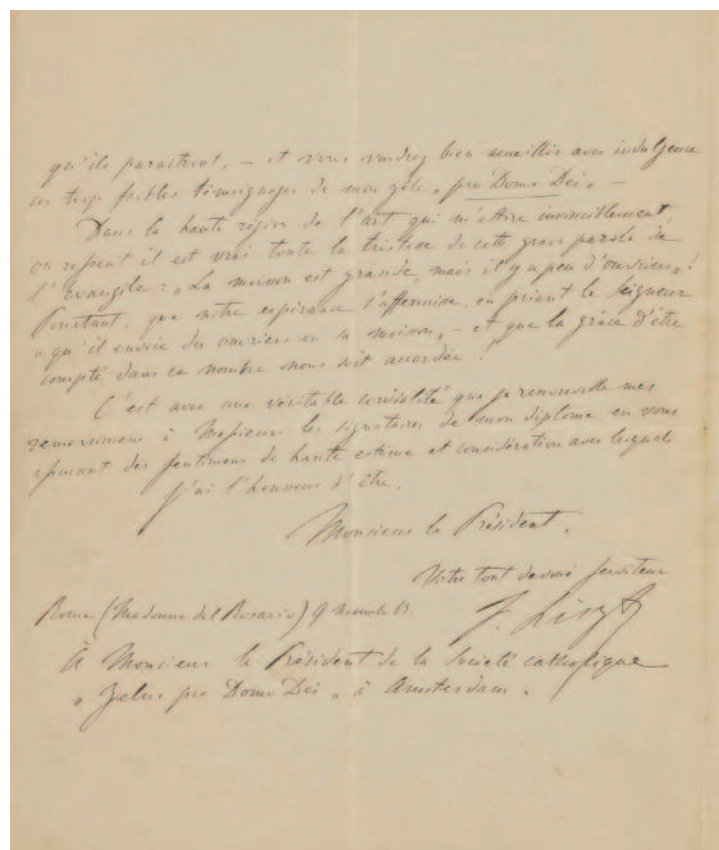
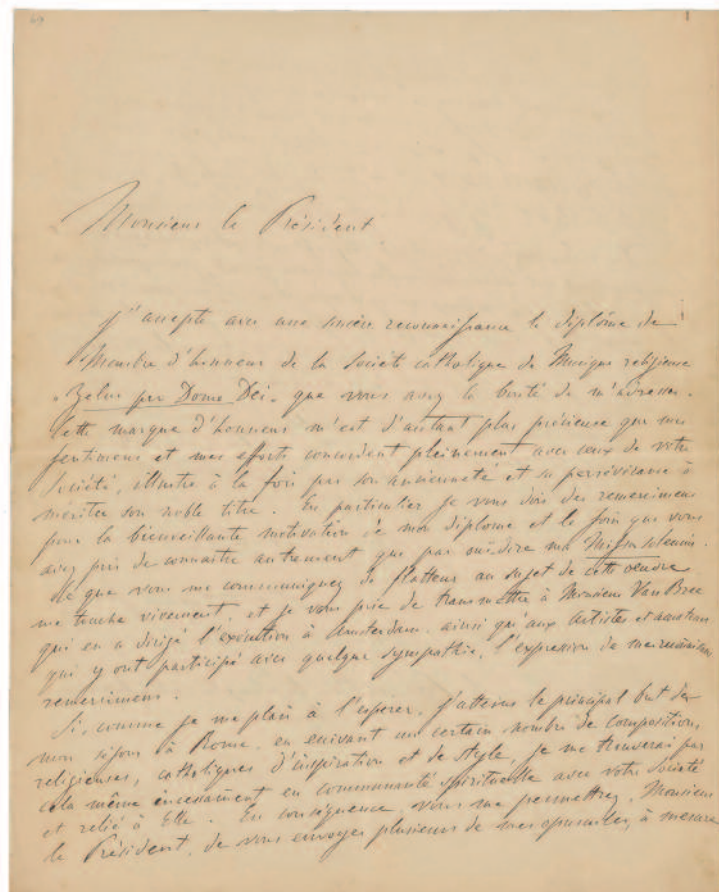
Beschrijving van het document

Deze veel langere brief bevindt zich in het Archief van de Parochie van de Heilige Antonius van Padua (de Mozes en Aäronkerk), bewaard in het Amsterdams Stadsarchief (Archief 688, inventarisnummer 483). Het betreft een dankbrief aan de voorzitter van het in de Mozes en Aäron gevestigde muziekcollege Zelus pro Domo Dei in verband met het door het bestuur aan Liszt toegekende erelidmaatschap. De brief werd genoteerd op een dubbelgevouwen vel briefpapier van groot formaat met watermerk 'Le Canson France'⁵; alleen de eerste en tweede bladzijden werden beschreven (afb. 6). Tevens vindt men onder dat inventarisnummer de conceptbrief van het bestuur (afb. 7).

De tekst

Monsieur le Président,

J'accepte avec une sincère reconnaissance le diplôme des Membres d'honneur de la Société catholique de Musique religieuse 'Zelus pro Domo Dei' que vous avez la bonté de m'adresser. Cette marque d'honneur m'est d'autant plus précieuse que mes sentimens et mes efforts concordent pleinement avec ceux de votre Société, illustre à la fois par son ancienneté et sa persévérance à mériter son noble titre. En particulier je vous dois des remerciemens pour la bienveillante motivation de mon diplôme et le soin que vous avez pris de connaître autrement



6. Liszts dankbrief van 9 november 1842 aan de voorzitter van het bestuur van het muziekcollege Zelus pro Domo Dei te Amsterdam. Amsterdams Stadsarchief, Archief 688, inventarisnr. 483.

que pas ouï-dire ma Missa solennis. Ce que vous me communiquez de flatteur au sujet de cette oeuvre me touche vivement, et je vous prie de transmettre à Monsieur Van Bree qui en a dirigé l'exécution à Amsterdam, aussi qu'aux artistes et amateurs qui y ont participé avec quelque sympathie, l'expression de mes reconnaissant remerciemens.

Si, comme je me plais à l'espérer, j'atteins le principal but de mon séjour à Rome, en écrivant un certain nombre de compositions religieuses, catholiques d'inspiration et de style, je me trouverai par cela même incessamment en communauté spirituelle avec votre Société et relié à Elle. En conséquence, vous me permettrez, Monsieur le Président, de vous envoyer plusieurs de mes opuscules, à mesure qu'ils paraîtront, – et vous voudrez bien accueillir avec indulgence ces trop faibles témoignages de mon zèle 'pro Domo Dei'.

Dans la haute région de l'art qui m'attire invinciblement, on repent il est vrai toute la tristesse de cette grave parole de l'Evangile: "La moisson est grande, mais il y a peu d'ouvriers"! Pourtant, que notre espérance s'affermisse, en priant le Seigneur "qu'il envoie des ouvriers en la moisson" – et que la grace d'être compté dans ce nombre nous soit accordée.

C'est avec une véritable cordialité que je renouvelle mes remerciemens à Messieurs les signataires de mon diplôme, en vous assurant des sentimens de haute estime et considération avec lesquels

j'ai l'honneur d'être,

Monsieur le Président,

Votre tout dévoué serviteur

F. Liszt

Rome (Madonna del Rosario) 9 Novembre 63
À Monsieur le Président de la Société catholique
'Zelus pro Domo Dei' à Amsterdam."

Vertaling

"Mijnheer de Voorzitter,

Met oprechte dankbaarheid aanvaard ik de oorkonde voor ereleden van het Katholieke College voor religieuze muziek 'Zelus pro Domo Dei', welke u zo vriendelijk bent mij toe te kennen.

Deze eer is mij des te dierbaarder daar mijn gevoelens en inspanningen volledig overeenstemmen met die van uw vereniging, luisterrijk zowel door haar ouderdom als door de volharding waarmee zij haar nobele titel waardig betoont. Ik ben u in het bijzonder dank verschuldigd voor de welwillende motivering in de oorkonde, en voor de moeite die u hebt genomen – anders dan alleen van horen zeggen – mijn *Missa solennis* te leren kennen. De vleierende woorden die u aan dit werk wijdt, raken mij ten eerste, en ik verzoek u mijn gevoelens van dankbaarheid over te brengen aan de heer Van Bree, die de uitvoering ervan in Amsterdam heeft geleid, alsmede aan de kunstenaars en amateurs die er met zoveel enthousiasme aan hebben meegewerkt.

Als ik, naar ik hoop, het belangrijkste doel van mijn verblijf in Rome bereik, namelijk het schrijven van een aantal religieuze composities, katholiek naar inspiratie en stijl, dan zal ik daardoor onmiddellijk op één lijn met de doelstellingen van uw genootschap komen te staan en ermee verbonden zijn. Staat u me daarom toe, Mijnheer de Voorzitter, u verschillende van mijn geringe werken toe te zenden zodra ze verschijnen, in de hoop dat u deze zwakke getuigenissen van mijn ijver 'pro Domo Dei' met welwillendheid wilt aanvaarden.

In de hoge regionen van de kunst, die mij onweerstaanbaar aantrekken, voelt men waarlijk alle smart van deze deprimerende woorden uit het Evangelie: "De oogst is groot, maar er zijn weinig arbeiders!" Niettemin – moge onze hoop gesterkt worden en laten we de Heer bidden "dat Hij arbeiders voor de oogst zendt" – en dat ons de genade wordt geschonken om tot dit aantal te behoren.

Met oprechte hartelijkheid betuig ik nogmaals mijn dank aan de heren ondertekenaars van mijn oorkonde, en verzeker ik u van de hoogachting en consideratie,

waarmee ik de eer heb te zijn,

Mijnheer de Voorzitter,

Uw zeer toegewijde dienaar

F. Liszt

Rome (Madonna del Rosario) 9 november 63
Aan de heer de voorzitter van de Katholieke vereniging 'Zelus pro Domo Dei' te Amsterdam."

Toelichting

Uit de aanhef blijkt dat deze brief gericht is tot de voorzitter van het muziekcollege Zelus pro Domo Dei ('IJver voor het Huis Gods'), dhr. C.A. Heckman (ook Hekman of Hekmann), die inderdaad van 1857 tot 1867 het bestuur van het muziekcollege voorzat. Deze welgestelde directeur van de 'Amsterdamsche Brand-Assurantie-Compagnie' speelde viool; zijn vrouw hield salon aan de Prinsengracht. Toen Liszt in de laatste week van april 1866 in onze hoofdstad was, hebben de heer en mevrouw Heckman hun huis voor hem opengesteld en de beroemde componist met alle zorg omringd. Uit een dankbrief van Liszt aan Herman van Bree, na afloop van die week op 7 juni 1866 geschreven, blijkt dat hij zeer op het kunstzinnige echtpaar gesteld was; zijn week in Amsterdam beschouwde hij mede door hun liefdevolle zorg en gastvrijheid als "behorend tot de beste van zijn leven."⁶

Het muziekgezelschap Zelus pro Domo Dei had, zoals Liszt ook schrijft, een eerbiedwaardige geschiedenis. Het college was in 1691 opgericht door pater Aegidius de Glabbais en bestond bij het schrijven van de onderhavige brief dus welgeteld 172 jaar. Koor en orkest stonden in de negentiende eeuw vele jaren onder leiding van de componist Johannes van Bree (1801–1857), die na zijn vroegtijdige dood werd opgevolgd door zijn zoon, de bovengenoemde Herman van Bree, die het ensemble leidde tot 1871. Koor en orkest telden tezamen circa tachtig leden, voor een groot deel amateurs.

De benoeming van Franz Liszt tot erelid was het gevolg van de ontmoeting van Herman van Bree met de grote pianist en dirigent Hans von Bülow, schoonzoon en sterleerling van Franz Liszt. In Odeon, de oudste concertzaal van Amsterdam, had op 24 januari 1862 Von Bülow onder leiding van Van Bree de *Fantasie über Motive aus Beethovens 'Ruinen von Athen'* uitgevoerd. Na de pauze had de pianist de dirigeerstok ter hand genomen en klonk voor het eerst in Nederland het symfonisch gedicht *Prometheus*, eveneens van Liszt. Van Bree was erg onder de indruk van beide composities en tijdens een gesprek na afloop van het concert moet Hans von Bülow hem gewezen hebben op een nóg belangrijker werk van de Hongaarse componist, de *Graner Messe* voor solisten, koor en orkest. Deze mis was weliswaar al in 1855 gecomponeerd ter

gelegenheid van de inwijding van de kathedraal van Gran (Esztergom, in het noorden van Hongarije), maar was nadien zelden uitgevoerd en niet altijd met succes. Herman van Bree's belangstelling was gewekt en enkele maanden later verzocht hij Von Bülow de partijen op te zenden. Zo kon het gebeuren dat op 9 november 1862 het groots aangelegde werk onder zijn leiding voor het eerst in Nederland klonk. Het succes was zo groot dat in de jaren daarna, geheel of gedeeltelijk, de magistrale compositie meerdere malen opnieuw door het muziekcollege is uitgevoerd. Dit was voor het bestuur van Zelus pro Domo Dei aanleiding Liszt tot erelid te benoemen.

Het concept van de oorkonde begeleidente brief is bewaard gebleven (afb. 7) en luidt in vertaling als volgt:

"À Monsieur le Dr Franz von Liszt, à Rome
La Société Catholique de musique religieuse Zelus pro Domo Dei, établie à Amsterdam depuis 1691 Ayant étudié et exécuté plusieurs fois avec jouissance et une édification croissante l'oeuvre magnifique de Mr le Dr F. von Liszt, intitulé Missa Solennis Desirant rendre au compositeur l'honneur de son admiration et de sa reconnaissance a arrêté (séance du 28 septembre 1863) de décerner à Mr le Dr Franz von Liszt le diplôme de membre d'honneur de la dite Société.

En conséquence de cette résolution, la commission directoire de la Société Zelus pro Domo Dei a l'honneur de vous offrir le diplôme ci-joint qu'elle vous prie d'agréer avec bienveillance. Elle saisit avec empressement l'occasion de vous répéter pour sa part l'expression de sa plus haute admiration et de ses civilités les plus empressées.

C.A. H. – président

P.A.L. v. O. – commissaire de la musique

H.J.J.v. B. – chef d'orchestre

W.A.J.R. S. – commissaire des finances

J.A.H. – secrétaire."⁷

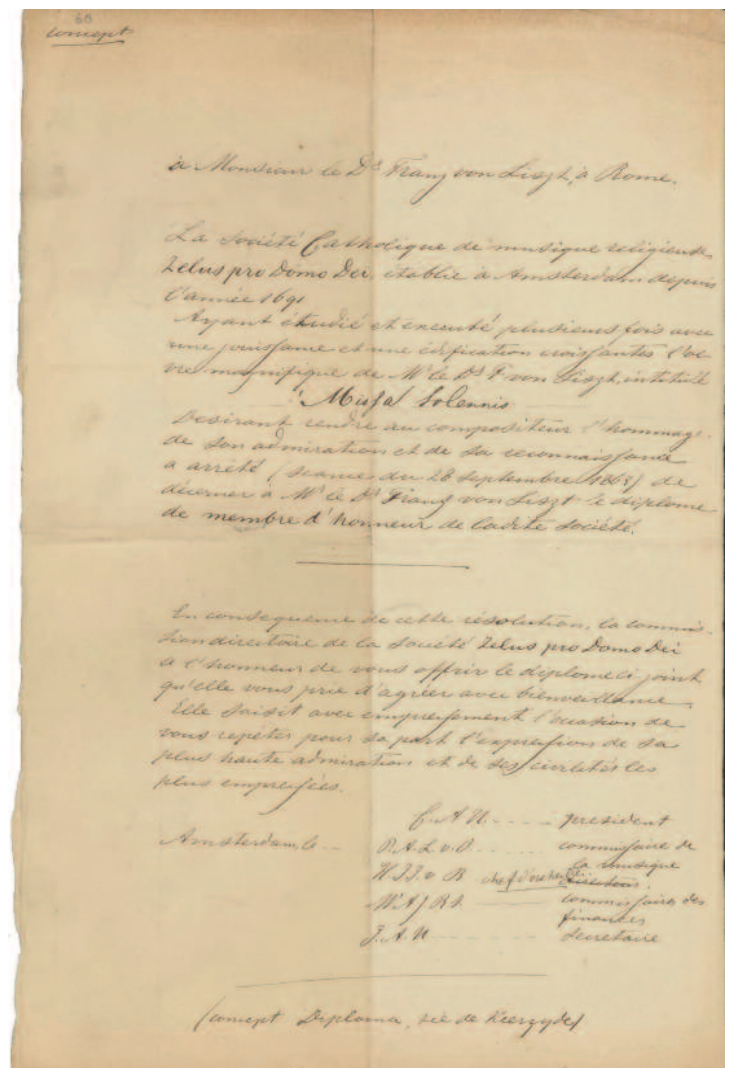
Men kan zich voorstellen dat Liszt blij was met deze oorkonde en de prijzende woorden in de begeleidente brief. De *Graner Messe* was immers slechts een enkele keer uitgevoerd en was vaak niet goed ontvangen. De Franse première in Parijs, die

kort voor Liszts bezoek aan Nederland had plaatsgevonden, was zelfs een regelrecht schandaal geworden, wat veel spanning en teleurstelling teweeg had gebracht. Dat het werk in Amsterdam goed viel en zelfs meerdere malen was uitgevoerd, was voor de componist als balsem op een stekende wond.

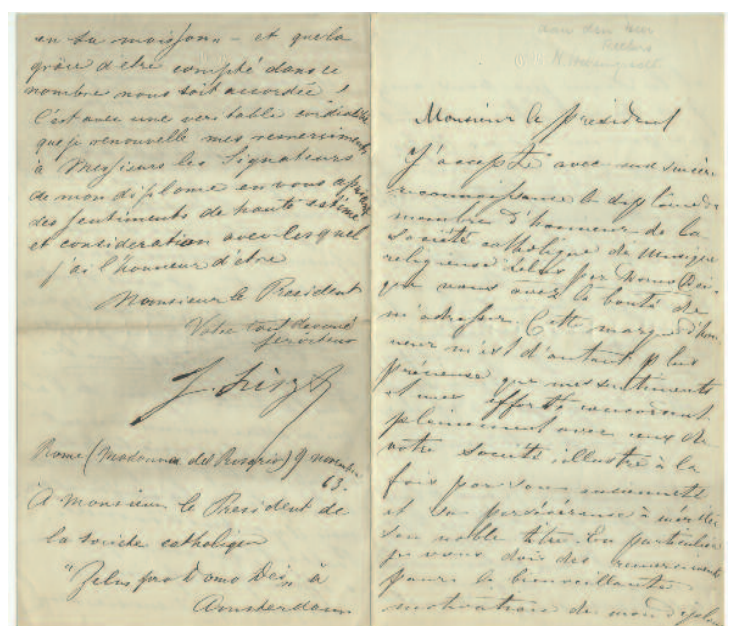
Eén raadsel moet nog opgelost worden. Pas bij het schrijven van dit artikel drong het tot me door dat deze brief volledig identiek is aan die welke in de editie van 2009/2010 van dit tijdschrift al besproken werd door oud-voorzitter Peter Scholcz. Die brief was kort daarvoor verworven door de pianist Yoram Ish-Hurwitz, destijds bestuurslid van de Franz Liszt Kring, die de autograaf in eeuwigdurende bruikleen heeft afgestaan aan het Nederlands Muziek Instituut (afb. 8).⁸ Uit de dun met potlood geschreven woorden 'Aan den Heer Reekers, N. Prinsengracht', mag worden afgeleid dat Heckman het manuscript geschonken heeft aan zijn vriend Frederic Reekers.⁹

Wat is hier gebeurd? De meest voor de hand liggende optie is, dat de secretaris van Zelus pro Domo Dei Liszts dankbrief voor het archief van het muziekcollege heeft afgeschreven en Liszt, toen hij bij de familie Heckman logeerde, deze heeft ondertekend. Dit verklaart waarom het document het watermerk van een Franse papierfabrikant heeft – Nederland stond in de negentiende eeuw nog steeds erg onder invloed van Frankrijk – en bovendien van dezelfde kwaliteit en hetzelfde formaat is als de conceptbrief. Bovendien lijkt het handschrift van de secretaris (afb. 7) inderdaad sterk op dat van Liszt.

En toch – als men bijvoorbeeld de aanhef en het onderschrift van Liszts brief uit het NMI vergelijkt met die uit het Amsterdams Stadsarchief, dan lijken deze beide toch écht door dezelfde hand geschreven te zijn. Op zijn hoogst zou men kunnen opmerken dat de brief uit het Amsterdams Stadsarchief iets netter geschreven is, maar karakteristieken van Liszts handschrift vindt men in beide brieven terug; vergelijk afb. 6 en 8. Heeft de grote componist de tekst van zijn dankbrief aan Heckman op diens verzoek dan misschien eigenhandig op briefpapier van Zelus pro Domus Dei overgeschreven voor het archief van het muziekcollege? Ook dat lijkt me nogal vreemd – om een



7. Concept van de begeleidende brief bij de oorkonde. Amsterdams Stadsarchief, Archief 688, inventarisnummer 483.



8. De dankbrief van Franz Liszt aan dhr. Heckman, zoals bewaard in het NMI en ondergebracht in de daar aanwezige Liszt-collectie (64 I G).

zo beroemd man zo iets te vragen....! Maar Liszt had een goed hart en was dankbaar voor de *good-will* die hij in Amsterdam ondervond, dus wellicht heeft hij zich op een rustig moment aan het bureau gezet; hij was gewend vroeg op te staan en voor het ontbijt brieven te schrijven, dus wie weet...

Een andere oplossing kan ik eigenlijk niet bedenken. Zeker is dat er geen enkel verschil in handschrift of gebruik van pen en inkt tussen de brief zélf en het onderschrift (de handtekening) te vinden is, zodat de eerste optie eigenlijk vervalt. Mocht iemand een betere oplossing voor dit raadsel weten, dan houd ik me aanbevolen....!

Noten:

- ¹ Aldus Kist in zijn recensie in de *Utrechtsche provinciale en stads-courant* van 12 december 1842.
- ² Voor meer informatie over Liszts bezoek aan Wassenaar en zijn verblijf in Utrecht, zie: Brussee, Albert, *Franz Liszt in Nederland*. Den Haag, AB Music Productions & Editions/Brave New Books, 2024, pp. 39–51.
- ³ “P.S. Presque contre mon gré on m’oblige à donner un 4me Concert à Amsterdam dont on se promet merveille.” (“P.S. Bijna tegen mijn zin verplicht men me een vierde concert in Amsterdam te geven, waarvan men me wonderen belooft.”). Gut, Serge/Bellas, Jacqueline, *Correspondance Franz Liszt – Marie d’Agoult*. Paris, Fayard, 2001, p. 961 (brief 463). Over de verwickelingen rondom dat afscheidsconcert in Amsterdam zie: *Franz Liszt in Nederland* (eindnoot 2), pp. 64–68.
- ⁴ Wie deze ‘Madame de Weckerlin’ was, heb ik niet kunnen achterhalen. Was zij verwant aan de componist en muziekuitgever Jean-Baptiste Weckerlin (1821–1910), of aan de bekende Duitse sopraan Mathilde Weckerlin (1848–1928)?
- ⁵ Hartelijk dank aan dhr. Jochem Kamps, restaurator van de Afdeling Collecties van het Stadsarchief Amsterdam, die me het watermerk en het formaat van de brief (269 bij 235 mm) doorzond. De firma Canson, opgericht in 1557 te Annonay bij Lyon, was en is nog steeds een van de leidende fabrikanten van briefpapier, tegenwoordig ook van fotopapier en ‘Fine Art Paper’.
- ⁶ Deze dankbrief, geschreven in Rome, werd volledig gepubliceerd in *Franz Liszt in Nederland*, voetnoot 2, p. 127.
- ⁷ “Aan de heer dr. Franz von Liszt te Rome

Het Katholieke College voor religieuze muziek *Zelus pro Domo Dei*, sedert 1691 gevestigd te Amsterdam,

- het magnifieke werk van dr. F. von Liszt, getiteld *Missa Solennis*, meerdere malen met vreugde en groeiende bewondering hebbende bestudeerd en uitgevoerd,

- en verlangende de componist de eer te bewijzen van zijn bewondering en dankbaarheid,

heeft tijdens de vergadering van 28 september 1863 besloten om de heer dr. Franz von Liszt het erelidmaatschap van genoemde vereniging te verlenen.

Ingevolge dit besluit heeft het bestuur van het College *Zelus pro Domo Dei* de eer u de bijgevoegde oorkonde aan te bieden, welke wij u verzoeken welwillend te aanvaarden. Met klem maken wij van deze gelegenheid gebruik u nogmaals onze grootste bewondering en de meeste hoogachting te betuigen.

C.A. H(eckman) – voorzitter

P.A.L. v. O(gtrop) – commissaris voor muziek

H.J.J. v. B(ree) – dirigent

W.A.J.R.S. – commissaris voor financiën

J.A.H. – secretaris.”

Stadsarchief, Archief 688, inventarisnummer 483.

- ⁸ Meer bijzonderheden over deze transactie vindt men in het in eindnoot 2 genoemde boek, p. 115.
- ⁹ Frederic Joseph Maria Anton Reekers (1842–1922) was een Nederlands politicus, die in Amsterdam, later ook in het district Haarlemmermeer en de provincie Gelderland werkzaam is geweest. Hij behoorde tot de meer liberaal gezinde katholieke afgevaardigden en koos vaak de zijde van Herman Schaepman, de eerste katholieke geestelijke in de Tweede Kamer. Hij was een voorstander van persoonlijke dienstplicht.

Liszt-iconografie

Een zeldzame lithografie van Alexander Ver Huell

Christo Lelie

In 2025 kon de hoofdredacteur van dit tijdschrift na een zoektocht van vele jaren op een veiling een zeldzame lithografie uit 1865 van Alexander Ver Huell aankopen. Het is de nooit uitgegeven pendant van diens bekende lithografie waarop uitgebeeld is hoe Liszt uitgeleide wordt gedaan door de Leidse studenten na een optreden in 1842. De verworven lithografie, een gesigioneerde eigen druk van de kunstenaar, vertoont het vervolg van dit afscheid: Liszts nachtgroet aan de studenten. In dit artikel worden beide lithografieën beschreven en van een historische context voorzien. Tevens maakt de lezer kennis met Alexander Ver Huell. Tén slotte wordt een bijzondere, maar raadselachtige pentekening van de hand van deze bekende maar verwaarloosde Nederlandse kunstenaar gepresenteerd.

Inleiding: 40 jaar onderzoek naar Liszts Nederlandse betrekkingen

Franz Liszt is vijf keer voor langere periodes in Nederland geweest. Tussen 19 november en 22 december 1842 maakte hij een concerttour door ons land, waarbij hij in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Leiden en Utrecht dertien keer optrad, deels in openbare concerten, deels besloten aan het hof, veelal samen met de beroemde Italiaanse tenor Giovanni Battista Rubini (1794–1854) en diens leerling, zangeres Sophie Ostergaard.

Twaalf jaar later in juli 1854 was hij in Rotterdam eregast bij het 25-jarig-jubileum van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. Vervolgens verbleef hij in 1866 een week in Amsterdam om uitvoeringen van zijn *Graner Messe* in de Mozes- en Aäronkerk en twee instrumentale concerten met zijn muziek in de Parkzaal bij te wonen. Bij zijn laatste twee Nederlandse bezoeken in 1875 en 1876 verbleef Liszt in Apeldoorn op Paleis Het Loo bij koning Willem III als jurylid bij de audities van jonge musici voor het verkrijgen van koninklijke beurzen.

Aan Liszts activiteiten in ons land is weinig aandacht geschonken in de bekende, meest recente biografieën¹, maar des te meer in Nederlandse publicaties. De basis hiervoor werd gelegd door drs. Peter Scholcz, tussen 1987 en 2018 bestuursvoorzitter van de Franz Liszt Kring, die in 1982 aan de Universiteit van Utrecht afstudeerde met zijn doctoraalscriptie *Franz Liszt and Holland*. Deze nooit uitgegeven scriptie diende als bron voor een groot aantal vervolgstudies door redac-

tielieden van dit tijdschrift² die sinds 1986 in het *Piano Bulletin*³ en het *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*⁴ verschenen; hierop waren tevens de door de Franz Liszt Kring georganiseerde tentoonstellingen⁵ gebaseerd. In 2024 completeerde Albert Brussee veertig jaar Liszt-onderzoek binnen de Franz Liszt Kring met het uitbrengen van zijn boek *Franz Liszt in Nederland*.⁶

Ver Huells verbeelding en de fakkeltocht der Leidse studenten

In bovengenoemde publicaties gaat de meeste aandacht uit naar Liszts Nederlandse tournee in december 1842. Daar is dan ook veel over te zeggen, want Franz Liszt was toen op het hoogtepunt van zijn roem als Europa's meest gevierde pianovirtuoos van zijn tijd en zijn optredens kregen ruime aandacht in de pers. De vele krantenberichten en tijdschriftartikelen uit die tijd geven een scherp omljnd beeld van Liszts programma's, zijn manier van spelen en de receptie ervan door het publiek, de pers en collega-musici.

In de hierboven genoemde publicaties over Liszts Nederlandse betrekkingen wordt als sinds 1986 een curieus document afgebeeld en besproken: een lithografie naar een tekening van de bekende beeldend kunstenaar Alexander Ver Huell (1822–1897). Daarop is op humoristische wijze Liszts afscheid van de Leidse studenten na een concert in december 1842 afgebeeld.

Deze tekening is tijdens Ver Huells leven tweemaal gepubliceerd. De eerste keer was dat in het door de Gebr. van Es in Amsterdam in 1861 uitgegeven

album *Laatste Schetsen van Alexander V.H.* (afbeelding 4).⁷ Dat bevatte acht tekeningen waarvan de Brusselse graveur Eduard Vermorcken (1820–1906) houtgravures had gemaakt. De vijfde plaat toont Liszt omringd door fakkels dragende Leidse studenten en kreeg de titel ‘Een genie dat naar bed wordt gebracht’.

In 1882 werd Ver Huells tekening opnieuw gepubliceerd, dit keer in een lijvig boek (afbeelding 1), getiteld *Eerste en Laatste Studentenschetsen*,⁸ een retrospectief verzamelalbum met Ver Huells complete studentenschetsen vanaf zijn illustraties bij Klikspaans boeken *Studenten-Typen* en *Studenten-leven* uit 1841 tot en met bovengenoemde *Laatste Schetsen van Alexander V.H.* uit 1861. Voor deze nieuwe editie werden de 46 tekeningen plus het frontispice (afbeelding 2) opnieuw ‘op steen gezet’ (gelithografeerd) door M. Bos⁹ (afbeelding 3). De uitgever was Paulus Gouda Quint (1835–1915), een Arnhemse boekhandelaar en bibliograaf die zich jarenlang intensief met Ver Huells oeuvre heeft beziggehouden en de eerste catalogus¹⁰ ervan samenstelde.

Gouda Quint deed er alles aan om Ver Huells werken zo goed mogelijk te presenteren door excellent drukwerk van de litho’s van Bos (die veel mooier dan Vermorckens houtgravures waren, zie hieronder), de presentatie in een monumentale zware stoffen band met goudopdruk en de ruime lay-out. Een pre van Gouda Quints uitgave is verder dat Ver Huell de gelegenheid kreeg om bij alle lithografieën nieuwe tekstpagina’s te schrijven die steeds op de linkerpagina naast de afbeelding werden afgedrukt.

De afbeelding en bijbehorende tekst

Op Ver Huells tekening (afbeelding 3) is te zien hoe Liszt, getooid met hoge hoed en in jacquet, de rotting in zijn rechterhand, aan de arm van een student in een fakkeltocht door een menigte studenten naar zijn logement wordt gevoerd. Het is een jolig tafereel waarin de ongetwijfeld dronken studenten de straat onveilig maken: zie de oudere, chique geklede heer rechts die door een student de hoed wordt gelicht, tot groot plezier van een straatschoffie. Ver Huells tekst wordt hieronder compleet geciteerd:



1. De goud-ingelegde linnen band van Ver Huells *Eerste en laatste Studentenschetsen*, (1882). Collectie Liszt Archief Delft.



2. De gekalligrafeerde titelpagina van Ver Huells *Eerste en laatste Studentenschetsen*, (1882). Collectie Liszt Archief Delft.

Franz Liszt te Leiden in 1843

Veertig jaar geleden bezocht Liszt, op zijn Europeesche triomftogt, ook Leiden. Zijn profiel had Ary Scheffer gekozen voor de jongsten en schonen zijner Rois Mages¹¹; George Sand meende blauwen stralen om zijn goudgeele haarlokken te zien glanzende, wanneer ‘son cher Franz’ phantaseerde; door prinsessen en gravinnen waren de scherfjes van een theekopje, dat hij van den vleugel slingerde, met piëteit opgeraapt en als requiem in eere gehouden; en op de ‘Boulevard des Italiens’ zag ik tentoongesteld, onder een stolp, een marmeren hand, met fijne, lange vingers, Main de Liszt.

Toen hij zijn concert gaf in den schouwburg, vond hij het toneel smaakvol met heesters en groen gedecoreerd, en, omringd van bloemen zijn portret. Het uitgelezen publiek, dat geen plaats onbezet had gelaten, hief op verzoek van Liszt het *Iö vivat* aan. Nooit heb ik het krach-



3. Alexander Ver Huell, Franz Liszt te Leiden in 1843. Lithografie van M. Bos uit Eerste en Laatste Studentenschetsen (1882). Collectie Liszt Archief Delft.

4. De houtgravure uit 1861 door Eduard Vermorcken uit Ver Huells Laatste Schetsen. Collectie Liszt Archief Delft.



Afbeelding 3 toont de lithografie door Maarten Bos die in de literatuur over Liszts Nederlandse tournee altijd wordt gebruikt; afbeelding 4 de veel onbekendere houtgravure van Eduard Vermorcken. Beide zijn gemaakt naar het origineel van Ver Huell en zijn dus niet regelrecht van zijn hand. Dat verklaart de kleine verschillen tussen afbeelding 3 en 4. Behalve dat de houtgravure uit 1861 veel groter is (160 x 350 mm) dan de litho uit 1882 (185 x 195 mm), springt in het oog dat de laatste verfijnder en sprekender is dankzij de bij steendruk karakteristieke vloeiend verlopende, gedekte vlakken. De houtgravure van Vermorcken, samengesteld uit lijnen, is grofmaziger en bleker. Een verschil is ook dat Vermorcken de rotting in Liszts rechterhand, bij Bos goed zichtbaar, heeft weggelaten. Feit is dat Vermorckens grafisch werk Ver Huell allerminst beviel. In 1860 kreeg hij daarover een conflict met zijn uitgever Van Es naar aanleiding van Vermorckens gravures bij zijn bundel Schetsen met de pen. Hij schreef aan Van Es dat “het karakter van alle koppen [werd] verlamd en bedorven”.¹⁴ Niettemin kreeg de Brusselse graficus de opdracht om een jaar later Ver Huells tekeningen voor diens album Laatste Schetsen te graveren.

tiger en beeter horen zingen, en nooit heeft wellicht de pianovirtuoos met meer vuur geïmproviseerd, dan toen hij door alle toonen heen het studentenhymnus varieerde.

In de Sociëteit Minerva werden opgewonden toasten geslagen, eenige oogenblikken gewijd aan een grandioos écarté, deelde Liszt sigaren uit, en nam allen voor zich in door zijn geest en vriendelijkheid. Hij vertelde mij dat zijn jone¹², met een edelgesteente, door twee gouden slangen omkronkeld, tot knop, een souvenir was van George Sand, met wie hij gereisd had. Consuelo¹³ is de vrugt geweest deze artistieke peregrinatie.

Met een fakkeltocht naar zijn logement aan de Witte Poort getrouwd, wuifde hij, een kandelaar in de hand, ons uit het raam den nachtgroet toe. Het kaarslicht wierp een grillig schijnsel op den blonden Mephistokop. Plotseling viel het, door een geheimzinnige hand losgewerkte bord der Diligencediensten met een donderenden slag op de straat, en dreef het enthousiasmus uitēen en naar bed – om den volgenden morgen opgefrist weder te ontwaken. Toen deden wij, in een zegewagen met zes witte paarden bespannen, den beroemden toonkunstenaar een luisterrijk uitgeleide.

Jaren later ontmoette ik nogmaals den genialen componist bij een feest der Yachtclub te Rotterdam, en aldaar zeide hij mij, dat indien ik hem te Weimar een bezoek bracht, ik zien zoude, dat hij, die zoo weinig geschenken behield, de gouden doos door de Leidsche Studenten aangeboden, met liefde bewaard had.

De historische duiding van Ver Huells tekst en afbeelding

Een paar opmerkingen over deze tekst, alvorens deze in een historische context te plaatsen. Het lijkt vrijwel zeker dat Ver Huell, die vanaf 1840 in Leiden Rechten studeerde, zich bevonden heeft tussen de studenten die in 1842 Liszt naar zijn logement hebben begeleid. Feit is wel dat hij de begeleidende tekst eerst in 1882 heeft geschreven voor de heruitgave van zijn studententekeningen. Mogelijk heeft hij het wat aangedikt en er is ook iets fout gegaan bij de datering: in de kop boven de beschrijving staat het jaartal '1843', maar toen was Liszt überhaupt niet in Nederland; dat was in 1842! Ver Huell vergist zich dus een jaar.

Een interessant detail in deze tekst is dat Ver Huell schrijft dat hij Liszt later in Rotterdam heeft gesproken. Dat moet in 1854 zijn geweest tijdens de viering van het 25-jarig bestaan van de Maat-

schappij ter Bevordering van de Toonkunst. Dat hij Liszt in de Rotterdamse Yachtclub heeft ontmoet, kan heel goed kloppen: inderdaad werden er tijdens de festiviteiten op 12 juli de jaarlijkse roeien zeilwedstrijden gehouden op de Maas voor het gebouw van de Koninklijke Nederlandsche Yachtclub. Liszt was daarbij aanwezig.

De fakkeloptocht en het neerstorten van het bord met de vertrektijden van de diligencediensten, worden in geen van de bronnen zoals studenten-almanakken, kranten- en tijdschriftartikelen, genoemd.¹⁵ Wat we weten is dit: op 3 december heeft Liszt voor de eerste keer een 'Grand Concert' gegeven in de Leidse schouwburg. Het programma ervan werd daags tevoren aangekondigd in de *Leydsche Courant* van 2 december. Na afloop hebben de studenten Liszt meegetrouwd naar Sociëteit Minerva. De *Studenten-Almanak* voor het jaar 1844 vermeldt dat daar 'den jongen kunstenaar tot magister bibendi' ('meester in het drinken') werd benoemd. Op zondag 11 december was Liszt andermaal in Leiden en heeft daar voor de studenten opnieuw een 'Soirée musicale' gegeven. Zo schrijft de *Utrechtse Provinciale en Stad-courant* van 16 december:

"De geestdrift was ditmaal aldaar veel grooter dan de eerste maal. Men had de zaal van den Schouwburg geheel versierd, en op den achtergrond prijkte het met bloemen versierde portret van den grooten pianist. Zoo wel vóór als gedurende het spel van Liszt waren de toejuichingen onophoudelijk, terwijl na den afloop een rijtuig met vier schimmels bespannen, gereed stond, om hem naar de zaal te brengen, alwaar een keurig souper hem wachtte. Door den heer Liszt werd een toast ingesteld en met geestdrift gedronken op den heer Vrugt, Hollandsch besten Zanger. Den volgenden dag werd Liszt met een rijtuig, met 6 paarden bespannen, onder den uitbundigste toejuichingen naar den ijzeren spoorweg gebragt, na alvorens eene gouden snuifdoos van HH Studenten, tot aandenken ontvangen te hebben."¹⁶

De fakkeltocht van de studenten blijft in dit krantenbericht onvermeld; zo ook Liszts nachtgroet en het neervallende bord van de diligencediensten. De gouden snuifdoos die Liszt ten geschenke kreeg en waarover hij in 1854 met Ver Huell sprak, wordt daarentegen wel genoemd.

Het moet na dit tweede optreden zijn geweest dat de studenten op deze uitbundige wijze afscheid van de jonge pianist hebben genomen.



5. Alexander Ver Huell in 1895, geschilderd door B.H. Hendriks. Publiek domein.

Wie was Alexander Ver Huell?

Tekenaar, cartoonist en illustrator en schrijver/journalist Alexander Ver Huell (Doesburg 1822 – Arnhem 1897) is vooral bekend gebleven om zijn karakteristieke verbeeldingen van het Leidse studentenleven, dat hij in zijn tekeningen en teksten met subtiële ironie heeft vastgelegd, maar ook vanwege de sprekende boekillustraties en tekeningen en lithografieën met beelden uit het dagelijks leven.

Geboren in een voornamelijk en artistieke familie, groeide hij op in een intellectueel stimulerende omgeving waar zijn gevoel voor kunst en observatie al vroeg werd aangewakkerd. In 1840 schreef hij zich in als student Rechten in Leiden, waar hij in 1849 promoveerde. Zijn onmiskenbare passie was echter de beeldend kunst, in het bijzonder tekenen. Daarmee zou hij zich tot zijn dood in 1897 intensief bezig blijven houden.

In Leiden raakte Ver Huell bevriend met Johannes Kneppelhout (1814-1885), auteur van de satirische in 1841 onder het pseudoniem Klikspaan gepubliceerde boeken *Studenten-Typen* en *Studenten-Leven*. Het was Alexander Ver Huell die

hiervoor de illustraties heeft gemaakt en ook hij deed dat onder een pseudoniem, namelijk O.Ver-alby (= overal bij).

Ver Huell vestigde zich na zijn studietijd in Arnhem, waar hij zich verder ontwikkelde als illustrator en auteur. Vele honderden tekeningen en lithografieën resteren van zijn hand, waarvan een deel later in luxe uitgaven voor het grote publiek toegankelijk werd gemaakt. Zijn werk kenmerkt zich door een scherp observatievermogen, een lichte toon en milde ironie, waarmee hij niet alleen studenten maar ook maatschappelijke types tot leven bracht. Naast zijn artistieke producties was de zeer bemiddelde Ver Huell een gepassioneerd verzamelaar van kunst en curiosa.

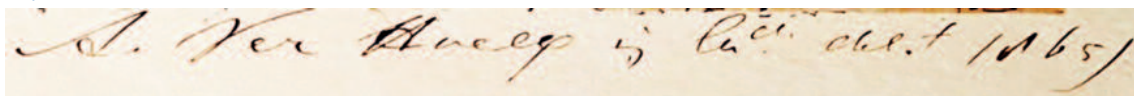
In zijn persoonlijke leven kende Ver Huell de nodige tegenslagen. Zijn huwelijk bleek ongelukkig en liep – volledig door zijn eigen toedoen – op pijnlijke wijze stuk, wat hem een zware depressie bezorgde. Deze persoonlijke mislukking versterkte zijn eenkennigheid en maakte hem tot een sterk teruggetrokken figuur, die zich bij voorkeur omringde met zijn kunstschaten en boeken. Zijn sociale kring bleef klein en hij vond vooral troost in zijn artistieke bezigheden.

Ondanks zijn vereenzaamde levensstijl toonde Ver Huell zich op meerdere fronten als een sociaal betrokken en filantropisch ingestelde persoon. In de latere jaren van zijn leven schonk hij zijn kunstverzameling aan de gemeente Arnhem. Deze schenking, bestaande uit schilderijen, tekeningen en zijn complete eigen archief vormde de basis van de collectie van het huidige Museum Arnhem. Ver Huell zag het als zijn plicht de bevolking te laten delen in de schoonheid en inspiratie die kunst hem had gebracht. Hij doneerde aan de Gemeente Arnhem zelfs een flinke som geld om een brug over de IJssel te laten bouwen. Die gift werd daar overigens niet voor benut, maar de later alsnog gerealiseerde brug werd vernoemd naar Alexander Ver Huell.

De roem die Ver Huell in zijn tijd als kunstenaar had, overleefde de nieuwe smaak van de twintigste eeuw niet, dit ondanks de technische en artistieke kwaliteiten die zijn werken onmiskenbaar hebben. Zijn later uitgegeven zeer fraaie albums met herdrukken van zijn grafisch werk hebben in onze dagen nauwelijks meer enige antiquarische waarde.



6. Alexander Ver Huell, lithografie Franz Liszt te Leiden in 1841*. Door de kunstenaar in 1865 gesigneerde proefdruk. Collectie Liszt Archief Delft.



7. Ver Huells autograaf signatuur.

De onbekende lithografie uit 1865

Al sinds de publicatie van Ver Huells lithografie en tekst in het Liszt-themanummer van het *Piano Bulletin* 1986 werd daarnaast een tweede lithografie van VerHuell afgedrukt waarop te zien is hoe Liszt de nachtgroet aan de studenten brengt vanuit zijn hotelkamer, als opeens het bord van de diligence diensten omvalt (afbeelding 6). Samen vormen ze een tweeluik maar als zodanig zijn ze in Ver Huells tijd nooit gepubliceerd; de tweede lithografie is vermoedelijk alleen in een zeer kleine oplage door Ver Huell zelf gedrukt en later nooit meer in herdruk verspreid. Als eindredacteur van het Liszt-themanummer van *Piano Bulletin* was ik in 1986 via via op de hoogte gekomen van het bestaan van deze tweede lithografie en hoorde ik dat er een exemplaar aanwezig was in het Archief Leids Studentenleven. Doordat de drukkerij van het *Piano Bulletin* op de Aalmarkt zat, vlak achter Sociëteit Minerva, waar het archief is gevestigd, kon worden geregeld dat onze drukker de zeldzame prent kortstondig mocht meenemen om in de drukkerij te laten lithograferen. Omdat er in die tijd nog geen sprake

was van een digitale opslag van het tijdschrift en de illustraties, moest bij latere artikelen steeds weer worden gebruikgemaakt van een fotokopie uit het *Piano Bulletin*, hetgeen voor de scherpte van de afbeelding zeer ongunstig was.

Zelf ben ik op boekenmarkten naarstig gaan zoeken of de zeldzame litho wellicht toch in een verzamelband was herdrukt, maar tevergeefs. Het exemplaar in het studentenarchief leek de enige kopie te zijn.

In de herfst van 2025 las ik tot mijn verrassing op Facebook dat een exemplaar van Ver Huells tweede lithografie onder de hamer zou komen bij veilinghuis Burgerdijk en Niermans in Leiden. Direct deed ik op de website van het veilinghuis een maximum bod. Voor de zekerheid was ik toch ook naar de eigenlijke veiling gegaan om mijn bod zo nodig ter plekke te kunnen verhogen. Inderdaad bleek dat er *online* een hoger bod dan het mijne was geplaatst. Uiteindelijk lukte het dat bod te overbieden en kreeg de litho, spoedig prachtig ingelijst, een ereplaats in het Liszt Archief Delft.

De beschrijving van de litho

De aangekochte lithografie is met een beeldformaat van 276 x 410 mm groter dan de in 1882 herdrukte pendant, die een formaat heeft van 185 x 195 mm en de houtgravure uit 1861 (260 x 35 mm). In de witte ondermarge staat rechtsonder Ver Huells signatuur met de datering 1865 (afbeelding 7). Daaronder de titel *Franz Liszt in Leiden 184**. Uit het sterretje blijkt dat Ver Huell in 1865 er al niet meer zeker van was in welk jaar Liszt in Leiden was geweest. Helemaal onderaan schrijft Ver Huell: “Proefneming of deze manier van teekenen geschikt is voor grooter composities.” Hoeveel proefexemplaren Ver Huell heeft gedrukt, is moeilijk na te gaan, maar het zijn zeker meer dan de drie mij inmiddels bekende.¹⁷

Toegift: nog een Liszt-portret van Ver Huell

Bij het schrijven van dit artikel bestudeerde ik Ver Huells biografie door Jan Bervoets.¹⁸ In het register zocht ik naar ‘Liszt’ en vond één verwijzing, maar die leidde niet naar een tekst over Ver Huells aanwezigheid bij Liszts Leidse concerten. In plaats daarvan vond ik een Liszt-portret dat niet eerder in de Liszt-iconografie werd gesignaleerd (afbeelding 8). Het is een pentekening (of lithografie?) met bovenaan in handschrift de tekst ‘La Dame

aux Camélias’, de titel van een toneelstuk van Alexandre Dumas Fils (1824-1895) uit 1852. Op Ver Huells tekening zien we een uitvoering van dit toneelstuk in een schouwburg, met op de achtergrond in vage lijntjes het publiek en op de eerste rij Franz Liszt (met bril). Links van hem staat (de hoofdrolspeelster van?) de *Dame met de camelia's* en Liszt is met haar in conversatie. De man rechts is de auteur en theaterrecensent Jules Janin (1804-1874). In een eindnoot vermeldt Bervoets dat de tekening in de Bibliotheek Arnhem wordt bewaard.¹⁹

Vervolgens trachtte ik te achterhalen waar en wanneer Ver Huell deze tekening heeft gemaakt. Volgens Bervoets was dat in het jaar 1855 te Parijs, waar Ver Huell dat jaar zes weken vertoefd heeft.²⁰ Echter: het calendarium²¹ van Liszt laat zien dat hij in 1855 permanent in Duitsland en voornamelijk in Weimar is gebleven, dus Ver Huell kan de componist nooit in Parijs hebben ontmoet. Verderop in Bervoets biografie blijkt dat zowel Liszt als Ver Huell wél zich in 1861 in Parijs bevonden, maar de data overlappen elkaar helaas net niet: Ver Huell noteerde in zijn autobiografische aantekeningen: “Donderdag 27 Junij ging ik naar Parijs 1861 - Vrijdag 19 Julij terug” en Liszt was er op 8 mei 1861 aangekomen, maar alweer op 8 juni vertrokken.²² Ook toen dus geen gezamenlijk avondje uit in het theater. Ten slotte zocht ik in het dag-



8. Alexander Ver Huell, Liszt en Janin bij een voorstelling van *la Dame aux Camélias*. Collectie Bibliotheek Arnhem. Overgenomen uit Bervoets (1992).

boek naar 'La Dame aux camélias' en jawel: op 11 juni 1863 woonde Ver Huell een opvoering van dit toneelstuk bij in Parijs. Maar laat Liszt dat hele jaar nu net in Rome zijn gebleven! Er is dus geen moment te vinden waarop Liszt en Ver Huell el-

kaar in Parijs hebben kunnen zien. Kortom, de tekening kan niet door Ver Huell op locatie zijn gemaakt. De authenticiteit ervan staat niettemin buiten kijf, maar het verhaal erachter is vooralsnog een enigma.

Literatuur:

- Bervoets, Jan, *Alexander Ver Huell 1822-1897, een levensbeschrijving*. Zutphen: Walburg Pers, 1992.
 Bervoets, Jan (ed.), *De briefwisseling van de Student Alexander Ver Huell 1840-1849*. Westervoort: Van Guring, 1997.
 Brussee, Albert, 'Franz Liszt in Nederland'. *Piano Bulletin*, 2011 nr. 3, pp. 65-88.
 Brussee, Albert, *Franz Liszt in Nederland*. Den Haag: AB Music Productions & Editions, 2024.
 Brussee, Albert, Lelie, Christo & Scholcz, Peter, *Franz Liszt in Nederland / Franz Liszt in the Netherlands*. Tentoonstellings-catalogus als themanummer van het *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring* 2011.
 Gouda Quint, P., *Monumentum aere perennius, Alexander Ver Huell en zijn werken*. Arnhem, 1899.
 Gut, Serge, *Franz Liszt*. Sinzig: Studio Verlag, 2009.
 Lelie, Christo, 'Liszt's Dutch concerts in 1842: contemporary press reports'. *Journal of the Franz Liszt Kring* 1995, pp. 10-13.
 Lelie, Christo & Scholcz, Peter, 'Liszt's Hollandse tournee in 1842'. *Jaaruitgave Franz Liszt Kring* 1991, pp. 16-21.
 Scholcz, Peter, 'Liszt's eerste concerten in Nederland, 1842'. *Piano Bulletin*, 1986 nr. 1, pp. 20-29.
 Scholcz, Peter, 'Liszt's bezoek aan Amsterdam in 1866'. *Jaaruitgave Franz Liszt Kring* 1991, pp. 22-25.
 Ver Huell, Mr. A., *Eerste en Laatste Studentenschetsen op steen gebracht door M. Bos*. Arnhem: P. Gouda Quint, 1882.
 Ver Huell, Alexander, *Laatste Schetsen van Alexander V.H.*. Amsterdam: Gebr. Van Es, 1861.
 Ver Huell, Alexander, *De dagboeken van Alexander Ver Huell, 1860-1866*. Bezorgers: Jan Bervoets en Rody Chamuleau. Zutphen: Walburg Pers, 1985.
 Walker, Alan, *Franz Liszt* (3 vols.). New York: Alfred A Knopf, 1983, 1989, 1996.

Noten:

- ¹ Walker (1983, 1989, 1996) besteedt geen woord aan Liszt's aanwezigheid in Nederland. Gut (2009) beperkt zich tot vermelding ervan in zijn 'Chronologie'.
- ² Albert Brussee, Christo Lelie en Peter Scholcz.
- ³ Uitgave: de Nederlandse afdeling van de European Piano Teachers Association (EPTA).
- ⁴ Zie de literatuurlijst onder Brussee, Lelie en Scholcz.
- ⁵ Liszt-tentoonstellingen werden gehouden in de de Beurs van Berlage te Amsterdam (1991) en in het Maarten van Rossumhuis te Zaltbommel (2003); in 2011 werd door de Franz Liszt Kring een fototentoonstelling over Liszt in Nederland samengesteld, die in de Opembare Bibliotheek Amsterdam en in het Liszt Ferenc Memorial Museum te Boedapest te zien was.
- ⁶ Brussee (2024).
- ⁷ Ver Huell (1861).
- ⁸ Ver Huell (1882).
- ⁹ Maarten Bos, kunstschilder en lithograaf uit Arnhem. Jaartallen onbekend.
- ¹⁰ Gouda Quint (1899).
- ¹¹ Op het schilderij *Les Rois Mages* (De Drie Wijzen) heeft de Nederlandse schilder Ary Scheffer, die in Frankrijk leefde en werkte, de middelste wijze het profiel van Franz Liszt gegeven.
- ¹² 'Jone': rotting of wandelstok.
- ¹³ *Consuleo* is een roman van George Sand, gepubliceerd tussen 1842 en 1843.
- ¹⁴ Bervoets (1992), p. 161.
- ¹⁵ De hieronder volgende informatie over Liszt's optredens voor de Leidse studenten is inhoudelijk overgenomen uit Brussee (2024).
- ¹⁶ Brussee (2024), p. 52.
- ¹⁷ De veilingcatalogus vermeldde dat het Rijksmuseum ook een gesigneerd exemplaar van de lithografie bezit. Verder vond ik via Google-lens dat van een ander exemplaar door meerdere bedrijven reproducties worden aangeboden.
- ¹⁸ Bervoets (1992).
- ¹⁹ In een eindnoot schrijft Bervoets dat de tekening beschreven is in de catalogus van P. Gouda Quint (1899) onder de titel: 'Liszt en Janin bij een voorstelling van la Dame aux Camélias'.
- ²⁰ Bervoets (1992), p. 118.
- ²¹ Met dank aan Albert Brussee, die voor eigen studiedoeleinden een Liszt's-calendarium heeft opgesteld dat aanzienlijk gedetailleerder en nauwkeuriger is dan de chronologie in Gut (2009), pp. 699-793.
- ²² Dagboek (1985), p. 31, Gut (2009), p. 760.
- ²³ Ibidem, p. 31, Gut (2009), p. 762.

Liszts geschenk

Van Hamburg naar Milaan – het verhaal van een vleugel

Olga de Kort

Elke keer als ik in Milaan ben, ga ik traditiegetrouw naar La Scala, hoewel het vaker om het bezoeken van het Theatermuseum van La Scala (Museo Teatrale alla Scala) gaat dan van het operatheater zelf. Naast interessante historisch-muzikale tentoonstellingen worden er regelmatig concerten en lezingen georganiseerd, maar het is ook altijd een feest om op je gemak door de zalen te wandelen, omringd door portretten van beroemde musici, zangers en componisten.

Tussen alle memorabilia bevinden zich enkele historische muziekinstrumenten, met de vleugel van Franz Liszt als een van de meest bijzondere. Deze Steinway & Sons vleugelpiano uit 1883 wordt nog regelmatig bespeeld en zodoende kon ik hem op 1 oktober 2025 voor de eerste keer horen, tijdens het openingsconcert van het 6de PianoSofia Festival. Dankzij de samenwerking met de Universiteit van Milaan werd het recital van Danilo Mascetti ingeleid door de universitair hoogleraar Italiaanse taalwetenschap Giuseppe Polimeni. Hij vertelde over het literaire Milaan uit de tijd van Liszt en de Italiaanse schrijvers die de componist heeft gekend, onder wie Alessandro Manzoni (1785-1873). Het was een bijzondere ervaring om in de Sala dell'Esedra naar Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* op de vleugel van de componist te luisteren, onder het toeziende oog van Maria Malibran en Giuseppe Verdi.

'Glorieus meesterwerk'

Voordat de vleugel in het museum belandde, maakte hij veel reizen mee. Zijn geschiedenis is op zich al een boek waard. De Steinway & Sons-vleugelpiano C-227 met het serienummer 49382 werd op 12 december 1882 in Hamburg voltooid en kwam in november 1883 naar Weimar als cadeau van de Steinways aan Franz Liszt. Op dat moment bestond het Duits-Amerikaanse bedrijf precies dertig jaar en had al meerdere patenten op zijn naam staan. Hoe tevreden Liszt met dit geschenk was, wordt duidelijk uit zijn brief aan C.F. Theodore Steinway, de zoon van de oprichter Heinrich Engel-



1. De Steinway-vleugel van Liszt. Museo Teatrale alla Scala. Foto Olga de Kort, 2025.

hard Steinweg (later Henry E. Steinway) en het hoofd van de in 1880 geopende fabriek in Hamburg. Het was veel meer dan slechts een vriendelijk bedankje. De brief was zo bijzonder dat hij door de firma nog steeds graag geciteerd wordt en op de Steinway-website prominent aanwezig is:

“Weimar, 1883

Dhr. Steinway,

Zeer geachte heer, - ik ben u nogmaals veel en bijzondere dank verschuldigd. De nieuwe Steinway-vleugel is een glorieus meesterwerk in kracht, klankkleur, zangkwaliteit en perfecte harmonische effecten, en biedt zelfs mijn oude pianovermoeide vingers een genot. Het voortdurende succes blijft een prachtige eigenschap van de wereldberoemde firma Steinway & Zonen.

In uw brief, zeer geachte heer, noemt u enkele nieuwe kenmerken van de vleugelpiano: namelijk dat de vibrerende klankkast uit één stuk gebogen is en dat het deel van de snaren dat tot nu toe ongebruikt lag, nu deel is van de grondtonen, waarin de boventonen geïntegreerd zijn. Hun bruikbaarheid wordt nadrukkelijk gegarandeerd door de naam van de uitvinder.

Met zeer veel respect en dankbaarheid,

Franz Liszt”¹

De originele brief is in feite veel uitgebreider, maar een deel ervan wordt meestal weggelaten vanwege Liszts specifieke opmerkingen over de mogelijkheden van het *sostenuto*-pedaal. Hij was zeker al bekend met dit middelste pedaal, want het eerste *sostenuto*-mechanisme werd geïntroduceerd door Boisselot et Fils op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1844. Liszt had zelf een vleugel van Boisselot, net als een Amerikaanse Chickering & Sons-vleugel met een *sostenuto*-pedaal voor de onderste helft van het klavier. Gezien zijn reactie op zijn Steinway was hij zeer ingenomen met dit nieuwe *sostenuto*-pedaal, waarop het bedrijf het patent had. Hij schrijft aan Steinway:

“Betreffende het gebruik van uw zeer welkome sostenuto-pedaal met aanhoudende tonen, stuur ik u de twee bijgevoegde voorbeelden, ‘Danse des Sylphes’ van Berlioz, en het derde deel van mijn ‘Consolations’. Vandaag heb ik alleen de openingsmaten van beide stukken opgeschreven, onder de voorwaarde dat als u dit wenst, ik de volledige transcriptie met plezier graag zal afmaken, compleet met een exacte aanpassing voor uw sostenuto-pedaal.”

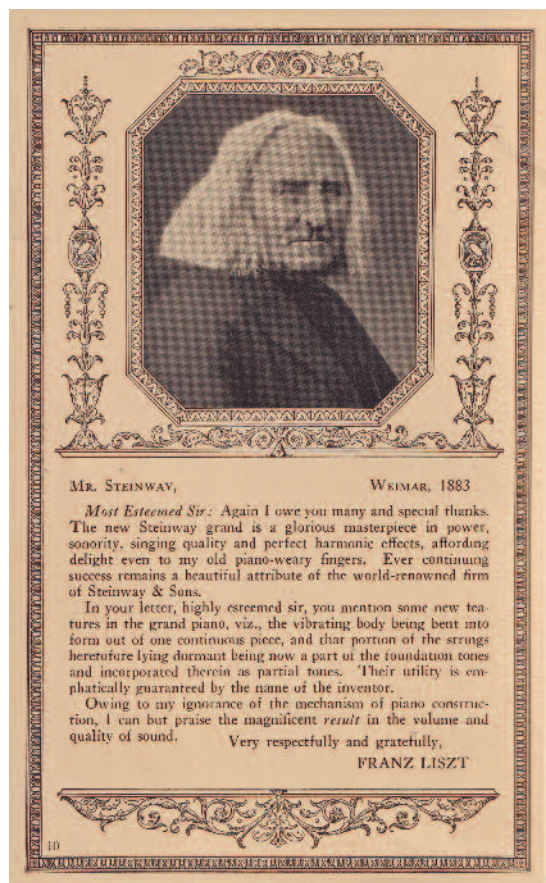
Liszt voegt hier nog aan toe:

*“Het genoemde pedaal zou naar mijn mening niet te vaak gebruikt moeten worden, maar zal uitstekend werken, vooral in enigszins rustige, zachte passages.”*²

In *The Pianist's guide to pedaling* van Joseph Banowetz wordt deze brief afgedrukt met de afbeelding van de bijgevoegde muziekfragmenten die Liszt op drie notenbalken noteerde. Gezien de gebonden noten in het orgelpunt bedoelde de componist de laatste notenbalk voor het *sostenuto*-pedaal.³

Huwelijkscadeau aan kleindochter

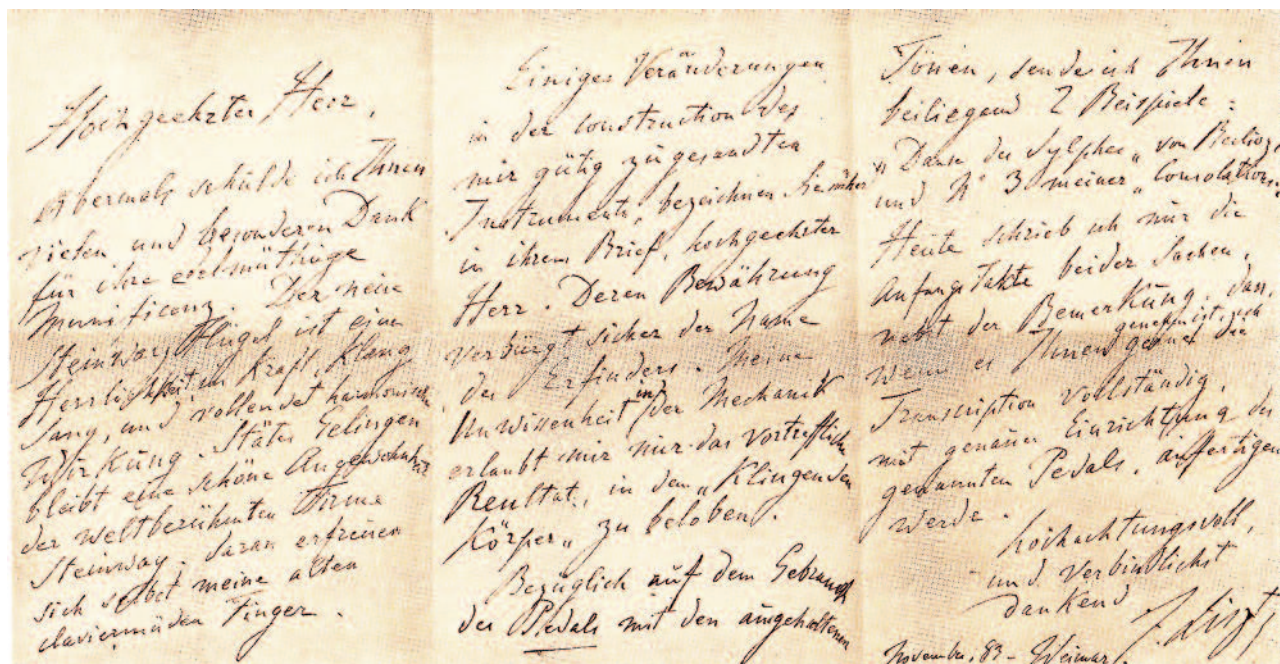
Drie jaar later, op 1 juli 1886, schonk Liszt de vleugel aan zijn kleindochter Daniela von Bülow als zijn huwelijksgeschenk voor haar bruiloft met kunsthistoricus Henry Thode. Daniela was de oudste dochter van Liszts dochter Cosima en Hans von Bülow. Ze is geboren op 12 oktober 1860 in Berlijn en kreeg de namen Daniela Senta, de eerste ter nagedachtenis aan haar jong overleden oom Daniel, de tweede – ter ere van de personage uit Wagners *Der fliegende Holländer* (iedereen noemde



2. Engelse vertaling van Franz Liszts ingekorte brief aan C. F. Theodore Steinway zoals afgedrukt in *Portraits of Musical Celebrities*, een uitgave uit 1922 door Steinway & Sons. Collectie Liszt Archief Delft.



3. Franz Liszt in 1884. Collectie Liszt Archief Delft.



4. De complete, originele brief van Franz Liszt aan Steinway zoals afgedrukt in *Portraits of Musical Celebrities*, een uitgave uit 1922 door Steinway & Sons. Collectie Liszt Archief Delft.

haar echter Loulou, Lulu of Lusch). Ze groeide op in Berlijn, Tribschen (bij Luzern) en Bayreuth en studeerde aan het internaat Luisenstift bij Dresden.



5. Daniela Senta Thode-von Bülow in 1931.

Daniela had een goede band met haar grootvader. Het cadeau geven van een vleugel was zeker niet toevallig, want Liszts kleindochter was heel muzikaal en als pianiste ooit veelbelovend. De concertcarrière paste echter niet in de plannen van haar moeder (die zelf met gemak Liszts *Réminiscences de Don Juan* speelde, maar heeft besloten dat een pianocarrière niet haar ware bestemming was). Cosima vond dat het "voor een vrouw niet mogelijk

was om een openbaar leven te leiden en op hetzelfde moment de vrouwelijke verplichtingen te vervullen."⁴ Er kon daarom geen sprake zijn van een professionele training als pianiste of voor welke artistieke carrière dan ook; dat gold ook voor haar dochter Eva, die een heel mooie stem had en zangeres had kunnen worden. Een beroepsmatige muziekoopleiding was alleen weggelegd voor de enige zoon in het gezin, Siegfried. Een goed huwelijk met een telg uit een gegoede familie achtte Cosima absoluut noodzakelijk. Daniela's eerste verlovings met de technische directeur van Bayreuth Festival Fritz Brandt werd door niemand, behalve haar vader positief ontvangen, maar de tweede keuze beviel de familie Wagner familie veel beter. Dat werd kunsthistoricus Henry (Heinrich) Thode (1857-1920), zoon van een gerespecteerde Dresdener bankier.

Na zijn studie rechten en kunstgeschiedenis in Leipzig, Wenen, Berlijn, München en Bonn ging Thode studiereizen maken door Italië, Frankrijk en Engeland. Hij specialiseerde zich in de Italiaanse Renaissance, was de medeoprichter van het kunsthistorische tijdschrift *Repertorium für Kunstwissenschaft* en schreef monografieën over Mantegna, Correggio, Giotto, Tintoretto en Michelangelo. Ook Dürer, Böcklin en later de Duitse kunst van omstreeks 1900 met Richard Wagner als het Duitse kunstideaal behoorden tot zijn werkterrein. In de periode 1889-91 zette hij zich als directeur

in voor het Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt. In 1893 volgde de benoeming tot hoogleraar aan de Universiteit van Heidelberg, een positie die hij tot 1911 heeft bekleed.



6. Henry Thode in 1906.

In 1910 verhuisden Daniela en Henry naar een in Italië aangekocht landgoed aan het Gardameer en betrokken daar de Villa Cagnacco aan de Riviera Gardone. Liszts Steinway-vleugel kreeg een plaats in de muzieksalon, samen met het harmonium (voorzien van stomme sierpijpen en daardoor op een orgel gelijkend, zie afbeelding 10), de collectie van familiefoto's en het portret van Cosima Wagner door Franz von Lenbach.



7. Doorkijkje op de binnenhof in de Villa Cagnacco / Il Vittoriale degli Italiani. Foto OdK, 2023.

Lang woonde Liszts kleindochter niet in de villa. Na de scheiding in 1914 verhuisde Daniela het jaar daarop weer naar Bayreuth. De resterende vijfentwintig jaar van haar leven wijdde ze aan de Bayreuther Festspiele. Ze verwierf bekendheid als kostuumontwerper en werd in 1933 ereburger van Bayreuth. Haar verdiensten worden echter overschaduwd door haar lidmaatschap en de steun aan de nazipartij. Ze overleed op 28 juli 1940, nog geen drie maanden voor haar tachtigste verjaardag.

Tijdgenoten die Daniela van dichtbij meemaakten, vertelden over haar sterke persoonlijkheid, intelligentie, energie, vastberadenheid en opmerkelijke onverdraagzaamheid. Als kind al dreef Daniela haar moeder tot wanhoop door haar hyperactieve en dominante gedrag, ongeduldigheid en depressies. In Cosima's brieven aan Daniela⁵ wemelt het van aanwijzingen en afkeurende opmerkingen. Naar mening van haar kritische moeder was Daniela te impulsief, haar stem te hoog en te hard, moest ze leren zich tactvoller te gedragen en zelfs op haar handschrift viel wat aan te merken. Tegelijkertijd rekende Cosima op de onvoorwaardelijke steun van haar oudste dochter, die als tienjarige de scheiding en de bittere strijd van haar ouders had meegemaakt. Zo schreef de moeder aan de inmiddels 21-jarige Daniela: *“Mijn geliefde, liefste, als je verdriet of ziekte ervaart, bedenk dan dat je samen met mij de schuld van mijn leven aflost; dat zal je kracht en moed geven.”*⁶

Harry Graf Kessler beschreef hoe Daniela in Bayreuth met fanatisme *“een mystieke cultus beoefende, de verering van haar stiefvader Richard Wagner”*. Dat was een vorm van mystiek, *“pas uitgevonden door de Wagnerianen”* die *“de mens niet alleen tot een Übermensch transformeert maar hem ook beschermt tegen alle kritiek en tegen een moordaanslag.”* Volgens Kessler was Daniela *“volledig doordrenkt van deze aanbidding; elk woord dat ze sprak, straalde dat uit. Ze had zelf iets opwindend priesterlijks, magisch, alsof het uit een lang vervlogen profetisch tijdperk van de mensheid kwam of uit een verre, nog diep verholde toekomst.”*⁷

Na de scheiding van Daniela trouwde Henry Thode met de Deense violiste Hertha Tegner (1884–1946). De vleugel van Liszt bleef – zoals het toen leek – voorlopig op zijn plaats staan in de Villa Cagnacco. Tijdens de Eerste Wereldoorlog



8. Uitzicht op de tuinen en het Gardameer vanuit de Villa Cargnacco / Il Vittoriale degli Italiani. Foto OdK, 2023.

werd de villa echter door de Italiaanse staat als ‘vijandelijk bezit’ gevorderd. Het was een enorme klap voor Thode, die van de een op de andere dag zijn bibliotheek van ruim 6000 boeken, de kunstcollectie en ook zijn archief met ongepubliceerde manuscripten verloor. Hij is dit nooit te boven gekomen en stierf verbitterd in 1920 in Denemarken.

Eclectische Vittoriale degli Italiani

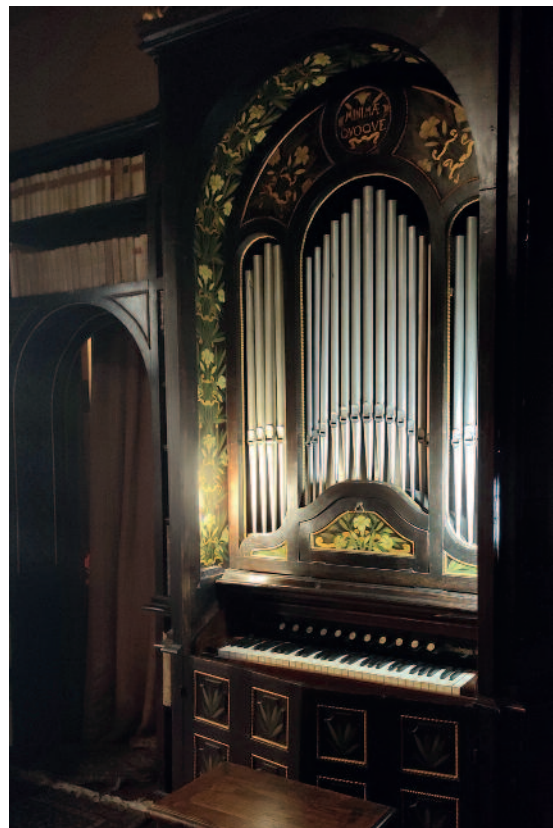
Toen de Italiaanse dichter, schrijver en politicus Gabriele d’Annunzio (1863–1938) in 1921 zijn oog op de Villa Cargnacco liet vallen, stond daar alles nog steeds op zijn plek zoals op de dag van Thode’s vertrek. Ook de vleugel van Liszt. Aanvankelijk wilde D’Annunzio deze romantische villa slechts voor enkele maanden huren om aldaar een roman te voltooien en gasten te ontvangen (Benito Mussolini was een van de eersten die op bezoek kwam), maar de plaats en de sfeer bevielen hem zo goed dat hij hetzelfde jaar nog het huis – met de gehele kunstcollectie erbij – besloot te kopen. Op 22 december 1923 ‘schonk’ hij de villa aan het Italiaanse volk (met een aanzienlijke financiële bijdrage van de Italiaanse regering).

De villa werd verbouwd tot het imposante landgoedmuseum *Vittoriale degli Italiani*, dat tegenwoordig als museumcomplex op het terrein van maar liefst negen hectare staat, met naast de gebouwen ook de tuin en de boomgaard. Ik bezocht het in augustus 2023 op een extreem warme dag, wat de indrukken enigszins beïnvloedde. De rijk versierde en eclectisch gedecoreerde kamers herinnerden bijna niet meer aan de sobere ‘pastorie’ van Henry Thode’s oude Villa Cargnacco. De samengevoegde verzamelingen van Thode en D’Annunzio zijn overweldigend, maar door de

karakteristieke *fin-de-siècle* smaak en de verzamelwoede van de dichter ogen – en voelen – de ruimtes vaak donker, overvol en benauwd. Aan de muren van de met zwart en zilver beklede muziekkamer (*Stanza della musica*) hangen nog steeds de schilderijen uit de Thode-collectie, waaronder een portret van Cosima en de dodenmaskers van Beethoven en Liszt. Ook het harmonium van Daniela staat nog steeds op zijn plaats. Na de dood van D’Annunzio in 1938 lukte het Daniela om de Steinway van haar grootvader uiteindelijk terug te krijgen. Ze schonk dit instrument aan het Museo Teatrale alla Scala in Milaan.



9. De bibliotheek in Il Vittoriale degli Italiani. Foto OdK, 2023.



10. Daniela's harmonium in Il Vittoriale degli Italiani. Foto OdK, 2023.

Liszt en Ricordi

Zoals alles in dit verhaal is de plaatsing van de vleugel in het museum van La Scala ook niet helemaal toevallig, het heeft zeker een symbolische waarde. Het in 1911 opgerichte en twee jaar later officieel geopende Theatermuseum bevindt zich namelijk naast de gevel van het operatheater in het voormalige Casino dei Nobili waarin de logehouders van La Scala bij elkaar kwamen. Van 1850 tot en met 1913 werd dit gebouw gehuurd door de muziekuitgeverij Casa di Ricordi. Liszt kwam voor de eerste keer naar de winkel van Ricordi in september 1837, tijdens zijn eerste bezoek aan Milaan. De toenmalige eigenaar Giovanni Ricordi (1785-1853) was enorm onder de indruk van zijn onverwachte gast. Liszt zelf was op zijn beurt onder de indruk van Ricordi's gastvrijheid, die hij (samen met zijn vriendin Marie d'Agoult) in zijn *Lettres d'un bachelier ès-musique* uitvoering heeft beschreven.⁸



11. Tito I Ricordi.

Giovanni Ricordi begon in 1803 met een winkel voor het kopiëren van bladmuziek en richtte vijf jaar later zijn eigen uitgeverij op. Hij bouwde een uitgebreide muziekcatalogus op (met onder andere alle muziek die in La Scala werd uitgevoerd) en groeide in de jaren '40 van de negentiende eeuw uit tot de grootste muziekuitgeverij van Zuid-

Europa. Ook na de dood van Giovanni bleef Liszt werken bij Casa Ricordi publiceren en onderhield hij vriendschappelijke relatie met Ricordi's zoon en opvolger Tito I Ricordi (1811-1888) en de kleinzoon Giulio Ricordi (1840-1912). In het Ricordi Historisch Archief bevinden zich elf brieven van Liszt, geadresseerd aan Tito I Ricordi. De brieven uit 1863, 1865, 1868, 1871 en 1878 zijn geschreven tussen 29 november 1863 en 10 december 1878 vanuit Weimar, de Villa d'Este (Tivoli), Rome, Pest en het Vaticaan. De componist bespreekt daarin de drukproeven van de *Soirées de Vienne*, S427 en vertelt over zijn *Aida-parafrase*, S436 (*Danza sacra e duetto finale*), de transcripties van *Don Carlos*, S435 en het *Agnus Dei* uit Verdi's *Requiem*, S437 (voor orgel, harmonium of piano). In zijn brief van 15 april 1871 vanuit Pest merkt hij op dat “de publicatie van een van mijn werken door uw Huis, met zo'n oude en uitstekende reputatie, kan mij alleen maar zeer verheugen”.⁹

De uitgeverij bestaat nog steeds als BMG Ricordi Music Publishing en behoort sinds 2007 bij Universal Music Group. In 2023 vierde de muziekuitgeverij zijn 215^{de} jaar van bestaan.

Publiek imago

Giovanni Ricordi was ook de uitgever van de *Gazetta Musicale di Milano*, een van de belangrijkste en invloedrijkste Italiaanse muziekweekbladen van de negentiende eeuw. Die verscheen van 1842 tot 1902 (later onder de namen *Musica e Musicisti* en *Ars et Labor*) en stond vanaf 1866 onder leiding van Giulio Ricordi. De publicaties droegen bij aan het creëren van een publieke opinie over Liszt.

De overwegend positieve publicaties in dit weekblad waren hard nodig, aangezien de relatie van Liszt en het Milanese publiek niet altijd zo hartelijk was geweest als die met de familie Ricordi. Niet voor niets ergerde Marie d'Agoult zich aan het gedrag van concertbezoekers tijdens Liszts drie openbare concerten op 10 december 1837, 18 februari en 20 maart 1838. Het viel haar op dat Liszt alleen als pianovirtuoos werd gewaardeerd, voor de rest verveelde het publiek zich 'vreselijk'.¹⁰ De publieke opinie keerde zich openlijk tegen Liszt na de publicatie van zijn beruchte brief over La Scala op 27 mei 1838 in de Parijse *Gazette Musicale* (dat zoals nu bekend is door het toedoen van

Marie verscheen). In dit kritische stuk werden de middelmatige uitvoeringen en het gebrek aan artistieke sfeer in La Scala bekritiseerd.¹¹ Om reputatieschade te beperken, voelde Liszt zich genoodzaakt zelfs een verklaring te publiceren, maar niets hielp om de verontwaardiging in de stad te sussen.¹² Het duurde tot november 1882 voordat Liszt de stad opnieuw aandeed.

Intussen werkte Ricordi's weekblad hard aan het verbeteren van Liszt's imago en publiceerde met enige regelmaat berichten over zijn leven, nieuwe werken en uitvoeringen. In 1987 bestudeerde Katalin Szerző maar liefst 152 berichten uit de jaren 1870-1886 die vrijwel allemaal met 'de beroemde meester' en 'de grote kunstenaar' beginnen. Hoe verder het Scala-incident afstond van de nieuwe generatie Milanese muziekliefhebbers, hoe meer werd Liszt als 'de reus', 'de koning van de piano' en 'de grootste levende pianist van zijn tijd' bejubeld.¹³

In november 1882, 44 jaar na zijn laatste bezoek aan Milaan, bracht Liszt een paar uur door in de stad. De *Gazetta Musicale di Milano* berichtte over de ontvangst van de componist:

"Afgelopen zondag bracht Francesco Liszt, die vanuit Zürich naar Venetië reisde, waar hij tot het einde van het jaar zal blijven, een paar uur door in Milaan. Hij bracht de ochtend door met Giulio Ricordi, in wiens gezelschap hij het theater alla Scala, de Galleria Vittorio Emanuele, de Piazza del Duomo en later ook de ateliers van het bedrijf Ricordi bezocht. De beroemde kunstenaar verwonderde zich zeer over de vooruitgang van onze stad, die hij verfraaid, levendig en bezield vond... Liszt informeerde met grote belangstelling naar de huidige Milanese muziekstromingen; hij sprak met de grootste achting over Faccio en Boito, die hij graag persoonlijk had ontmoet, als dat mogelijk was geweest in de paar uur van zijn verblijf hier. Hij was blij te horen dat Bazzini directeur van ons conservatorium was geworden, en aan hem en ook aan Filippi stuurde hij zijn meest hartelijke groeten. Liszt draagt zijn vele jaren met groot gemak. Vol levendigheid toont hij nog steeds de grootste geestdrift en charme in zijn gesprekken; hij houdt nog steeds met immense passie van kunst. Hij betreunde herhaaldelijk dat hij Verdi niet had kunnen ontmoeten, wiens werk hij met enthousiasme bewondert, zoals hij had bewezen door zijn vele transcripties. Vóór zijn vertrek naar Venetië,

*waar hij tot het einde van het jaar als gast van Wagner zal verblijven, beloofde hij er alles aan te doen om volgend voorjaar naar Milaan terug te keren, om hier enkele dagen door te brengen en een concert van het orkestgezelschap van La Scala bij te wonen."*¹⁴

De plannen voor een concert in La Scala gingen echter niet door. Liszt kwam nooit meer terug naar Milaan. Hij overleed dertig dagen na het huwelijk van Daniela op 31 juli 1886.

Warme stem van de vleugel

Na de schenking van Daniela kwam de vleugel van Liszt tussen de instrumenten uit Jules Sambons-collectie te staan. Vlak voor de 200^{ste} verjaardag van de componist werd besloten om het instrument door de Steinway-fabriek in Hamburg volledig te laten restaureren. Volgens de directeur van het Museo Teatrale alla Scala Renato Caravaglia, bevond het instrument zich al lang niet meer in 'originele staat': *"In de loop der jaren waren verschillende onderdelen vervangen, van hamers tot snaren, met ongeschikte materialen, en ook het klankbord vertoonde talloze problemen."*¹⁵



12. De Steinway & Sons-vleugel van Liszt. Museo Teatrale alla Scala. Foto OdK, 2025.

Na de restauratie was het de eer aan de Italiaanse pianist Michele Campanella om op 10 oktober 2011 het eerste concert erop te geven. Op het

programma van zijn lezing-recital stonden de drie *Sonetti del Petrarca* uit de *Années de pèlerinage, Seconde Année, Italie*. Hij prees de poëtische klank van het instrument en de ‘warme, tenorachtige stem ervan’, terwijl hij ook merkte dat het niet geëdiend werd van ‘atletische gekunsteldheid’ en

‘acrobatische virtuositeit.’ De vleugel wordt sindsdien vaak bespeeld en vult de zalen van het museum met zachte, subtiële en daarnaast krachtige en dramatische klanken. Het is een waar Liszt-geschenk, nu voor het publiek, met een boeiende en bijzondere geschiedenis.

Noten:

- ¹ Liszts ingekorte brief in het Engels: “Weimar, 1883. Mr. Steinway, Most Esteemed Sir,—Again I owe you many and special thanks. The new Steinway grand is a glorious masterpiece in power, sonority, singing quality and perfect harmonic effects, affording delight even to my old piano-weary fingers. Ever continuing success remains a beautiful attribute of the world-renowned firm of Steinway & Sons. In your letter, highly esteemed sir, you mention some new features in the grand piano; viz., the vibrating body being bent into form out of one continuous piece, and that portion of the strings heretofore lying dormant, being now a part of the foundation tones and incorporated therein as partial tones. Their utility is emphatically guaranteed by the name of the inventor. Owing to my ignorance of the mechanism of piano construction, I can but praise the magnificent result in the volume and quality of sound. Very respectfully and gratefully, Franz Liszt”. Ontleend aan: *Portraits of Musical Celebrities*. New York: Steinway & Sons, 1922.
- ² Wolfram, Victor, *The Sostenuto Pedal*. Stillwater: Oklahoma State University, 1965, pp. 28–29. Het deel van deze brief is ook te vinden in: Huneke, James, *Franz Liszt*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1911, p. 394. Geraadpleegd online.
- ³ Zie de afbeelding in: Banowetz, Joseph, *The Pianist’s guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 217, 219. De locatie van deze brief en de handgeschreven voorbeelden is onbekend.
- ⁴ Waldberg, Max, von (herausgegeben), *Cosima Wagners Die Tagebücher*, 13 augustus 1870 in: Hilmes, Oliver, *Cosima Wagner. The Lady of Bayreuth*. New Haven and London: Yale University Press, 2011, p. 131.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ Brief van 16 maart 1881. In: Hamann, Brigitte, *Die familie Wagner*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009, p. 78.
- ⁷ Kessler, H., *Gesichter und Zeiten*, Berlin, 1935, p. 247. In: Hamann, Brigitte, *Die familie Wagner*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009, p. 79.
- ⁸ Liszt, Franz, ‘Lettre d’un bachelier ès-musique. A M. Louis de Ronchaud. IV’. *Revue et Gazette Musicale*, 25 maart 1838, p. 138. https://archive.org/details/bub_gb_te0qAAAAYAAJ/page/n137/mode/2up?q=ricordi.
- ⁹ Digital Archivio Ricordi, ID: LLET003012. <https://www.digitalarchivioricordi.com/en/letter/display/LLET003012>.
- ¹⁰ Dagboek van Marie d’Agoult, 3 september 1837. In: Szerz, Katalin, ‘Contemporary Reports on Liszt in the Gazzetta Musicale di Milano (1870–86)’. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 29, Fasc. 1/4 (1987), p. 246.
- ¹¹ Liszt, Franz, ‘Lettres d’un bachelier ès-musique. A M. Louis de Ronchaud. V. Milan, 5 mars’. *Revue et Gazette Musicale*, 27 mei 1838, p. 217–222.
- ¹² Szerzö, Katalin, ‘Contemporary Reports on Liszt in the Gazzetta Musicale di Milano (1870–86)’. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 29, Fasc. 1/4 (1987), p. 246.
- ¹³ Idem, pp. 245–257.
- ¹⁴ Ibidem, pp. 254–255.
- ¹⁵ Francavilla, Alberto, ‘Restaurato il piano di Liszt alla Scala, 10 oktober 2011’. Geraadpleegd online via <https://archivio.blitzquotidiano.it/musica-showblitz/restaurato-il-piano-di-liszt-alla-scala-980602/>.

Franz Liszt - organist en grensverleggend orgelcomponist

Christo Lelie

“Liszt had een grote voorliefde voor het orgel. Hoewel hij geen virtuoos organist was, had hij vaak de voortreffelijkste opvattingen over de correcte uitvoering, vingerzetting en klankkleuren.”
Alexander Wilhelm Gottschalg (1910)

Samenvatting

Op 8 november 2025 hield de auteur van dit artikel in de Westvest90-kerk te Schiedam een voordracht met de titel *Franz Liszt – vernieuwer van de romantische orgelmuziek*. Deze lezing was bedoeld voor een publiek dat grotendeels niet bekend was met Liszts orgeloevere. Om die reden kon dit veelomvattende onderwerp slechts globaal worden besproken en moesten belangrijke details worden weggelaten, in het bijzonder de vele bronnen die Liszts eigen orgelspel betreffen, zoals getuigenverlagen van toehoorders bij zijn orgeluitvoeringen, de receptie van zijn orgelcomposities en informatie over de orgels die hij heeft bespeeld. In dit artikel zal dit alles aan de hand van talrijke citaten *in extenso* worden behandeld.

Uiteraard wordt tevens uitvoerig ingegaan op Liszts orgeloevere, dat echter met 13 originele composities en 50 orgeltranscripties¹ té omvangrijk en veelomvattend is om hier compleet te bespreken. Dat is ook niet de opzet van deze studie; bovendien is daar al veel literatuur over beschikbaar.² Met name Liszts vroegste drie orgelwerken (*Fantasie und Fuge über den Choral ‘Ad nos, ad salutarem undam’*, S259, *Praeludium und Fuge über den Namen B.A.C.H.*, S260 en *Variationen über das Motiv von Bach ‘Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen’*, S673) worden inhoudelijk besproken, maar zonder diepgaande analyses. Ook daarover is elders al in boekvorm gepubliceerd.³ In dit artikel wil de auteur vooral aantonen hoezeer deze meesterwerken, naast voorbeelden van enkele andere, latere composities uit Liszts-orgeloevere, dusdanig grensverleggend waren, dat ze een omslag in de romantische orgelliteratuur teweeg hebben gebracht. Hetzelfde deden de voor zijn tijd moderne opvattingen van Franz Liszt over de interpretatie van orgelmuziek.

De inhoud van dit artikel:

- I. Inleiding: Liszt als vernieuwer van de orgelmuziek
 1. Het orgel in Liszts oeuvre
 2. De voorgeschiedenis – het verval van de orgelcultuur omstreeks 1800
 3. Liszts kritiek op operamuziek in de kerk
- II. Liszts orgelspel vóór 1848
 1. 100 dukaten voor het herstel van het orgel in Raiding
 2. Een ‘orgelparty’ in de Notre-Dame
 3. Liszts orgelbespelingen in Fribourg, Marseille, Rome, Moskou, Mulhouse en Jena
- III. De periode 1848–1886: orgelcomponist en -docent
 1. De eerste grote orgelwerken
 2. Winterbergers premières van de *Ad nos* en de *B.A.C.H.* in Merseburg
 3. Liszts orgel-idioom – versus zijn piano-idioom in de *B.A.C.H.* en *Weinen, Klagen*
 4. Intermezzo: Liszts Harmonium-Flügel
 5. Liszts religieuze orgelwerken
 6. Liszt in Weimar en de ‘legendarische cantor’ Gottschalg
- IV. Appendices
 - A. Uit de brief van Théophile de Ferrière aan Marie d’Agoult
 - B. Fragment uit George Sands *Lettres d’un voyageur* nr. 10
 - C. Fragment uit Adolphe Pictets *Une cours à Chamonix*

Literatuurlijst

Noten

I. Inleiding: Liszt als vernieuwer van de orgelmuziek

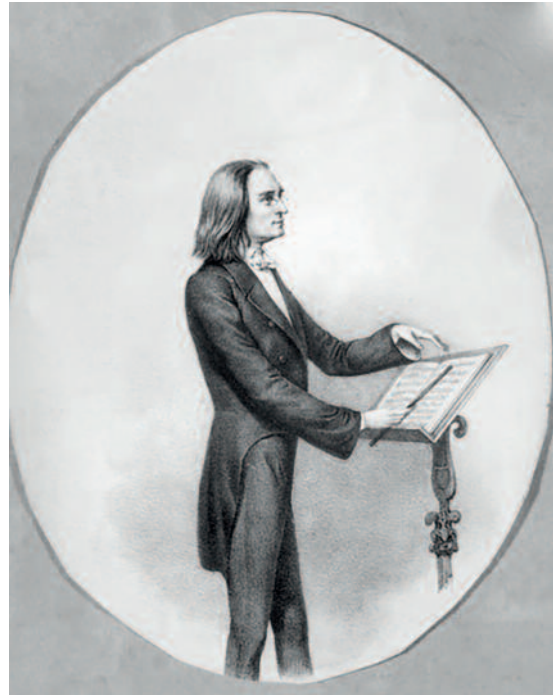
1. Het orgel in Liszts oeuvre

Liszts compositorisch oeuvre beslaat circa 900 titels, gecomponeerd in ruim zes decennia. Bekijken we de chronologie van zijn composities dan valt het volgende op: tot het jaar 1848 gaat het uitsluitend om pianomuziek (solowerken, concerten en transcripties), op een handjevol vocale werken na. Vanaf 1848 tot zijn overlijden in 1886 schrijft Liszt naast pianowerken opeens ook muziek voor allerlei andere bezettingen, zoals symfonische werken, oratoria, liederen, kamermuziek, religieuze koorwerken en relatief veel orgelwerken.

De verklaring voor die omslag is dat Liszt, die vanaf zijn prille jeugd volledig gericht op de piano was en daarom vrijwel uitsluitend muziek voor zijn eigen instrument componeerde, in 1848 radicaal was gestopt met zijn internationale concerttournees. In dat jaar ging hij aan de slag als dirigent van het Hoftheater in Weimar, begon intensief les te geven en nam veel meer tijd om te componeren. Ook zijn nieuwe levensgezellin, de Pools-Oekraïense prinses Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819-1887) had invloed op zijn componeren door hem te stimuleren kerkmuziek te gaan schrijven.⁴



1. Franz Liszt omstreeks 1839, aan begin van zijn triomftocht als pianovirtuoos door Europa. Lithografie door Kriehuber. Collectie Liszt Archief Delft.



2. Liszt als dirigent. Lithografie van C.F. Hoffmann, omstreeks 1853.

Kijken we inhoudelijk naar het oeuvre van Liszt, dan valt daarin op dat hij een enorme compositorische ontwikkeling heeft doorgemaakt, vanaf zijn jeugdwerken nog in de stijl van zijn leraar Czerny tot zijn modernistische late stukken die vooruitlopen op de atonale, twintigste-eeuwse muziek. Die ontwikkeling kwam voort uit Liszts nimmer aflatende vernieuwingsdrang. Die zien we al toen hij op jonge leeftijd nieuwe inhoud gaf aan het begrip 'virtuositeit' door een eigen pianistische speeltechniek te ontwikkelen waarbij het niet primair ging om het tonen van techniek, maar veeleer om het scheppen van nieuwe pianistische sonoriteiten. Tegelijk schiep hij een eigen harmonische taal. Grensverleggend was ook dat hij een nieuwe, artistieke dimensie gaf aan het begrip 'programma-muziek'. In plaats van de platgetreden wegen te bewandelen van muzikale imitaties van natuurgeluiden en herders- en oorlogstaferelen, koos Liszt voor abstractere verklankingen van literaire meesterwerken in zijn 12 *Symfonische Gedichten* en twee grote symfonieën gewijd aan Goethe's *Faust* en Dante's *Divina Commedia*. In zijn oratoria, liturgische koormuziek, liederen en kamermuziek liep Liszt eveneens een flinke stap op de muziekgeschiedenis vooruit.

Ook als orgelcomponist was Liszt een vernieuwer. De muzikale vormen en stijl die hij ontwikkelde zouden in de tweede helft van de negentiende

eeuw nieuwe impulsen aan de romantische orgelmuziek geven. Vooral van invloed hierop waren zijn drie vroegste, tevens grootste en meest uitgevoerde orgelwerken: *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos, ad salutarem undam'*, S259 (vanaf hier *Ad nos*) uit 1850, *Praeludium und Fuge über den Namen B.A.C.H.*, S260 uit 1855 (verder *B.A.C.H.*) en de *Variationen über das Motiv von Bach 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'*, S673 uit 1863 (verder *Weinen, Klagen*). Deze drie grensverleggende werken zouden van grote invloed zijn op de stijl van latere orgelcomponisten zoals Max Reger, César Franck, Julius Reubke, Camille Saint-Saëns, en vele anderen.

Naast deze veel gespeelde werken kent Liszts orgeloeuvre andere fraaie en technisch redelijk complexe stukken die relatief minder vaak worden uitgevoerd. Voor het overgrote deel zijn dat bewerkingen van eigen piano- en orkestwerken en koormuziek, naast transcripties van muziek van de hand van oudere componisten als Allegri, Arcadelt, J.S. Bach, Mozart en Lassus, alsmede bewerkingen van muziek van zijn tijdgenoten, onder wie Chopin, Rossini en Wagner. Daaronder bevinden zich interessante werken die nog altijd relatief weinig worden uitgevoerd.

Bij de orgelwerken uit Liszts laatste levensjaren is er sprake van een aanzienlijke versobering door een voorkeur voor veelal korte stukken, de afwezigheid van virtuositeit en het vaak ontbreken van pedaalpartijen. Ook valt op dat het veel om kerkmuziek gaat, zoals missen (zowel voor orgelsolo als voor koor met orgelbegeleiding), een Requiem, meerdere *Ave Maria*-zettingen en de experimentele *Via Crucis*, S53.

Dat deze orgelwerken alle uit Liszts laatste 35 levensjaren stammen, wekt de indruk dat zijn belangstelling voor de 'koning der muziekinstrumenten' pas ontstaan is na zijn vestiging in Weimar in 1848. Niets is echter minder waar, want sinds de jaren '30 van de negentiende eeuw tot 1848 heeft Liszt regelmatig orgel gespeeld, overwegend in kleine, besloten kring, maar soms ook publiekelijk. Dit deed hij zonder dat hij een opleiding tot organist heeft gehad en de techniek van het pedaalspel niet beheerste.⁵ Niettemin was hij kennelijk hiertoe in staat door zijn exceptionele instrumentale vaardigheid en talent.

In het volgende hoofdstuk volgen de beschrijvingen van orgelbespelingen door Liszt in de periode voor 1848. Daarin zien we een voorafschaduw van de orgelwerken '*Ad nos*', *B.A.C.H.* en *Weinen, Klagen*. Voordat deze 'orgelmomenten' in Liszts biografie worden besproken is het nodig enig beeld te krijgen van de orgelcultuur in de eerste jaren van de negentiende eeuw en de late achttiende eeuw.

2. De voorgeschiedenis – het verval van de orgelcultuur omstreeks 1800

In de zeventiende en de eerste helft van de achttiende eeuw kende de orgelcultuur in heel Europa een ongekennde bloeitijd, zowel als het om orgelbouw gaat als om het niveau van het orgelspel en de composities voor het instrument. Daarbij valt op dat de bouwwijze en klank van de orgels onlosmakelijk gekoppeld waren aan de manier waarop er idiomatisch voor werd gecomponeerd. Dat is in het bijzonder te zien in de orgelwerken van de vervolmaker van de barokmuziek, Johann Sebastiaan Bach (1685-1750). Zijn schrijfwijze sluit volledig aan bij de klankwereld van de instrumenten van de grote Noord- en Midden-Duitse orgelmakers uit zijn tijd.

De dood van Bach in 1750 wordt gezien als het einde van de barokmuziek. Spoedig dienen zich dan andere stijlen aan, zoals de *Empfindsamkeit* en de *Sturm-und-Drang*, die uitmonden in de Klassieke stijl. In de tweede helft van de achttiende eeuw is opvallend dat orgelwerken veel minder idiomatisch voor het instrument zijn geschreven dan in de Barok.

Omstreeks 1800 zien we dat topcomponisten als Haydn, Mozart, Beethoven niet meer, zoals hun voorgangers, als kerkorganist werkzaam waren. Het orgel als solo-instrument viel daardoor buiten hun belevingswereld en van hun hand zijn dan ook geen belangrijke orgelwerken overgeleverd.⁶ Die tendens zette zich in de eerste decennia van de negentiende eeuw voort bij de romantische componisten, zoals Schubert, Berlioz, Schumann en Chopin, en aanvankelijk ook Liszt.

De eerste grote componist die zich serieus met het schrijven orgelmuziek ging bezighouden was Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), die in 1837 drie Preludes en Fuga's voor orgel het licht

deed zien. Die hadden de structuur van barokke orgelmuziek, maar waren geschreven in een romantisch idioom. In 1847 voegde Mendelssohn er nog zes sonates aan toe, die tot de belangrijkste orgelliteratuur van de negentiende eeuw worden gerekend. De invloed van Mendelssohn op het Europese muziekleven, ook als orgelcomponist, kan niet worden overschat. Alom vond hij navolging, wat een grote opleving van de orgelcultuur in de Duitse taalgebieden, maar eveneens in Nederland en vooral ook in Groot-Brittannië opleverde.

Maar zover was het nog niet toen de jonge Franz Liszt in 1823 met zijn ouders in Parijs ging wonen. Daar was de orgelcultuur nog lang niet hersteld, nadat de Revolutionairen in de jaren '90 van de achttiende eeuw vele kerken hadden geannexeerd om er 'Tempels van de Rede' van te maken.⁷ Er mochten geen diensten meer in worden gehouden, organisten werden ontslagen en de orgels werden verkocht of verwaarloosd. Aldus werd er in Frankrijk vanaf 1790 nauwelijks meer orgelmuziek gecomponeerd. Gedurende de Restauratie van de monarchie na de val van Napoleon, werden de kerkgebouwen weer godshuizen waar de mis kon worden gecelebreerd, maar was er qua orgelcultuur sprake van een enorme achterstand. Er waren nog slechts enkele organisten van betekenis die voor hun instrument componeerden, zoals Alexander-Pierre-François Boëly (1785-1858) en Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817-1869). Laatste genoemde was de populairste organist van zijn tijd. Hij werd dat vanwege zijn veelal werelds klinkende maar niettemin voor kerkelijk gebruik bedoelde effectmuziek.

Ondertussen was het elders op het continent, vooral in Zuid-Europa, niet beter gesteld met het niveau van de orgelcultuur.⁸ Er werd in de kerken weliswaar orgel gespeeld, maar je moet niet vragen hoe. Marsen, dansmuziek en belcanto-aria's uit opera's of in de stijl van opera- en balletmuziek, klonken volop tijdens de Heilige Mis.

3. Liszts kritiek op operamuziek in de kerk

Franz Liszt was al op jonge leeftijd bekend met de hierboven besproken neergang van het kerkelijk orgelspel en bleef zich daar zijn leven lang aan ergeren. Dat blijkt uit wat hij in 1835 in een essay getiteld 'Zur Stellung der Künstler' schreef:

*"En het orgel, de heilige vader van de instrumenten, deze mysterieuze oceaan, die zo majestueus rond het altaar van Christus lag en die op zijn harmonieuze golven de gebeden en zuchten van de eeuwen droeg – luister hoe het tegenwoordig wordt gebruikt voor vaudeville-liedjes en zelfs galoppades! Hoorde u die zielige organisten variaties spelen op aria's als 'Dio piacer mi balza il cor' of 'Fra Diavolo' tijdens het plechtige moment waarop de priester de heilige hostie omhoog houdt? Wanneer krijgen we eindelijk kerkmuziek?"*⁹

Kennelijk was Franz Liszt goed op de hoogte van de stand van de kerkmuziek, in ieder geval in Parijs. Vele jaren later stoorde hij zich nog steeds aan de hierboven gesignaleerde praktijken om met operamuziek de mis op het orgel 'op te luisteren', wat vooral in Italië tot het einde van de negentiende eeuw nog schering en inslag was. Dat deed Liszt toen hij bij een bezoek begin 1883 aan Richard Wagner in Venetië op zondag met zijn veertienjarige kleinzoon Siegfried Wagner (1869-1930) in de Frari-kerk de mis bijwoonde.¹⁰ Siegfried schreef daarover later in zijn *Erinnerungen*:

*"De Hoogmis begon en daar klonken uit het orgel de meest ordinaire galops en polka's, zoals destijds in Italië gebruikelijk was. Tijdens de consecratie was de prachtige hymne te horen: 'Ik zou je zwarte ogen willen kussen.' Kortom, het ging er op de behoorlijk defecte orgeltoetsen echt kerkwaardig aan toe. Ik merkte dat mijn grootvader onrustig werd; hij gaf me een gebedenboek en raadde me aan daarin te lezen. Nauwelijks was de dienst voorbij of hij greep me heftig bij de hand en haastte zich met me naar buiten. Vlak voor het portaal snelde de naïeve organist naar hem toe en vroeg hem, [...] hoe hij zijn muziek vond. Liszt antwoordde: 'Om u de waarheid te zeggen: het was vuilnis, rommel.' De zichtbaar geschokte polkaspeler vluchtte snel weg over de dichtstbijzijnde brug. Toen we in de gondel terug naar huis gingen herhaalde mijn grootvader wel duizendmaal de woorden 'vuilnis, rommel'. Het deed hem pijn dat ik van een kerkelijk feest een dergelijke ordinaire indruk had gekregen."*¹¹

II. Liszts orgelspel voor 1848

1. Nostalgie: 100 dukaten voor het herstel van het orgel in Raiding

Iedereen kent Liszt primair als pianovirtuoos en als componist, mogelijk ook als dirigent, maar bij weinigen zal bekend zijn dat hij tevens orgel speelde. Dat deed hij dan ook sporadisch, zelden of nooit in het openbaar en een professioneel geschoold organist was hij zeker niet. Toch had Liszt liefde voor en kennis van het orgel, waar hij als speler zeker zijn weg op wist te vinden en had hij een duidelijke visie hoe zijn eigen orgelmuziek en die van J.S. Bach gespeeld dienden te worden. Zie het citaat van zijn vriend en leerling Alexander Wilhelm Gottschalg (1827–1908) dat boven dit artikel staat afgedrukt en paragraaf III.7.¹²

Het is onduidelijk wanneer Liszt voor het eerst orgelspel heeft gehoord en het instrument zelf heeft bespeeld. Dat kan al in de parochiekerk van zijn geboorteplaats Raiding zijn geweest. Daarin bevond zich een achttiende-eeuws orgelpositief, in 1770 gebouwd door Franz Rath. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat de jonge ‘Franzi’ dit tijdens



3. Het Rath-orgel, afkomstig uit de parochiekerk van Raiding. Foto Liszt Museum Raiding.



4. Marie D'Agoult. Olieverfschilderij van Henri Lehmann, 1843. Musée Carnavalet, Parijs.

de kerkdiensten heeft gehoord. Ook is het denkbaar dat het wonderkind, wiens vader hem Bach-fuga's liet studeren, erop heeft gespeeld. Veelzeggend in dezen is dat Liszt in 1840 een bedrag van 100 dukaten aan het kerkbestuur van Raiding heeft geschonken om het orgel te laten restaureren. Hij moet de slechte staat ervan hebben geconstateerd toen hij op 18 en 19 februari 1840 vanuit het Hongaarse Ódenburg (Sopron) naar Wenen terugreizend Raiding aandeed. Daar haalde hij herinneringen op aan de streek waar hij zijn jeugd heeft doorgebracht.¹³ Het feit dat Liszt het belangrijk vond dat het orgel in zijn oude parochiekerk zou worden opgeknapt, kan erop wijzen dat hij het als kind goed gekend heeft en zegt in ieder geval het nodige over de belangstelling die hij reeds in 1840 voor orgels had.

Het orgel uit Raiding bestaat nog: het werd in 1924 na de sluiting van de kerk in Liszts geboortehuis opgesteld als onderdeel van het aldaar ingerichte Liszt Museum.¹⁴

II. 2 Een 'orgelparty' in de Notre-Dame

Liszts orgelbespelingen die we uit de bronnen kennen vonden meestal plaats in besloten kring. Dergelijke 'orgelmomenten' worden niet of hooguit ter zijde in de Liszt-biografieën genoemd. Het

gaat niettemin om interessante documenten, ook stammend uit de jaren voordat Liszt zich in 1848 in Weimar vestigde en nog geen orgelmuziek componeerde.

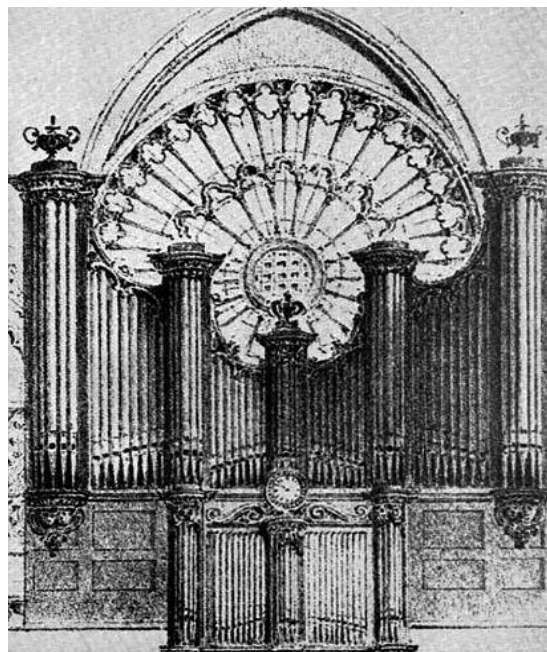
Een tot nu toe in de orgelliteratuur en standaard-biografieën niet eerder beschreven orgelmoment in Liszts leven is tevens het vroegst bekende.¹⁵ Dat betreft een bespeling van het orgel van de Parijse Notre-Dame in 1833. Weliswaar biedt de informatie uit de bronnen¹⁶ die deze orgelbespeling boekstaven geen inzicht in wat en hoe hij daar heeft gespeeld, deze curieuze episode mag niet ontbreken in een studie over Liszts verhouding tot het orgel.

De belangrijkste bron komt uit de correspondentie van Marie d'Agoult. Daarin vinden we een brief van vermoedelijk 10 augustus 1833 van de hand van de diplomaat Théophile de Ferrière (1812-1864), een vriend van Liszt. De verliefde Marie had diens hulp ingeroepen om hun bezoek aan de orgeltribune van de kathedraal te regelen en wel om 12 uur 's nachts op 15 augustus 1833¹⁷. Op die dag viel het feest van Maria Tenhemelopneming, waar Marie vanwege haar naam bijzondere affiniteit mee had. Het zou ongetwijfeld een ware romance worden: middernacht in de pikdonkere kathedraal met haar geniale geliefde aan het orgel. Dat Liszt dit een goed idee vond, blijkt uit een opmerking in zijn brief aan Marie van 8 augustus 1833: *"Dit orgelfeestje lijkt me best een beetje romantisch."*¹⁸

De relevante passages uit de brief van Ferrière zijn in Appendix 1 van dit artikel opgenomen. Daarin lezen we onder meer hoe de invloedrijke diplomaat bij de oude, zieke organist van de kathedraal, François Lacodre¹⁹, voor Liszt toestemming ging vragen het orgel op dat vreemde tijdstip te mogen bespelen. Het valt op hoe beeldend en geestig De Ferrière de kleine, ouderwets ingerichte woning van Lacodre beschrijft en hoe de 77-jarige en verzwakte organist op zijn verzoek reageert. Die vertelt dat *"zijn dierbare orgel in zeer slechte staat verkeert, omdat het momenteel gerepareerd wordt. Van de vier klavieren zijn er drie stil. Slechts één, het positief, kan worden bespeeld."* De reparatie waar de organist over spreekt betreft de restauratie door de firma Dallery die in 1832 was begonnen en pas

zes jaar later tot voltooiing zou komen. Met het 'positief' wordt het rugwerk bedoeld, dat zich in een eigen kas achter de rug van de organist bevond en vanaf het eerste klavier werd bespeeld. Het overige pijpwerk stond in de achttiende-eeuwse hoofdkas, die anno 2025 nog altijd te zien is op het orgelbalkon onder het monumentale roosvenster.²⁰ De kas van het rugpositief, nog zichtbaar op de hierbij afgedrukte gravure uit 1832, werd in 1863 verwijderd toen Aristide Cavaillé-Coll het orgel ombouwde in romantische stijl.²¹

Na de opmerking over de zeer slechte staat van het orgel, vertelt Lacodre dat hij de jongeman (Liszt), die hij zegt niet te kennen, ter plekke wel zou adviseren hoe deze het orgel moest bespelen. Hij voegt eraan toe dat Duitse organisten dat op een verkeerde manier doen: *"Ze gooien alle registers door elkaar en dat mag niet."* Deze uitspraak komt niet voort uit conservatisme van de ietwat verbitterde, oude man, noch uit xenofobie. Lacodre zei dit ongetwijfeld in verband met de strenge, Franse registratievoorschriften die men moest kennen om het in basis nog barokke Notre-Dame-orgel goed te laten klinken.²²



5. Het orgel van de Notre-Dame te Parijs in 1832, met nog het in 1863 gedemonteerde rugpositief. Naar een gravure van Jean-Baptiste Arnaut.²³

Uiteindelijk gaf Lacodre Liszt toestemming het Notre-Dame-orgel een keer om middernacht te bespelen.²⁴ Voorwaarde was wel dat Marie d'Agoult en haar hartsvriendin markiezin Catharine de Gabriac (1806-1882), die haar zou verge-



6. Franz Liszt. Krijttekening door Jean August Ingres 1839. Collectie Richard Wagner Stiftung in Bayreuth.

zullen, zich in mannenkleden zouden hullen, want het mocht niet zo zijn dat iemand de jonge pianist in vrouwengeselschap op dit late uur de kathedraal naar binnen zag gaan.

Een verslag is er helaas niet van wat zich heeft afgespeeld in de Notre-Dame toen Liszt op 15 augustus om 12 uur 's nachts het orgel bespeelde in aanwezigheid van twee dames, organist Lacodre plus een of twee balgentreders (een elektrische windmachine kende men toen nog niet) en wellicht nog De Ferrière. We kunnen er alleen maar naar gissen. We moeten ons daarbij realiseren dat het incomplete orgel zeker anders heeft geklonken dan het in de huidige staat doet. De zwaar klinkende, luide registers die tegenwoordig de kerk op machtige wijze vullen, waren in 1833 in ieder geval niet aanwezig op het vermoedelijk scherp en helder klinkende, achttiende-eeuwse rugpositief.

Dat de nachtelijke 'orgelparty' daadwerkelijk heeft plaatsgevonden blijkt in ieder geval uit een andere bron: het dagboek van Madame Auguste Boissier.²⁵ Zij was de moeder van een leerling van Liszt, Valérie, wier lessen zij bijwoonde en die later in boekvorm werden uitgeven. In haar memoires noteerde madame Boissier het volgende: "Op een dag ging Liszt de sleutels van het orgel in de Notre-Dame opvragen, omdat hij, zo zei hij, om middernacht

wilde spelen voor een dame die met hem meeding. Hij kreeg geen toestemming om deze persoon mee te nemen. Hij kwam met een man die niemand minder dan de vermoede gravin d'Agoult was. Heel Parijs kwam erachter en de kwaadsprekerij deed van zich horen: er werd gezegd dat er een ontvoering had plaatsgevonden."²⁶

3. Liszts orgelbespelingen in Fribourg, Marseille, Rome en Moskou

a. Fribourg

Van het tweede gedocumenteerde orgelmoment in Liszts leven weten we veel meer dan van de nachtelijke orgelromance in Parijs, omdat daar twee ooggetuigen bij aanwezig waren die hierover uitvoerig hebben geschreven.

Ook deze orgelbespeling kwam indirect voort uit de liefdesrelatie van Liszt met de nog getrouwde Marie d'Agoult, die in Parijs als ongewenst werd gezien. Elkaar in het openbaar ontmoeten in de Lichtstad was niet mogelijk. Daarom vertrokken Franz en Marie in 1835 naar Zwitserland om tussen 14 juni en 19 juli 1835 een vakantietripje te maken. Dat eindigde in Genève, waar Liszt besloot zich voorlopig te settelen. Toen op 9 november 1835 jaar in Genève een conservatorium werd opgericht, ging Liszt daar pianolessen geven, wat hij overigens maar een half jaar – tot april 1836 – zou blijven doen.



7. Fribourg met de toren van de kathedraal Saint-Nicolas. Foto Zwitsers Toeristenbureau.

Ondertussen verlangden beide geliefden intens naar elkaar en besloten ze in de herfst van 1836 opnieuw een trektocht door de Alpen te gaan maken. Die begon op 7 september in Chamonix (Frankrijk). Daar had zich hun vriendin George Sand (pseudoniem van Audile Lucille Aurore Dudevant, 1804–1876) met haar twee kinderen Solange en Maurice bij hen gevoegd, alsmede de met Liszt bevriende Zwitserse militair, majoor Adolphe Pictet (1799–1875). Gezamenlijk trokken ze, na de gletsjers van de Mont Blanc te hebben bewonderd, vanuit Chamonix naar Fribourg. Liszt wilde die Noord-Zwitserse stad bezoeken, omdat hij gehoord had dat daar in de kathedraal Saint-Nicolas een nieuw, groot en hypermodern orgel was geplaatst. De bouw ervan door orgelmaker Aloys Mooser (1770–1839) uit Fribourg, in 1824 begonnen, was gereedgekomen in 1834. Met zijn magnum opus (61 stemmen verdeeld over vier klavieren en pedaal) verwierf Aloys Mooser internationale faam.²⁷ Ook tegenwoordig geldt hij nog als een van de toonaangevende, negentiende-eeuwse orgelbouwers. Mooser bouwde zijn instrumenten naar de behoeften van de romantiek, maar leunde nog deels op achttiende-eeuwse orgelbouwkundige principes. Het Mooser-orgel in Fribourg heeft de tijd goed doorstaan en is teruggebracht in de staat die het bij de oplevering in 1834 had.



8. Het Mooser-orgel in de kathedraal Saint-Nicolas te Fribourg.



9. George Sand. Anoniem portret. Collectie Musée Carnavalet, Parijs. Illustratie overgenomen uit Pictet (1930).

Onbekend is op welke wijze Liszt te weten is gekomen dat er in 1834, dus kort voor zijn komst naar Zwitserland, in Fribourg zo'n bijzonder orgel was opgeleverd, maar waarschijnlijk had hij er in Genève van gehoord en was zijn nieuwsgierigheid gewekt.

Zowel George Sand als Adolphe Pictet hebben in boekvorm uitvoerig verslag gedaan over het reisje dat ze met Franz Liszt en Marie d'Agoult door de Alpen maakten. George Sand deed dat in het slot van de tiende brief (*À Charles Didier*) uit haar in 1837 gebundelde *Lettres d'un voyageur*²⁸ en Pictet wijdde aan dit tochtje in 1838 zelfs een monografie, getiteld *Une cours à Chamonix*. Het is dankzij beide publicaties dat bekend is wat zich in Fribourg heeft afgespeeld toen Liszt en zijn vrienden op 15 september 1836 de gotische kathedraal binnengingen en daar hartelijk ontvangen werden door de vaste organist Jacques Vogt (1810–1869) en orgelbouwer Aloys Mooser. Hieronder volgen de samenvattingen en duiding van wat George Sand en Adolphe Pictet over Liszts bezoek aan Fribourg hebben geschreven. Voor de complete teksten in Nederlandse vertaling, zie de appendices 2 en 3.

Beide bronnen, Sand en Pictet, geven uitvoerige beschrijvingen van Liszts orgelimprovisatie, die echter nogal van elkaar verschillen. In tegen-

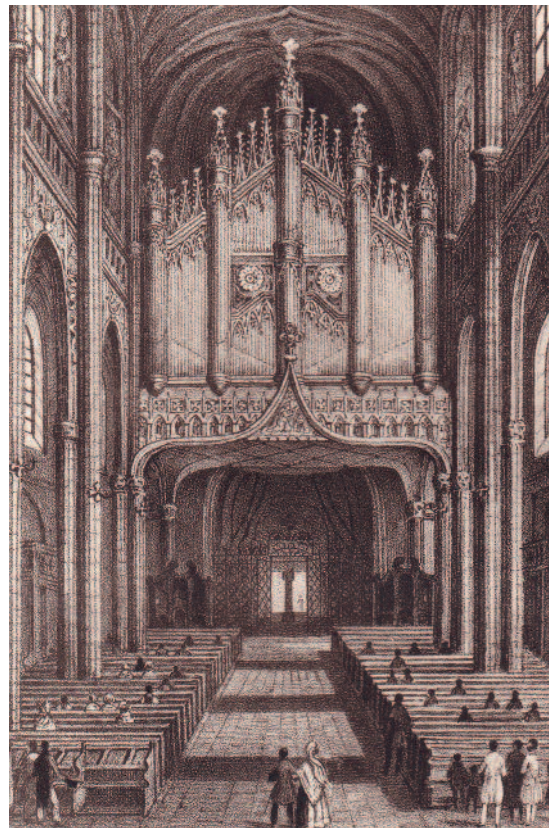
stelling tot Pictet bespreekt George Sand niet uitsluitend het hoogtepunt van de orgelexcursie, Liszts indrukwekkende improvisatie, maar schetst ook de aanloop daartoe. Dan blijkt dat Liszt kennelijk eerst het orgel voorzichtig ging verkennen, zoekend naar de juiste registers en klankkleuren, wat nog altijd een klus is voor organisten die voor het eerst een onbekend en groot instrument bespelen, laat staan voor een pianist zonder orgelopleiding, zoals Liszt. George (in het boek gepresenteerd als een man!) zinde het helemaal niet dat organist Jacques Vogt, na Liszt zachtjes van de orgelbank te hebben geduwd, een spectaculair stuk programmamuziek liet horen waarin een zware onweersbui rampspoed veroorzakend voor de boeren en hun koeien op de Alpenwei tot klinken kwam. Volgens George, die van dit spektakel niets moest hebben, was orgelbouwer Mooser juist zeer enthousiast over de manier waarop Vogt zijn orgel had gedemonstreerd.



10. Orgelbouwer Aloys Mooser.

Nadat Mooser Liszt het binnenwerk van het orgel had getoond en instructies had gegeven over het registeren, begon de grote pianovirtuoos op het orgel zijn eigenlijke improvisatie, die George Sand als volgt omschrijft:

“Pas toen Franz vrijuit het klavier kon bespelen en ons een fragment uit Mozarts Dies Irae liet horen, beseften wij de superioriteit van het Fribourger orgel over de andere instrumenten die wij kenden. [...] Het Florentijnse profiel van Liszt was zo bleek en puur als nimmer tevoren, in een donkere stemming, vol mystieke verschrikking en religieuze droefheid. Onder zijn handen klonk herhaaldelijk een harmonische combinatie, die in mijn verbeelding overeenkwam met de harde woorden uit de



11. Het Mooser-orgel in de kathedraal Saint-Nicolas in Fribourg. Lithografie H. Wallis uit Luzern. Illustratie uit Pictet (1930).

*dodenhymne Quantus tremor est futurus, Quando judex est venturus. Het instrument donderde en de inspiratie van de musicus bracht Dante's Hel en Louteringserg onder de smalle gewelven.”*²⁹

Adolphe Pictet valt direct met de deur in huis met een lange en gedetailleerde beschrijving van Liszts improvisatie:

“Hij begon pianissimo, met een reeks langzame en ernstige modulaties met slechts één register, alsof hij de volgzzaamheid van het instrument wilde testen. Toen hij voelde dat het instrument aan zijn verwachtingen voldeed, liet hij achtereenvolgens de verschillende stemmen klinken, om zich alle mogelijkheden van dit krachtige instrument eigen te maken. Het leek alsof het instrument, dat de kracht van de kunstenaar erkende, zich met vreugde onderwierp en dat de troepen van klankgenieën, die in zwermen uit hun fantastische paleizen kwamen, zich kwamen voorstellen en zeiden: ‘Meester, hier zijn we! Wat wilt u van ons?’ Beetje bij beetje vermenigvuldigden de uitdrukingsvormen zich door zich met elkaar te combineren, en al snel voelde men de grote ziel van de kunstenaar zich als een leven-gevende adem verspreiden in de duizend vertakkingen van het uitgestrekte metalen organisme, en zich in de kerk uitstorten in een stroom van harmonie.

Daarna begon een adagio met een somber en streng karakter. Vage en obscure modulaties volgden elkaar op en werden aaneengeschakeld door een reeks dissonanten, die zich als het ware ontvouwd en gelijk de massa's van een bewegende mist. Af en toe doken er duidelijkere vormen op die lichaam leken te willen aannemen en het licht leken te zoeken; maar al snel smolten ze weer samen, omhuld door andere, even vluchtige vormen, die even tevoorschijn kwamen om vervolgens weer te verdwijnen. Als men het effect van deze muziek met een beeld had willen weergeven, dan had men dat gezocht in de toestand van angst en onrust van een ziel vol energie, die tevergeefs probeert het woord van haar lot te vinden, verloren als ze is in de afgronden van twijfel en in de stormen van hartstochten. Of, als we een bredere sfeer zouden beschouwen, zouden we er misschien een subliem verhaal van chaos in zien, terwijl de oude natuur, die in de eeuwige nacht haar oneindige krachten ontplooid, beurtelings vormeloze schepsels voortbracht en verzwolg.

Toen de verwachting tot het hoogste niveau van intensiteit was gestegen, eindigde het voorspel en werd een ernstig en precies thema, als een uitspraak van oude wijsheid, langzaam op de lage en majestueuze stemmen van het orgel gespeeld en vervolgens in strikte volgorde herhaald door de hogere stemmen, naar het voorbeeld van de fuga's van de oude meester Sebastian Bach. Maar al snel, in schijnbare tegenstelling tot het ernstige en plechtige karakter van dit begin, kwam een ander thema naar voren, soepel, snel en briljant. Hoe eenvoudig het eerste motief ook was in zijn monotone grootsheid, dit nieuwe thema was gevarieerd, schitterend, vatbaar voor transformatie en omkering. Terwijl het ene thema in zijn ontwikkeling de strikte wetten van de harmonie volgde, bewoog het andere zich grillig tussen de meest onverwachte combinaties en verrassende effecten.

Zo ontstond er een merkwaardige strijd tussen de twee principes. Het lichte motief viel zijn ernstige tegenstander gedurfd aan en speelde om hem heen, waarbij het al zijn charmes inzette om hem van zijn regelmatige gang af te brengen en hem mee te slepen in de afwijkingen van de dissonantie. Met behulp van de meest schitterende klanken van het orgel verspreidde het zich in duizend gracieuze en speelse grillen; maar toen het geïrriteerd raakte omdat zijn tegenstander ondanks zijn verleidingen zijn ernstige en afgemeten tempo aanhield, ontvlamde het in alle vuur van de passie en liet het accenten van spot en woede horen. Uiteindelijk gingen de twee principes de strijd met elkaar aan en verstrengden zich met alle

kracht. Uit deze strijd kwamen jammerlijke stemmen, kreten van pijn en de meest bizarre dissonanten voort. Het leek wel alsof Laocoön door slangen werd omwikkeld en zich met kracht uit hun kronkelige windingen bevrijdde, om onmiddellijk door nieuwe knopen te worden geketend. De uitkomst van de strijd was echter niet dezelfde, want het eerste motief behield zijn overwicht en dwong zijn tegenstander om terug te keren naar de grondtoon. Langzaam maar zeker keerde de verstoorde harmonie terug en door middel van wederzijdse toenadering, met oneindig veel kunstzinnigheid tot stand gebracht, versmolten de twee thema's tot één, een volledige uitdrukking van grootsheid en rijkdom, van gedachte en passie, van kracht en gratie. En dit nieuwe motief, ontwikkeld met alle verve van het genie en alle mogelijkheden van het wonderbaarlijke instrument, sloot de improvisatie van de grote kunstenaar af met een sublieme hymne."³⁰



12. Adolphe Pictet. Anoniem portret. Frontispice van Pictet (1930).

Bij een vergelijking van deze twee bronnen is, zoals hierboven al vastgesteld, opvallend dat ze nogal van elkaar verschillen. Sand begint met een uitvoerige passage over het optreden van Jacques Vogt. Hieraan wijdt Pictet geen woord en begint meteen met een gedetailleerde beschrijving van Liszts improvisatie. Mozarts *Dies irae*, door George in Liszts spel herkend, wordt door Pictet niet genoemd. Verdere evidente verschillen tussen Sands en Pictets beschrijving van Liszts orgelspel hoeven hier verder niet te worden genoemd. Mogelijk plaatste Pictet om die reden de volgende opmerking aan

het slot van zijn beschouwing over Liszts improvisatie: “Muziek, als taal, heeft de bijzonderheid dat de betekenis niet eenduidig en absoluut is, en dat iedereen, om haar te begrijpen, een vertaling moet maken voor eigen gebruik.”³¹ Pictet vermeldde dit ongetwijfeld, wetend dat George Sands *Lettres d'un voyageur* één jaar voor zijn boek waren uitgekomen.

Maar er is mogelijk meer aan de hand. Geen van de auteurs van studies over Liszt en het orgel benoemen dat de boeken van Sand en Pictet geen van beide betrouwbare, wetenschappelijke bronnen zijn. Bij George Sands *Lettres d'un voyageur* gaat het immers niet om daadwerkelijk aan de geadresseerden verstuurd brieven, maar het zijn gestileerde essays in briefvorm. Bovendien berust de inhoud grotendeels op fictie. Pictet, die de geestig-onderhoudende stijl van George Sand imiteert, wikkelt er helemaal geen doekjes om, door zijn boek de ondertitel *Conte fantastique* te geven.

Parallellen tussen beide boeken zijn verder dat het personage van George niet, zoals Aurore Dudevant graag deed, als een vrouw in herenkleding maar als een manspersoon optreedt en dat Marie d'Agoult in beide boeken ‘Arabella’ wordt genoemd.

Feit blijft dat het een bewijsbaar historisch gegeven is dat Liszt met George Sand en Adolphe Pictet van Chamonix naar Fribourg is gereisd om daar het nieuwe Mooser-orgel te bespelen. Er is dus in geen geval sprake van pure fictie.

Dit geconstateerd hebbende, rijst de vraag in hoeverre de onderlinge verschillen tussen Sand en Pictet überhaupt op herinneringen berusten. Enkele passages uit George Sands verslag zijn in elk geval wél verifieerbaar. Met name wat zij schrijft over het door haar verafschuwde, programmatistische orgelspel van Jacques Vogt past in het muzikale tijdsbeeld, zoals dat hierboven al werd geschetst naar aanleiding van de in de eerste decennia van de negentiende eeuw zo populaire programmamuziek. Bovendien is de onweerscompositie van Vogt een bestaand stuk, namelijk diens *Scène champêtre et Orage*.³² Orgels werden ten behoeve van dit populaire genre zelfs soms speciaal uitgerust met een onweerspedaal (*orage*) waarbij bij het indrukken meerdere onzuiver gestemde lage pijpen tot klinken komen die door hun interferentie het geluid van de donder nabootsen.³³ Ook de passage

over Moosers opdracht om voor de Parijse Madeleine een orgel te bouwen is geen fictie (zie appendix 2).

Een conclusie van dit paragraaf over Liszts orgelspel in Fribourg, zoals overgeleverd in beide beschrijvingen, is dat de gebeurtenissen globaal verlopen zullen zijn zoals ze door beide auteurs zijn beschreven. Hun afwijkende percepties van Liszts orgelspel zijn ongetwijfeld in ieder geval deels te wijten aan een verschil in waarneming, maar mogelijk ook aan de vrijheid waarmee zij hun herinneringen later in een literaire stijl op papier hebben gezet. Hoofdzaak is dat in beide beschrijvingen Liszts manier van improviseren, zoals die in zijn latere piano- en orgelwerken is uitgekristalliseerd. Er is zeker een link met respectievelijk zijn *Ad nos* en *Dante-sonate*, werken die Pictet en Sand niet konden kennen, want die moesten nog worden geschreven. In Pictets beschrijving is de vorm van Liszts improvisatie zelfs goed vergelijkbaar met de structuur van de *Ad nos*: ook daarin vinden we een statige prelude, een fuga met twee contrasterende thema's die uitmonden in een hevige climax, met aan het slot nog eenmaal het triomfantelijk koraalthema. Zie de analyse op pagina 40.



13. Franz Liszt, George Sand en Adolphe Pictet tijdens hun Alpenreisje. Tekening van George Sand. Illustratie uit Pictet (1930).

b. Marseille

De beschrijving van Liszts derde orgelmoment is geen onderdeel van geromantiseerd proza, maar een objectief verslag. Het speelt zich af in de La Major Kathedraal te Marseille, waarin Liszt in de zomer van 1845 op het orgel heeft geïmproviseerd. Aanwezig daarbij was de Oostenrijkse dichter Joseph Autran (1813-1877), die hierover berichtte: “Liszt improviseerde een gepassioneerde symfonie over Dante’s *Divina Commedia*, waar we die middag net over hadden gesproken. Hij leidde me door de Hel, het Vagevuur en het Paradijs met zo’n variëteit aan uitdruk-

kingsmiddelen en emoties, dat ik de herinnering daaraan nooit meer zal kwijtraken.”³⁴ Alles wijst erop dat Liszt op dat moment mentaal al bezig was met het pianowerk *Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*, S161/7 uit *Années de pèlerinage, Seconde Année, Italie*, dat hij 1847 zou voltooien. Het kan geen toeval zijn dat ookwel George Sand Dante noemt in haar beschrijvingen van Liszts improvisaties in Fribourg.



14. De La Major Kathedraal te Marseille, waar Liszt in 1845 het orgel heeft bespeeld.

c. Orgelspel in Rome, Moskou, Mulhouse en Jena

Van enkele andere orgelbespelingen door Liszt zijn geen verslagen overgeleverd. Bekend is dat hij op 1 mei 1839 werken van J.S. Bach heeft uitgevoerd in de kerk San Luigi dei Francesi. Dat was tijdens een door het Franse consulaat georganiseerde mis ter gelegenheid van de verjaardag van de Franse koning Louis Philippe. Dit is het vroegst bekende voorbeeld van Liszt die niet improviseert, maar op het orgel literatuur speelt.³⁵ Omdat Liszt geen ontwikkelde pedaaltechniek had, moeten dit manualiter werken zijn geweest, vermoedelijk uit *Das Wohltemperierte Klavier*.

Slechts eenmaal heeft Liszt een echt orgelconcert gegeven in Moskou op een klein orgel gebouwd door Eberhard Walcker.³⁶ Dat was in het voorjaar van 1843. Het programma van dit concert, een benefiet voor de wezen van Moskou, bestond uit een bewerking van het *Andante* uit Beethovens Symfonie nr. 5 in c-klein, eveneens van Beethoven het Thema met variaties uit de Pianosonate in As-groot, opus 26 en een Fuga van Händel. Volgens Haselböck³⁷ zou Liszt dit uit

pianowerken bestaande programma elders ook nog op orgel hebben uitgevoerd.

Er zijn tevens nog orgelconcerten van Liszt gedocumenteerd in Mulhouse (Elsas) in 1845 en in Jena (jaartal onbekend), waar hij in de Universiteitskerk Mendelssohns hymne *Hör mein Bitten* op orgel moet hebben begeleid.³⁸

III. De periode 1848-1886: orgelcomponisten en -docent

1. De eerste de grote orgelwerken

Deel III van dit artikel begint in het jaar 1848, het grootste kruispunt in Liszts leven. Alles verandert dan: hij stopt definitief met zijn onafgebroken, uitputtende concertreizen tot in alle uithoeken van Europa die bij elkaar zo'n acht jaar besloegen, heeft nu eindelijk een vaste woonplaats, Weimar, gaat daar aan de slag als dirigent van het Hoftheater en heeft een nieuwe levensgezellin, de Pools-Oekraïense 'Fürstin' Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die hij in 1847 in Kiev had ontmoet.



15. Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Foto Louis Held. Collectie Liszt Archief Delft.

Na in Weimar eerst een jaar in hotel Erbprinze te hebben gewoond, trekt Liszt in 1849 in bij zijn Carolyne in de Altenburg, een ruime villa die de van geboorte Russische groothertogin, vorstin Maria Pavlovna (1786–1859), haar ‘landgenote’ ter beschikking had gesteld. Daar begon Liszt een privé-lespraktijk waar van heinde en ver jonge pianotalenten op afkwamen om zich door de meester te laten vervolmaken. Liszt had nu eindelijk tijd om op grote schaal te gaan componeren, niet meer alleen voor piano, maar ook voor orkest, zang, koor en orgel.

In totaal componeerde Liszt vanaf 1850 meer dan 60 solowerken voor orgel plus nog een aantal koorwerken en kamermuziek met orgel. Het eerste in dit genre, de *Missa voor mannenkoor en orgel*, S8i³⁹ uit 1848, is tevens het vroegste werk met een orgelpartij, twee jaar voor de *Ad nos*. Later volgden belangrijke werken voor koor en orgel, waarvan de *Missa Choralis* (S10) het bekendst is.

Wat was nu precies de aanleiding dat Liszt in 1850 opeens een groot orgelwerk als de *Ad nos* ging schrijven? Precies bekend is dat niet, maar aangenomen wordt dat het te maken had met zijn kennismaking met Bachs orgelwerken. Die resulteerde erin dat hij tussen 1847 en 1850 pianotranscripties maakte van 6 Preludia en fuga’s voor orgel van Bach (S438). Tevens is het mogelijk dat Liszts toenadering tot het orgel mede te maken had met het feit dat hij in Weimar een levendige orgelcul-

tuur aantrof. De spil daarvan was Johann Gottlob Töpfer (1791–1870), de organist van de Sankt Peter und Paul Stadtkirche. Töpfer was tevens componist, geliefd orgeldocent en een van de belangrijkste orgeldeskundigen van de negentiende eeuw, met acht boeken over orgelbouw op zijn naam.⁴⁰

Liszt en Töpfer waren mede door hun leeftijdsverschil niet nauw bevriend, maar ze respecteerden en bewonderden elkaar wel. Liszt was enthousiat over Töpfers *Choralstudien*, zo liet hij in 1873 in een brief vanuit Pest aan Gottschalg weten.⁴¹ In een *Biografische Skizze* van Töpfer, afgedrukt in een editie van diens *Choralstudien* uit 1871, lezen we: “Aanvankelijk stond hij nogal afwijzend en sceptisch tegenover de muzikale vooruitgang die Dr. Franz Liszt had ingezet. Later probeerde de oudere meester zich echter zeer vertrouwd te maken met het werk van zijn sympathieke jongere collega en kon hij eindelijk toegeven dat er inderdaad veel moois en ingenieus was gecreëerd door de nieuwe stroming. [...] Doordat Töpfer tot op hoge leeftijd alle belangrijke ontwikkelingen in de muziek bleef volgen en zijn fantasie de vrije loop liet, behield hij tot het einde toe zijn oorspronkelijke frisheid en jeugdigheid, waarin alle stijfheid en het achterhaalde afwezig was.”⁴²

Er was zelfs sprake van een wederzijdse beïnvloeding tussen Töpfer en Liszt. Zo zou laatstgenoemde bij het schrijven van zijn *B.A.C.H.* geïnspireerd zijn door Töpfers *Fantasia* in c voor orgel uit circa 1851. Op zijn beurt liet Töpfer jaren later in zijn concertfantasieën over koraalmelodieën vrij plotseling een symfonische behandeling van het orgel zien met opvallende moderne chromatiek en harmonieën die tot Liszt te herleiden lijken te zijn.⁴³

Met de *Ad nos* schiep Liszt in 1850 een compositie die alles wat tot dan toe in de wereld aan orgelmuziek was gecomponeerd overtrof in dramatiek, symfonische texturen, complexe speeltechniek, contrapunt en harmonische vernieuwingen.

Wat is er verder nog zo vernieuwend aan dit werk? Het eerste deel van de titel – *Fantasia en Fuga* – is dat in ieder geval niet, want deze tweedelige vorm stamt regelrecht uit de Barok. J.S. Bach schreef bijvoorbeeld zijn beroemde *Fantasia en Fuga* in g, BWV 542, een werk dat overigens zozeer door Liszt werd bewonderd dat hij er een



16. Johann Gottlob Töpfer. Lithografie. Publiek domein.



17. Titelpagina van de eerste uitgave van de *Ad nos* uit 1852.

pianotranscriptie (S463) van maakte. Maar hoe anders dan Bach ging Liszt te werk in de *Ad nos*! Afgezien van de virtuoze, romantische stijl en de speelduur van een half uur is het vooral de bouw waarin de *Ad nos* zich onderscheidt, niet alleen van Bachs BWV 542, maar eveneens van alle orgelwerken die tot dan toe waren geschreven. Het werk bestaat namelijk niet zoals bij Bach uit een fantasie met een volledig zelfstandige fuga, maar het is een doorgecomponeed stuk, bestaande uit aan elkaar gekoppelde secties in verschillende tempi en dramatiek.

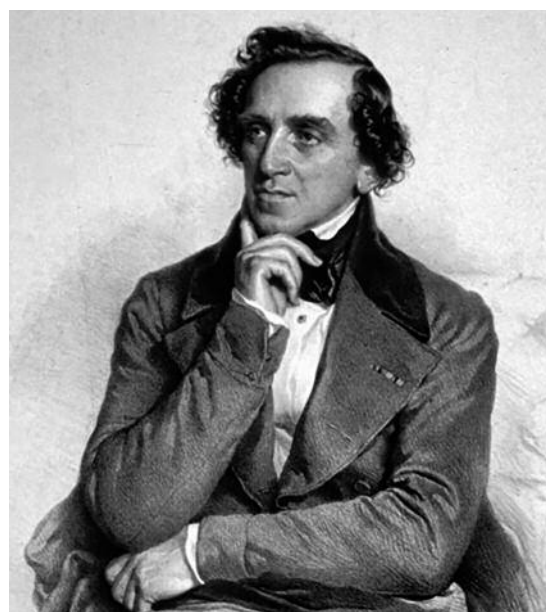
Een ander belangrijk verschil is dat in Bachs BWV 542 de fantasie en de fuga elk een eigen thema hebben, terwijl de *Ad nos* monothematisch is. Bovendien is Liszts thema een koraal. Bach schreef weliswaar vele tientallen koraalbewerkingen voor orgel, maar nooit in de combinatie van een prelude of fantasie met een fuga. Uniek is trouwens dat het thema van de *Ad nos* geen kerkelijk koraal is, maar een koor uit een opera, namelijk *Le Prophète* van Liszts goede vriend Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Deze opera gaat over de zestiende-eeuwse sekte van de Anabaptisten (Wederdopers) en hun aanvoerder, de 'profeet' Jan van Leyden, die vanuit Holland naar Duitsland trokken om daar de stad Münster te bezetten, waar ze een soort heilsstaat inrichtten. Hun opvattingen strookten totaal niet met de Duitse levensstijl, onder meer aangezien zij polygamie propageerden. Spoedig werd Münster

bevrijd en stierven de bezetters de marteldood.

Le Prophète was op 16 april 1849 in de Parijse Opéra in première gebracht. Liszt was er zo onder de indruk van, dat hij nog datzelfde jaar een pianodrieluik schreef dat hij *Illustrations du Prophète* noemde. Op 31 oktober 1850 voltooide Liszt vervolgens zijn *Ad nos* in het kuuroord Bad Eilsen, waar hij toen met zijn vriendin Carolyne von Sayn-Wittgenstein en haar dochter Marie enige maanden verbleef.



18. Titelpagina van *Le Prophète*.



19. Giacomo Meyerbeer.

20. De pagina van de eerste druk uit 1852 van de *Ad nos*.

Thema-gebruik en vorm in de *Ad nos*

In Paragraaf I.3 bleek dat Liszts niets moest hebben van organisten die operamuziek speelden op hun instrument. In dat licht is het opmerkelijk dat zijn eerste orgelwerk gebaseerd is op een operathema. In beide citaten ging het echter over operamuziek tijdens de mis en de *Ad nos* is absoluut geen kerkmuziek. Van belang is verder ons te realiseren dat Liszt in tegenstelling tot in zijn opera-parafrases voor piano, in de *Ad nos* geen samenvatting schiep van de hele opera met een mix van aria's; het libretto speelt in de *Ad nos* zelfs geen enkele rol: Liszt nam Meyerbeers thema puur omdat het hem inspireerde. En niet onbelangrijk: het koor van de Wederopers, *Ad nos, ad salutarem undam* uit de eerste acte, roept muzikaal geen associaties op met typische belcanto-operamuziek. Letterlijk betekenen de openingswoorden: “Tot ons, tot de heilzame golf”, wat duidt op de wederdoop. Het was geen bestaand koraal; Meyerbeer creëerde het zelf en gaf het het karakter van een Luthers kerkkoraal (de beginfrase van “Wer nur den lieben Gott lässt walten” van Georg Neumark uit circa 1641). Vergelijk de muziekvoorbeelden A en B.

A. De eerste halve frase van het koraal *Wer nur den lieben Gott lässt walten*.

B. Thema van Meyerbeers wederoperskoor ‘*Ad nos, ad salutarem undam*’ uit de eerste acte van *Le Prophète*.

C. De eerste frase van het thema van Liszts *Ad nos*.

Dat het bij de *Ad nos* om een fantasie gaat met alle vrijheden van dien en niet om een thema met variaties, komt in de monumentale opening van het stuk direct naar voren. Liszt presenteert hier niet eerst het originele thema, maar gaat direct op zijn manier met het notenmateriaal van Meyerbeer aan de haal door de maatsoort en het ritme te veranderen. Vergelijk de notenvoorbeelden van het begin van het koraal (voorbeeld B) en de eerste frase van de *Ad nos* (voorbeeld C) en zie ook afbeelding 20. Van Meyerbeers zeskwartsmaat met zijn vloeiende voortgang maakt hij een hoekige vierkwartsmaat met een gepunteerd ritme. Ingrijpend is dat de noot d”, waarmee Meyerbeer in maat 5 zijn eerste frase afsluit bij Liszt een des’ is geworden, een toon die niet in c-klein thuisheert. Die des’ gebruikt Liszt om te moduleren naar f-klein, waarin hij de eerste frase nog eens herhaalt. Pas dan gaat Liszt verder met Meyerbeers tweede frase, maar die parafraseert hij op een heel vrije manier. Hij gebruikt namelijk alleen het motief van de eerste twee maten van de tweede koraal-frase, en herhaalt die eenmaal, toewerkend naar krachtige akkoorden, waartegen het pedaal solo’s speelt met thematisch materiaal uit Meyerbeers

D. *Ad nos*, mm. 13-17.

beide koraalfrases (voorbeeld D). Deze spannende en stuwende passage mondt uit in een subiete ce-
suur, gevolgd door een verstild recitatief.

Het recitatief leidt naar een tamelijk lang deel van een rustig en vredig karakter, met louter materiaal uit de kop van het thema. Dan volgen variaties met passagewerk dat steeds sneller en virtuozier wordt in almaar toenemende dynamiek, eindigend in een majestueuze zetting van het min of meer complete koraalthema van Meyerbeer (de tweede frase nog altijd verbrokken) tegen een lawaaierige pedaaltriller. Daarna zet in maat 141 een nieuwe sectie in, gebaseerd op de B-frase van Meyerbeers thema. Hieruit creëert Liszt feitelijk een nieuw, tweede thema, dat gespeeld moet worden op het trompetregister (Tromba). Dit is overigens het enige registervoorschrift in de *Ad nos* (voorbeeld E).



E. *Ad nos*, mm. 141-144.

Het klaroengeschal van thema twee gaat over in een sectie die in een sonate de doorwerking zou heten, omdat het pedaal dialogiseert met de manuaalpartij die fragmenten van zowel thema 1 als thema 2 speelt (voorbeeld F).



F. *Ad nos*, mm. 155-161.

Na een aantal zeer energieke passages, gevolgd door een recitatief, zet eenstemmig en heel teder het *Adagio* in. Hier klinkt Meyerbeers thema voor het eerst in majeur.



G. *Ad nos*, mm 243-249.

Het *Adagio* blijft langdurig in een gedragen sfeer en bevat een heerlijke, lange cantilene-vari-
atie. Een energiek vierde deeltje (in een sonate zou dit het scherzo zijn) vormt de inleiding tot de fuga, die strikt volgens de barokke principes begint. Ook hier klinkt het thema compleet in de originele vorm en toonsoort c-mineur maar veel scherper gepuncteerd dan elders in het stuk.



H. *Ad nos*, thema van de fuga, mm. 493-498.

De formeel begonnen, vierstemmige fuga (voorbeeld H), gekenmerkt door bijna scherp gepuncteerde ritmes, mondt uit in een vrije fantasie, waarin beide thema's tegen elkaar worden uitge-
speeld in briljante variaties die qua virtuositeit hun weerga in de tot dan toe bestaande orgelliteratuur niet kenden. Als een apotheose klinkt in de slot-



I. *Ad nos*, m. 731 tot het eind.

maten nog één keer het complete thema op het volle orgel in statige halve noten (voorbeeld I). De eerste themahelft is nu, behalve het ritme, conform de notentekst van Meyerbeer (dus een d aan het slot van de eerste frase), maar van diens tweede frase houdt Liszt het net als vanaf maat 13 bij het uit Meyerbeers materiaal ontwikkelde tweede thema.

Aan de hand van Liszts gebruik en ongebruik van Meyerbeers koraalthema zijn we met zevenmijlslaarzen door de partituur van de *Ad nos* gegaan. Dit was nodig om een indruk te krijgen van de structuur van dit werk, die net zo vernieuwend en grensverleggend was als die van zijn Sonate in b-klein voor piano.

2. Premières in Merseburg

Nadat de aan Giacomo Meyerbeer opgedragen *Ad nos* gereedgekomen was, werd de compositie in 1852 uitgegeven bij Breitkopf & Härtel in Leipzig. Merk in de afbeelding van de eerste pagina uit de eerste editie (zie pagina 48) op dat bij het bovenste systeem ‘*Orgel oder Pedalflügel*’ staat gedrukt. Daarmee wordt een vleugelpiano bedoeld voorzien van een pedaalklavier, net als dat van een orgel, en die omstreeks 1850 enigszins in de mode raakte. Componisten als Robert Schumann en Charles-Valentin Alkan bezaten zo’n instrument en schreven er werken voor. Ook was het een geschikt substituuut voor organisten om thuis hun repertoire met obligaat pedaal op te kunnen studeren.

Om te zorgen dat de *Ad nos* een ruimere aftrek kreeg dan alleen van organisten en bespelers van de pedaalvleugel vervaardigde Liszt tevens een versie voor piano-vierhandig, waarbij de *primo* de manuaalpartij van de orgelversie speelt en de *secondo* de pedaalpartij. De vierhandige versie is echter geen evenwichtige *quatre-mains*-muziek waarbij de *secondo* een aan de *primo* gelijkwaardige partij speelt.⁴⁴ Integendeel. Zonneklaar bedoelde Liszt zijn *Ad nos* primair als een orgelwerk. Het was echter zaak dat dit hemelbestormende werk daadwerkelijk ook op orgel werd uitgevoerd, maar wie kon dat? Het was immers het meest complexe orgelwerk dat ooit was geschreven, waarvoor de organist de virtuositeit van een concertpianist diende te hebben en zulke lieden waren in die tijd in Duitsland dun gezaaid.



21. Alexander Winterberger.

Liszt vond uiteindelijk een geschikte kandidaat onder zijn eigen leerlingen in de persoon van Alexander Winterberger (1834–1914). Sinds 1849 studeerde deze begaafde jongeman piano bij Liszt – hij behoorde tot diens favoriete studenten – tot hij in 1853 naar Berlijn vertrok om daar compositie te gaan studeren. Winterberger had ook belangstelling voor het orgel en ging in 1852 in Weimar bij Töpfer orgelles nemen. Vrijwel zeker deed hij dat op instigatie van Liszt, met het oogmerk dat Winterberger uiteindelijk zijn *Ad nos* ten doop zou houden.

Winterbergers orgelstudie vlotte zo snel dat hij datzelfde jaar, op 28 oktober 1852, al in staat was dit in de Weimarer Stadtkirche uit te voeren. Het was een informeel concert, dus nog niet de officiële première van de *Ad nos*. Op 29 oktober 1852 schreef Franz Liszt in een brief aan de bekende organist August Gottfried Ritter, die hij wilde porren om zijn eerste orgelwerk te gaan spelen, het volgende: “*De Profeten-fuga werd gisteren in de stadskerk bevredigend voorgedragen door een van mijn leerlingen, de heer Winterberger. Onder uw handen zou het prachtig moeten klinken. Ik zou u er echter nooit mee willen lastigvallen.*”⁴⁵

Op 22 november 1852 voerde Winterberger de *Ad nos* voor de tweede keer in de Stadtkirche uit. Zo noteert de bekende muziekcriticus-historicus Franz Brendel (1811–1868) in een tijdschrift-artikel dat “*Winterberger Liszts Profetenfantasie echt goed heeft voorgedragen.*”⁴⁶



22. Het Ladegast-orgel in de Domkerk van Merseburg. Foto auteur.

In die periode kwamen er plannen om in de monumentale barokkas van het slecht functionerende zeventiende-eeuwse orgel in de Domkerk te Merseburg een gloednieuw instrument te laten bouwen. De opdracht daartoe ging naar Friedrich Ladegast (1818-1905), een breed opgeleide orgelbouwer uit Weißenfels die bij Cavaillé-Coll in Frankrijk de nieuwste verworvenheden van de

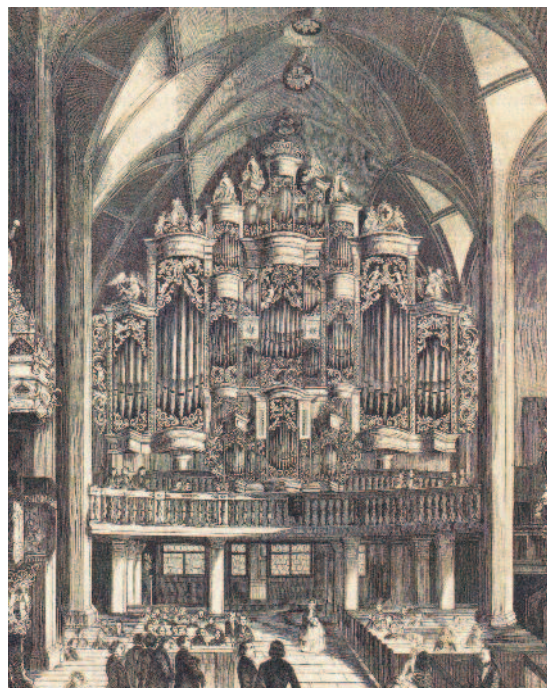
Franse orgelbouw had meegenomen. Het nieuwe orgel in Merseburg, in de zomer van 1855 gereedgekomen, was voor zijn tijd zeer groot met 81 stemmen verdeeld over vier klavieren en pedaal. Het luidde de nieuwe richting in die de Duitse orgelbouw in de tweede helft van de negentiende eeuw zou krijgen.

Hauptwerk:	Rückpositiv:	Oberwerk:	Echowerk:	Pedal
a/	Prinzipal 8'	Prinzipal 8'	Geigenprinzipal 8'	a/
Prinzipal 16'	Bordun 16'	Quintatön 16'	Liebligh Gedackt 16'	Prinzipal 16'
Prinzipal 8'	Flauto traverso 8'	Rohrflöte 8'	Flauto dolce 8'	Salicet 16'
Oktave 4'	Gamba 8'	Viola di Gamba 8'	Salizional 8'	Subbass 16'
Spitzflöte 4'	Quintatön 8'	Flauto amabile 8'	Unda maris 8'	Oktave 8'
Gedackt 4'	Prinzipal 4'	Gedackt 8'	Liebligh Gedackt 8'	Bassflöte 8'
Quinte 2 2/3'	Gedackt 4'	Oktave 4'	Oktave 4'	Oktave 4'
Oktave 2'	Oktave 2'	Gemshorn 4'	Zartflöte 4'	Dulcian 16'
Doublette 4'-2'	Mixtur 4fach	Rohrflöte 4'	Salizional 4'	b/
Mixtur 4fach	Kornett 2-5fach	Quinte 2 2/3'	Nasard 2 2/3'	Violoncello 8'
Scharff 4fach	Oboe 8'	Waldflöte 2'	Oktave 2'	Flöte 4'
Kornett 3-5fach		Terz 1 3/5'	Cymbel 3fach	Grossnasard 10 2/3'
Trompete 8'		Sifflöte 1'	Progressio harmonica 2-4fach	Terz 6 2/5'
b/		Mixtur 4fach	Aoline 16'	Rohrquinte 5 1/3'
Bordun 32'		Schalmey 8'		Kornett 4fach
Bordun 16'		Stahlspeil 8'		Mixtur 4fach
Hohlflöte 8'				Trompete 8'
Gemshorn 8'				Klarine 4'
Gamba 8'				c/
Doppelflöte 8'				Untersatz 32'
Quinte 5 1/3'				Violon 16'
Fagott 16'				Posaune 32'
				Posaune 16'

23. Dispositie van het Ladegast-orgel in de Domkerk te Merseburg.

Al in 1854 onderhield Liszt contact met de Merseburger domorganist David Hermann Engel (1816–1877), wat er toe leidde dat hij de opdracht kreeg een groot orgelwerk te componeren voor het ingebruiknameconcert dat voor september 1855 was gepland. Het had, vermoedelijk op verzoek van Engel, een preludium en fuga over het thema B–A–C–H moeten worden, maar dat pakte anders uit.⁴⁷ Op 27 augustus 1855 schreef Liszt aan Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die in die periode in Berlijn verbleef: “Morgen en overmorgen zal ik proberen van mijn verschrikkelijke correspondentie af te komen, en dan zal ik beginnen mijn fantasie over BACH te schrijven voor de inwijding van het orgel in Merseburg, die op 21 september zal plaatsvinden.” Twee dagen later, op 29 augustus, schreef hij in een vervolgbrief: “Aan het eind van deze week hoop ik mijn correspondentie te hebben afgehandeld, zodat ik aan mijn fuga over BACH kan beginnen voor de inwijding van het orgel van Merseburg. Ik heb minstens twaalf dagen nodig om dit werk te voltooien.”⁴⁸

Uiteindelijk werd de datum van het inwijdingsconcert vastgesteld op 26 september 1855, maar vier dagen ervoor was de B.A.C.H. nog steeds niet helemaal gereed, laat staan dat Winterberger het virtuoze werk nog zou kunnen instuderen. Liszt, die de bui al had zien hangen, had begin september al besloten dat Winterberger in plaats van de B.A.C.H. de *Ad nos* zou spelen, en hij ging met zijn leerling aan de slag om diens uitvoering op een zo hoog mogelijk niveau te krijgen. Op 4 september vertrokken beiden naar Merseburg om het nieuwe orgel te verkennen en de mooiste registraties uit te zoeken. Liszt schreef aan zijn stiefdochter Marie von Sayn-Wittgenstein op 5 september: “Sacha Winterberger zal de *Fantasie van de Profeet* spelen, die nu onder zijn handen een heel ander karakter aanneemt, na het werk dat ik hem had opgedragen om te doen.”⁴⁹ Gottschalg schreef over die voorbereidingen: “[...] Liszt ging met zijn leerling Winterberger enkele dagen van te voren [naar Merseburg] om ter plekke de orgeleffecten van het prachtige instrument te bestuderen en voor zijn doel in te zetten [...]. Winterberger voerde Liszts moedige experiment echter niet alleen volmaakt uit – hij had dagenlang van te voren geoefend – maar ook in de geest was het in hoge mate effectvol.”⁵⁰



24. Het inwijdingsconcert in de Domkerk van Merseburg. Staalgravure uit de *Illustrierten Zeitung*, 15 december 1855. Bron: Rucht (2021), p. 44.

Op 26 september vond het druk bezochte inwijdingsconcert in Merseburg plaats. Aan het programma werkte naast Winterberger en domorganist Engel ook de organist/componist Hermann Schellenberg mee, naast de zangers Emilie Genast en Hans Feodor von Milde, vrienden van Liszt uit Weimar. Er klonken naast de *Ad nos* werken van Bach, Engel en Schellenberg, liederen van Johann Wolfgang Franck en de aria *Erbarme dich* uit Bachs *Matthäus Passion*. Opmerkelijk is dat zangeres Emilie Genast en violist Ödön Singer in deze aria op het orgel werden begeleid door Franz Liszt.

Na afloop van het concert was Liszt zeer enthousiast, zo blijkt uit een brief aan Hans von Bülow van 10 oktober 1855: “Sacha Winterberger speelde een verbluffende *Fantasia en Fuga* op het koraal uit de ‘Profeet’ op het magnifieke orgel in Merseburg, waarop we voor deze gelegenheid de registraties zo hebben uitgezocht dat het effect verrassend was. Ik heb hiervoor twee dagen in Merseburg doorgebracht en kan u verzekeren dat Winterberger alles in zich heeft een groot organist te worden.”⁵¹

Liszts voorspelling kwam uit. In Duitse kranten en muziektijdschriften werd lovend geschreven over het nieuwe orgel, Liszts *Ad nos* en in het bijzonder het spel van Winterberger, die als organist als een sensatie werd gezien. Om de vele artikelen en recensies die er over het inwijdingsconcert in



25. Franz Liszt in 1855. Foto Carl Schenk, Jena.

de Duitse pers verschenen te bespreken, ontbreekt in dit artikel de ruimte,⁵² maar wat Franz Brendel, die de *Ad nos* al in 1852 door Winterberger had horen spelen (zie hierboven) in het *Neue Zeitschrift für Musik* schreef, mag hier niet ontbreken:

“Het karakter van dit instrument verschilt aanzienlijk van dat van alle andere orgels, ik zou willen zeggen: het is moderner. Qua kracht en volheid, bij gebruik van het volledige instrument, evenaart het de beste. Maar het is uniek in zijn soort wat betreft de zachtere stemmen. Er schuilt een welluidendheid, een smelting in, zoals ik nog nooit bij orgels heb gehoord. De klank is, om het belangrijkste in één woord te omschrijven, poëtisch. Er zit een betoverende veelzijdigheid in de stemmen, het vermogen om zich aan te passen aan de begeleiding is buitengewoon, zodat de klank in ieder geval meer dan voorheen zal kunnen versmelten met het eigen karakter van de meeste orkestinstrumenten. Deze voordelen worden ondersteund door de mogelijkheid van *crescendo* en *decrescendo*. [...]

Liszt neemt met dit werk voor orgel nu een soortgelijke positie in als voorheen voor de pianoforte. Zoals hij vroeger op unieke wijze de pianoforte wist te bespelen, zo weet hij nu op het orgel de hele glans en pracht van het instrument tot uiting te brengen. Zijn compositie betekent daarom in dit opzicht al een vooruitgang. Een tweede aspect is de inhoud en het karakter van het werk. Dit is overwegend wereldlijk van aard, hoewel Liszt ook de gelegenheid heeft aangegrepen om rekening te houden met

de oude kunst. Dit wereldlijke karakter zal voor sommigen op dit moment een struikelblok zijn. [...].

Ik moet bekennen dat ik verrast was door Liszts compositie, omdat deze mij de vooruitgang op een tot nu toe nog niet behandeld gebied openbaarde en een blik op een toekomstige ontwikkeling van de orgelmuziek bood. Wat Beethoven, Berlioz, Wagner en Liszt op kerkelijk gebied zijn begonnen – naar mijn mening hét belangrijkste van dit moment op dit gebied – lijkt hier voortgezet te worden, toegepast op het vakgebied van de orgelmuziek. Het orgel van Merseburg is het geschikte instrument voor deze richting en we mogen daarom hopen dat het spoedig de positie zal innemen die de basis zal vormen voor de vooruitgang op het gebied van de orgelmuziek, het middelpunt waar de progressieve kunstenaars zich kunnen verzamelen.”⁵³

Op 13 mei 1856 concerteerde Winterberger opnieuw in Merseburg. Ditmaal gaf hij de eerste uitvoering van Liszts nieuwste orgelwerk: de *B.A.C.H.*, die inmiddels eind 1855 was voltooid. Een brief van Liszt aan Carolyné van 23 april doet blijken dat Liszt andermaal Winterberger vergezeld heeft om diens vertolking van de evenknie van de *Ad nos* artistiek in goede banen te leiden :

“Pinksterdinsdag zullen we een orgelconcert in Merseburg hebben, waarvoor ik een nieuwe *Fuga* heb geschreven, die Winterberger zal spelen. Ik zal daarbij moeten assisteren en moet waarschijnlijk enkele dagen in Merseburg verblijven, net als vorig jaar.”⁵⁴

Winterberger kreeg na deze successen de smaak van het orgelspelen dusdanig te pakken dat hij als concertorganist door Europa ging trekken en naast de *Ad nos* ook Liszts andere grote orgelcomposities speelde. Dat deed hij ook in Nederland in de Rotterdamse Grote- of Sint-Laurenskerk (11 en 23 juli 1856), de Domkerk in Utrecht (19 juli 1856) en in Haarlem op het wereldberoemde Müller-orgel van de Grote of Sint-Bavokerk (9 augustus 1856). Als advocaat van Liszts orgelcomposities heeft Winterberger op die manier veel bijgedragen aan de bekendheid van Liszts orgelmuziek in Europa.⁵⁵

Naast Alexander Winterberger had Liszt nog een tweede leerling die zich vooral als organist ging profileren: Julius Reubke (1834–1858), zoon van een orgelbouwer, had vanaf 1850 een profes-



26. Het voormalige orgel van de Grote- of Sint-Laurenskerk te Rotterdam. Verwoest tijdens het bombardement in 1940.

sionele muziekopleiding in Berlijn genoten bij Theodor Kullak voor piano en Adolf Bernhard Marx voor muziektheorie. In 1856 ging hij naar Weimar bij Liszt studeren. Reubke liet zich sterk door zijn leraar beïnvloeden. Daarvan getuigen de twee grote werken die hij naliet, voordat hij veel



27. Julius Reubke.

te jong op 24-jarige leeftijd aan tuberculose overleed: zijn Pianosonate in bes-klein, gemodelleerd naar Liszts Sonate in b-klein, en voor orgel zijn sonate *Der 94ste Psalm* in c-klein. Dit technisch zware stuk geldt als een van de belangrijkste orgelwerken uit de negentiende eeuw. Qua speeltijd-minuten en in dramatiek, symfonische opbouw en speeltechniek doet het werk bepaald niet onder voor Liszts *Ad nos*. Ook Reubke's *94ste Psalm* beleefde zijn première op het Ladegast-orgel te Merseburg, waar Reubke zijn magnum opus op 17 juni 1857 zelf ten doop hield.

3. Liszts orgelidoom versus zijn piano-idoom in de *B.A.C.H.* en *Weinen, Klagen*

Hoezeer Liszt de schrijfwijze van zijn pianomuziek en die van zijn orgelwerken wist te laten verschillen is zichtbaar in werken waarvan hij varianten voor beide instrumenten schreef: dat betreft de talrijke pianowerken die hij bewerkte tot orgelmuziek, of orgelmuziek die hij omwerkte tot een pianowerk. Dat laatste deed hij met de tweede versie van *Präludium und Fuge über das Thema B.A.C.H.*, S260ii uit circa 1870. De piano-bewerking daarvan uit 1871 kreeg de ietwat afwijkende titel *Fantasie und Fuge über das Thema B.A.C.H.*, S529. Vergelijken we beide versies met elkaar, dan valt op dat die voor piano technisch aanzienlijk complexer is dan de oorspronkelijke orgelversie. Om de van nature continue orgeltoon te vertalen naar de piano vulde Liszt langere, statische akkoorden op met (lang)gebroken drieklanken en ander passagewerk, vaak over het hele klavierbereik. Verder dikte hij akkoorden en de pedaalpartij fors aan om de monumentale, overweldigende plenumklank van een orgel op de piano te benaderen. Zie de opening van de *B.A.C.H.* met de langdurige herhaling van het B.A.C.H.-thema.

Liszts derde veel gespeelde orgelwerk, *Variationen über das Motiv von Bach 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'*, S673 is een transcriptie van een oorspronkelijk pianowerk. In 1859 gebruikte Liszt het klaaglijke *ostinato*-motief uit het openingskoor uit J.S. Bachs cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12 (tevens het thema van het *Crucifixus* in Bachs *Hohe Messe*) als basis voor een korte 'Prelude' voor piano (S179). Hij schreef dit stuk naar



J. Liszt --Praeludium und Fuge über das Thema B.A.C.H., S260ii, orgelversie 2, mm. 1-8



K. Liszt – Fantasie und Fuge über das Thema B.A.C.H., S529ii voor piano, mm. 1-10.

aanleiding van het plotselinge op twintigjarige leeftijd overlijden van zijn zoon Daniel.

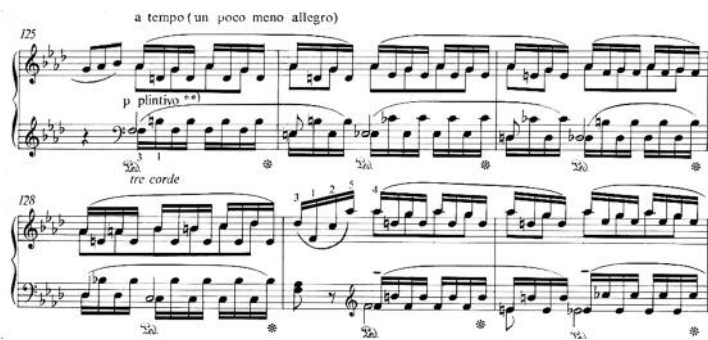
In 1862 ontving Liszt opnieuw een droef bericht, namelijk dat nu ook zijn oudste dochter Blandine op 26-jarige leeftijd onverwacht was gestorven. Dit greep Liszt zozeer aan dat hij een geheel nieuwe versie van *Weinen, Klagen* schreef, opnieuw voor piano, niet alleen veel langer, maar ook dramatischer en technisch aanzienlijk complexer dan de Prelude uit 1859. Ook hier is de orgelversie dunner van textuur, helderder en daardoor puurder dan de nogal drukke pianoversie.



28. Daniel Liszt.



29. Blandine Ollivier-Liszt.



L. Fragment uit de pianoversie van Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, mm. 125-130.



M. Fragment van de overeenkomstige passage uit de orgelversie van Weinen, Klagen, mm. 120-127.

4. Intermezzo: Liszts Harmonium-Flügel

Franz Liszt was vanouds bijzonder geïnteresseerd in de ontwikkelingen in de klavierbouw. Dat begon al vroeg, zo blijkt uit een gestileerde brief aan Adolphe Pictet uit zijn bundel *Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst*, geschreven in 1837, waarin hij over de toekomst van de piano spreekt en die in verband brengt met het orgel:

“Dankzij de reeds geboekte vooruitgang en het voortdurende werk van pianisten, breiden de mogelijkheden van het instrument zich dagelijks uit. We spelen gebroken akkoorden zoals op de harp, aangehouden noten zoals op blaasinstrumenten, staccato's en diverse baslijnen die voorheen alleen op bepaalde soorten instrumenten mogelijk leken. Met de verwachte verbeteringen in de pianobouw zullen we uiteindelijk zeker de diversiteit aan klanken bereiken die tot nu toe ontbrak. Piano's met baspedalen, de polyplectron, de pianoharp en andere onvolmaakte pogingen bewijzen de algemeen gevoelde behoefte aan uitbreiding. De expressievere klaviatuur van het orgel zal de natuurlijke weg wijzen naar de uitvinding van piano's met één tot drie klavieren, en zo een vreedzame overwinning garanderen.”⁵⁶

Vooral de laatste zin uit dit citaat is interessant, omdat Liszt daarin de mogelijkheden van het orgel als een soort climax opvoert. Enigszins raadselachtig is wat hij bedoelt met de ‘expressievere klaviatuur van het orgel’, want de aanslag op het orgel is dat

juist niet. Waarschijnlijk staat hier Liszt de expressiviteit voor ogen van de vele ‘symfonische’ registratiemogelijkheden die een orgel heeft. Hoe het ook zij, Liszt verwacht dat er spoedig toetsinstrumenten zullen komen met meer klavieren en andere timbres dan de piano's die hij tot dan toe onder zijn vingers had. Dat instrument kwam er, en wel door Liszts eigen toedoen!

Dat was kort nadat hij had kennisgemaakt met het in 1842 door Débain in Parijs uitgevonden harmonium. Dit toetsinstrument is verwant aan het orgel, maar hierop worden de tonen niet voortgebracht door aangeblazen pijpen, maar door messing tongetjes die gaan trillen als er lucht met een zekere druk passeert. Dit systeem heeft twee voordelen:

1. Een enorme ruimtebesparing, want de tongetjes zijn zo klein dat een groot aantal registers in een handzaam huiskamerinstrument kan worden ingebouwd.

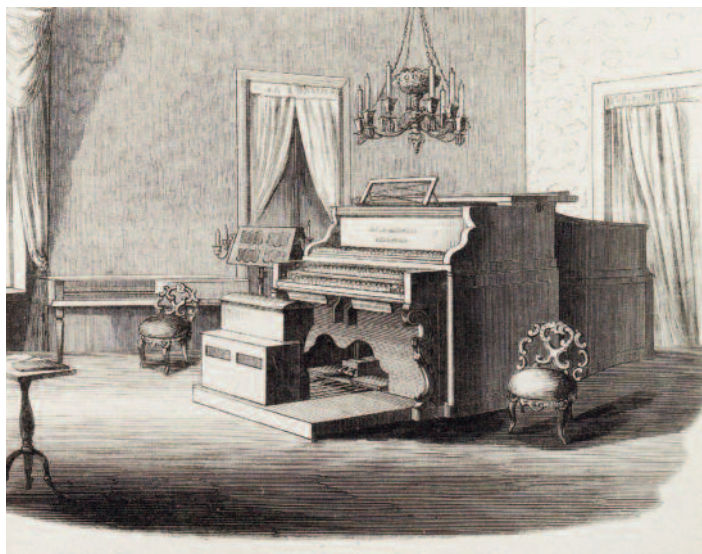
2. In tegenstelling tot aangeblazen pijpen, waarvan de toonhoogte verandert bij hogere of lagere winddruk, kan de harmoniumspeler door harder of zachter te trappen de dynamiek laten oplopen van *pp* tot *ff* en andersom, zonder dat de toonhoogte hoger of lager wordt.⁵⁷ Is het dit type expressie dat Liszt in de slotzin van het citaat voorstelt?

Het hierboven geciteerd fragment uit de brief aan Pictet is vooral interessant, omdat Liszt in 1837 lijkt te voorspellen dat hij iets meer dan tien jaar later zelf een dergelijk instrument zou uitvinden. Want het was begin jaren '50 dat hij bedacht om een concertvleugel in één instrument te combineren met een tweeklaviers pedaalarmonium. Dit idee legde hij neer bij zijn goede vriend en collega Hector Berlioz (1803-1869), die hem adviseerde de opdracht voor de bouw ervan te verlenen aan de grootste Parijse harmoniumfabrikant, de firma Alexandre Pèrè et Fils. Het leveren van de in te bouwen vleugel vertrouwde Liszt aan zijn favoriete pianofabrikant Érard toe. Op verzoek van Liszt hield Berlioz het bouwproces in de gaten.

Alexandre patenteerde het door Liszt ontworpen instrument op 23 juli 1853. Op 11 augustus 1854 arriveerde het in Weimar en kreeg het een plaats in de muzieksalon van de Altenburg

Op Liszts *Harmonium-Flügel*, die ook wel *Riesenflügel* werd genoemd, heeft harmonium twee kla-

vieren met een omvang van vijf octaven (C-c⁴) en een pedaal (omvang C-g), waarvan de windladen met de tongen in de zitbank waren ondergebracht.⁵⁸ Het derde klavier met zeven octaven was dat van de vleugel. Het instrument bezit op de twee harmoniummanualen negen klinkende registers⁵⁹, naast een serie accessoires.⁶⁰



30. De muzieksalon in de Altenburg met links het clavichord van Mozart en rechts de Harmonium-Flügel. Staalgravure uit de *Illustrierten Zeitung* 1855. Collectie Liszt Archief Delft.

Of de *Harmonium-Flügel* Liszt gebracht heeft wat hij ervan had verwacht, is de vraag. Na aankomst ervan schreef hij aan Berlioz dat hij wel een jaar nodig zou hebben om het te leren bespelen.⁶¹ Dat is niet zo gek: enerzijds zou Liszt zichzelf het pedaalspel moeten aanleren, anderzijds vragen Franse zogenaamde drukwindharmoniums om een strikt gelijkmatige traptechniek. Iedere onregelmatigheid daarin veroorzaakt een stokkende toon. Bovendien, als Liszt het pedaal met zijn voeten wilde bespelen, kon hij niet tegelijk trappen om het instrument van winddruk te voorzien. Dan had hij een calcant⁶² nodig die daarvoor kon zorgen via een hevel aan de zijkant van het instrument. Het ligt niet in de verwachting dat Carolyne daarvoor te porren was, hooguit een van de leerlingen die bij Liszt inwoonden.

De enige bezoeker van Liszt in de Altenburg van wie bekend is dat hij het nieuwe instrument te horen heeft gekregen was de Berlijnse muziekjournalist Richard Pohl (1826–1896). Eind 1854 werd hij door Liszt op de Altenburg ontvangen vanwege een reportage die hij voor de *Illustrierten Zeitung* ging schrijven (met onder meer daarin een

gravure met daarop de *Harmonium-Flügel* (afbeelding 30). Pohl kreeg een rondleiding door de hele woning en Liszt demonstreerde alle instrumenten. Ook de *Harmonium-Flügel*. Pohl:

“De salon, die zich boven de bibliotheekzaal bevindt, ging open en we stonden voor de gigantische pianoforte, die mysterieuze constructie waar de tijdschriften al drie jaar over spraken zonder ons er een goed beeld van te kunnen geven. Terwijl ik op het punt stond vol ontzag te blijven staan voor het kolossale instrument, liep Liszt naar een kleine, donkerbruine piano van eenvoudig eikenhout, met zwarte toetsen en metalen tangenten, en zei: ‘Dit is het relikwie dat ik u wilde laten zien: Mozarts instrument!’⁶⁴ Slechts één generatie scheidt Mozarts piano van Liszts gigantische pianoforte – wat een onmetelijke sprong! Hier naast elkaar staand vertegenwoordigen ze allebei het begin en het hoogtepunt van onze moderne pianotechniek. Ze vormen de twee scheidslijnen van de muziekcultuur in de achttiende en negentiende eeuw!

Ik had geen tijd meer om bij mijn gedachten stil te blijven staan, want Liszt zat al achter zijn gigantische pianoforte, klaar om de immense kracht ervan voor ons te doen ontketenen. Een orgelfuga van Bach, de treurmars van Beethoven (uit de Sonate in As-groot), de Sylfidendans uit Berlioz’ ‘Faust’ en Liszts ‘Ave Maria’ (uit Harmonies poétiques et religieuses) klonken een voor een, soms in spookachtig zachte, verre en etherische klanken, soms in krachtig verpletterende, aanzwellende klankmassa’s, die ons de volle grandeur en klankrijkdom van dit instrument onthulden, waarvan de effecten werkelijk verbluffend zijn. Het is een sterk voorbeeld van de huidige vooruitgang. Iets dergelijks bestond niet eerder, en in dit instrument ligt de kiem van significante verbeteringen aan de pianoforte. Ik gaf me volledig over aan die indruk, zonder eerst de oorzaken ervan te onderzoeken.

Een extra dimensie werd aan ons genot toegevoegd toen Dionys Pruckner een van Liszts beste leerlingen, plaatsnam aan een tweede vleugel die naast de reus stond (en die qua grootte en klank verwant is aan laatstgenoemde, net zoals Mozarts piano verwant was aan die van Tomášek), en er ontstond een duo tussen de twee instrumenten, van het soort dat alleen in de Altenburg te horen is: Liszt aan de gigantische pianoforte die hij had gecreëerd, en een van zijn meest vooraanstaande leerlingen naast hem op een tweede piano, in een uitvoering van een van Liszts symfonische gedichten (de ‘Orpheus’) in de eigen bewerking van de Meester. Zoek waar je maar wilt om zo’n uitvoering elders te horen!”⁶⁵

Omdat er van dit instrument voorlopig slechts één exemplaar bestond, is het begrijpelijk dat Liszt er geen speciale composities voor schreef, want die zouden geen aftrek vinden.

In mei 1860 en oktober 1861 hadden succes- sievelijk Carolyne en daarna Liszt Weimar separaat verlaten en gingen naar Rome met de bedoeling daar te gaan trouwen. Eerst moest echter nog de paus het huwelijk van Carolyne ontbinden, maar dat werd door intriges van haar echtgenoot ver- hinderd. Liszt en zijn geliefde geloofden dat dit Gods wil was en besloten niet meer terug naar Weimar te gaan, maar voorgoed van tafel en bed gescheiden in Rome te blijven wonen. De Alten- burg werd ontruimd en de inboedel, inclusief de *Harmonium-Flügel*, opgeslagen. Liszt had dit instru- ment inmiddels testamentair vermaakt aan het Ge- sellschaft der Musikfreunde in Wenen. Na zijn dood (31 juli 1886) zorgde Carolyne Sayn-Witt- genstein ervoor dat het instrument die bestem- ming kreeg. Tot op heden bevindt het zich in de muziekinstrumentenverzameling van het Gesell- schaft der Musikfreunde in het Kunsthistorisches Museum te Wenen, maar zonder het pedaalklavier en de bank. Die zijn kennelijk bij een van de ver- huizingen verloren gegaan. Begin deze eeuw is het gerestaureerd en werd een cd⁶⁶ opgenomen met grotendeels werken van Liszt.

Dat Liszt hechtte aan het door hem ontwik- kelde instrument, blijkt uit het feit dat hij, nadat hij vanaf 1875 een appartement bewoonde in de



31. Liszts Piano-Harmonium. Liszt Ferenc Memorial Museum, Boedapest.

op zijn initiatief opgerichte Muziekacademie in Boedapest, opnieuw een combinatie-instrument zoals de *Harmonium-Flügel* uit Parijs liet komen, maar veel kleiner: het betrof een Érard-pianino met een eenklaviers Alexandre-harmonium ver- enigd. Het serienummer van het instrument doet vermoeden dat het in 1866 was gebouwd, waaruit blijkt dat het uit voorraad werd geleverd en dat Liszts ontwerp in een veel handzamere en goed- kopere versie op de markt was gebracht. Dit in- strumentje staat in het Liszt Ferenc Memorial Museum dat is ingericht in Liszts appartement in het oude gebouw van de Muziekacademie. Daar bevindt zich tevens een Amerikaans zuigwindhar- monium dat de firma Mason & Hamlin uit Boston in 1876 ten geschenke aan Liszt had gegeven⁶⁷ met hetzelfde commerciële doel dat ook piano- bouwers als Bösendorfer, Chickering en Steinway hadden: met Liszts naam en diens positieve beoor- deling kunnen prijken op reclamefolders. Mason & Hamlin bracht eind negentiende eeuw zelfs een speciaal model harmonium op de markt onder de naam 'Liszt Organ'.



32. Liszts Ave Maria, voor orgel bewerkt door A.W. Gottschalg.

5. Liszts religieuze orgelwerken

Tussen 1861 en 1869 woont Liszt in Rome. Daarna blijft hij jaarlijks enkele maanden in de Eeuwige Stad, terwijl hij de rest van het jaar op- deelt tussen Weimar en Boedapest. In toenemende gaat hij rooms-katholieke kerkmuziek schrijven, Voor orgelsolo bijvoorbeeld de *Missa pro organo lactarum celebrationi missarum adjumento*, S264 (1879), *Zwei Kirchenhymnen*, S654 (na 1868), het mystieke drieluik *Rosario*, S655 (1879) en *Requiem für die Orgel*, S266. Tot deze categorie behoren ook

transcripties voor orgel zoals van het nog geliefde *Ave Maria* van Arcadelt S659 (1862) en *Regina coeli laetare* naar Orlando di Lasso, S663 (1865). Dit zijn meest eenvoudige werken zonder obligaat pedaal, evengoed uitvoerbaar op orgel als op harmonium. Dat geldt ook voor de *Via Crucis*, S226, waarin de koorpartij *ad libitum* is, zoals het intieme *Gebet*, S265 uit 1879 (zie afbeelding 33), terwijl de solo's en begeleidingen op orgel, harmonium dan wel piano gespeeld kunnen worden.



33. Liszts manuscript van *Gebet*, S265. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.

Tegelijk schrijft Liszt orgelmuziek die weliswaar een kerkelijke connotatie heeft, maar waarbij het primair om concertmuziek gaat. Dat betreft bijvoorbeeld delen uit zijn oratoria *Sint-Elisabeth-legenden*, S2, en *Christus*, S3 en de imposante *Trauerode*, S112/1 (een orgelbewerking van het pianowerk *Les Morts*, S165/1), *Weinen, Klagen*, S673 en *Évocation à la Chapelle Sixtine*, S658 (naar het gelijknamige pianostuk, S461). Dat laatste werk bevat

transcripties van het legendarische *Miserere* van Gregorio Allegri (1582-1620) en Wolfgang Amadeus Mozarts overbekende *Ave verum corpus*. Met deze twee stukken uit het kerkmuziekrepertoire creëerde Liszt een muzikaal schilderij dat als het ware uitbeeldt hoe de jonge Mozart in de Sixtijnse Kapel Allegri's strikt geheimgehouden partituur later feilloos zou hebben uitgeschreven, na het *a capella* koorwerk slechts eenmaal gehoord te hebben.⁶⁸ Ten slotte moet de orgelbewerking van zijn *Symphonische Dichtung 'Orpheus'*, S98, genoemd worden. Deze is niet door Humphrey Searle in zijn gezaghebbende catalogus opgenomen, omdat het arrangement primair niet door Liszt maar door de organist Robert Schaab (1817-1887) was gemaakt. Haselböck nam het niettemin in Vol.V van zijn uitgave van Liszts *Sämtliche Orgelwerke* op, omdat Liszt het noodzakelijk had gevonden de transcriptie eigenhandig om te werken. In de nieuwste catalogus staat kreeg het arrangement nu het catalogusnummer, S672a.⁶⁹

6. Liszt in Weimar en de 'legendarische cantor' Gottschalg

In januari 1869 verlaat Franz Liszt Rome, om zich weer gedeeltelijke in Weimar te gaan vestigen, waar hij tot zijn overlijden jaarlijks een deel van



34. Alexander Wilhelm Gottschalg.

de lente-en zomermaanden gaat doorbrengen in de hem door de groothertog van Sachsen-Weimar-Eisenach ter beschikking gestelde voormalige tuinmanswoning, de Hofgärtnerei. Daar pakt hij zijn oude vriendschap weer op met de in dit artikel al regelmatig genoemde organist Alexander Wilhelm Gottschalg. Die nauwe band was er al voor zijn vertrek naar Rome in 1861 en Liszt had die in de Eeuwige Stad in stand gehouden via briefwisselingen.



35.

Gottschalg steunde en stimuleerde Liszt in die jaren als geen ander en schreef een monografie getiteld *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre*⁷⁰ met daarin onbekendere biografische feiten,

niet eerder gepubliceerde brieven van Liszt en zijn dagboekantekeningen uit de periode 1880-1886. Die bevatten boeiende informatie over de piano-masterclasses die Liszt bij hem thuis in de Hofgärtnerei gaf en waarvan Gottschalg een trouwe bezoeker was. Naast deze monografie schreef Gottschalg (sinds 1865 was hij redacteur van het muziektijdschrift *Urania*) diverse tijdschriftartikelen waarin hij diep ingaat op Liszts ideeën over het orgelspel.

Alexander Wilhelm Gottschalg werd op 12 februari 1827 in Mechelroda geboren en overleed op 29 mei 1908 in Weimar. Hij studeerde orgel bij Johann Gottlob Töpfer, kreeg later les van de Weimarse hofdirigent André Hippolyte Chélard en uiteindelijk ook nog van Franz Liszt. Tussen 1847 en 1870 was hij werkzaam als cantor aan de dorpskerk in Tiefurt, een plaatsje enkele kilometers van Weimar, gelegen in het Ilm-dal. Vervolgens werd hij hoforganist in Weimar, waar hij tevens seminariedocent en groothertogelijk orgelinspecteur was. Van 1874 tot 1903 gaf hij les aan wat later de Franz Liszt Muziekacademie zou worden.

Bijzonder is het verhaal hoe Liszt Gottschalg op het spoor kwam. Dat was toen hij tijdens een wandeling met enkele leerlingen langs de kerk in



36. Alexander Wilhelm Gottschalg, uiterst rechts, met Franz Liszt en een groep van diens jongere pianostudenten. Weimar, oktober 1884. Collectie Liszt Archief Delft.

Tiefurt liep, waar hij Gottschalg hoorde orgel studeren op een manier die hem kennelijk genoeg aansprak om de kerk binnen te gaan en kennis te maken met de organist.⁷¹ Het klikte meteen zó goed tussen Liszt en de zestien jaar jongere kerkmusicus, dat hij later gezegd moet hebben: *“Als ik zelf een legende ben geworden, zal Gottschalg met mij blijven voortleven.”*⁷² Die uitspraak ging een eigen leven leiden in de bijnaam ‘legendarische cantor’⁷³ die Gottschalg van Liszt kreeg. Op zijn beurt noemde Gottschalg Liszt stevast zijn ‘Meister’.



37. De dorpskerk van Denstedt. Foto auteur.

Gottschalg stond Liszt steeds terzijde bij het publiceren van diens orgelwerken. Daarom noemde Liszt hem zijn ‘vaandel- en fakkeldrager’. Drie werken van Franz Liszt zijn opgedragen aan Gottschalg, die zelf ook werken van Liszt arrangeerde en in zijn *Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel* publiceerde. Hoewel Gottschalg een professioneel opgeleid organist was, nam hij privélessen van Liszt om zich diens visie op orgelmuziek eigen te maken.

In 1859/1860 werd in het niet ver van Weimar gelegen dorpje Denstedt door de gebroeders Peternell een orgel gebouwd volgens de nieuwste ideeën van de Duitse orgelbouw, met Töpfer als adviseur en ontwerper van de dispositie.⁷⁴ Liszt vond dit het beste orgel in de regio Weimar. Samen met Gottschalg hield hij daar direct na de

installatie van het orgel in 1860 ‘orgelconferenties’, die zij ook wel hun ‘landelijke orgelexperimenten’ noemden.⁷⁵ Daarin ging het over tempokeuze, registraties en articulatie, met name bij de interpretatie van Bachs orgelwerken. Gottschalg:

*“De landelijke orgelexcursie ging naar het naburige dorp Denstedt (twee uur rijden van Tiefurt), waar een goed orgel te vinden was. Liszt gaf de balgentreder meestal één daalder voor zijn werk. Om te laten horen hoe een fuga van Bach zou moeten klinken, reikte hij meestal over mijn schouders en speelde op het manuaal, terwijl ik op het pedaal speelde, omdat hij daar niet veel vaardigheid in had. Doordat hij veelal heel snelle tempi nam, had ik vaak moeite om hem op de pedalen bij te houden. Terecht zei hij later echter vaak tegen mij: ‘Hoe groter de ruimte, des te langzamer neem je het tempo, anders loopt alles door elkaar. Beethoven had volkomen gelijk toen hij opmerkte: ‘De grootste helderheid is de grootste schoonheid.’ Liszt had een grote voorliefde voor het orgel. Hoewel hij geen virtuoos organist was, had hij vaak de voortreffelijkste opvattingen over de correcte uitvoering, vingerzetting en klankkleuren.”*⁷⁶

Gottschalg schrijft over Liszts moderne opvattingen over het Bach-spel:

“Bijna alle componisten voor de ‘koningin der instrumenten’ voelden geleidelijk de drang om de oude monotonie van het orgel te verlaten en de klank ervan dicht bij die van het grote, moderne orkest te brengen. Zelfs de oude, onovertroffen ‘vader Sebastian’ trachtte men niet meer zo breed uitgesponnen te spelen als voorheen. Toen ik eens Bachs Dorische Fantasie en Fuga⁷⁷, geschreven door de grootste cantor die de aarde ooit gekend heeft, en diens onovertroffen Passacaglia, op het volle orgel voor mijn leermeester, Dr. Franz Liszt, liet denderen, zei deze: ‘Geloof u werkelijk dat Bach beide composities altijd in een plenum-registratie speelde? Nee, absoluut niet! Hij was daarvoor een veel te groot en gevoelig kunstenaar! Hebt u niet gelezen dat hij naar verluidt wonderbaarlijk rijke registraties gebruikte?’ Ik moest het wel beamen, en onder Liszts briljante leiding en dankzij zijn magnifieke gevoel voor klank groeide het eerstgenoemde werk van Bach uit tot een geheel nieuw werk, zij het niet in ideële zin, dan toch in klanktechnisch opzicht. Ideologisch, maar ook qua klank werd het een geheel nieuw werk, zozeer zelfs dat mijn vroegere leraar, professor Töpfer uit Weimar, die in 1870 overleed, uitriep toen ik de genoemde fuga kort daarna tijdens een concert

speelde: ‘Zo is het iets heel anders!’ Liszt glimlachte subtiel en zei tegen de oude grondlegger van de wetenschappelijke orgelbouwkunde: ‘Ja, je hoeft alleen maar naar iets te zoeken om iets anders te vinden.’”⁷⁸

Elders geeft Gottschalg een andere beschrijving van deze les:

“Bij orgelstukken concentreerde Liszt zich niet alleen op de accurate weergave van de muziek, maar vooral op het inhoudelijke of spirituele aspect, wat zijn eminente klankgevoel bijzonder ten goede kwam. Zo had ik Bachs bekende, fantastische Toccata in d-klein, die Karl Tausig zo briljant had bewerkt voor virtuoos pianospel, samen met mijn eerste orgel-docent, prof. dr. Töpfer, compleet op het orgel nagespeeld. Toen ik het briljante stuk voor Liszt speelde, zei hij: ‘Nou ja, best bevredigend... maar waar is de geest? Zonder die is Bach een boek met zeven zegels! Hij speelde diens werken zeker niet op die manier, hij, wiens magnifieke registratiekunst door al zijn tijdgenoten werd bewonderd! Waarom heeft dit orgel drie manualen? Waarom willen we er twee ongebruikt laten?’ En nu werden er talloze experimenten met de klank uitgevoerd totdat er uiteindelijk een kleurrijk klankbeeld ontstond. Toen ik het stuk een paar dagen later tijdens een benefietconcert (in de plaatselijke dorpskerk) volgens Liszts inzichten speelde, was dr. Töpfer er zeer verbaasd over dat ik het stuk zo uitvoerde. Hij zei achteraf: ‘Speel het voortaan zo en niet meer op de oude, schoolmeesterachtige, pedante manier!’ Om één ding te noemen, de held spoorde me aan om de opmerkelijke passage, een enorme grote tonenuitbarsting in het vierde systeem (het vierde deel van de Peters-uitgave, p. 24) op het tweede en derde manual te spelen, waarbij de linkerhand een bijzondere klankkleur produceerde in combinatie met het kwint-register), wat een opmerkelijk effect opleverde. Ik hoef er nauwelijks bij te vermelden dat de frasering die Liszt vroeg ook uitstekend was.”⁷⁹

De hechtheid van Liszts vriendschap met Gottschalg en zijn dankbaarheid voor diens belangeloze en intensieve steun, blijken uit een uitspraak van Liszt die Gottschalg opnam in zijn genoemde monografie: “Mocht mijn naam als componist ooit blijvend in de schijnwerpers staan, dan heb jij, mijn beste vriend, daar een grote bijdrage aan geleverd. Het lijkt erop dat je hiermee zult doorgaan en lisztiaanse composities tot gemeengoed zult maken – een vreemde gewoonte, waar ik natuurlijk altijd met veel genoegen kennis van zal nemen.”⁸⁰



38. Het Peternell-orgel in Denstedt.

Ten slotte

In 1994 schreef de auteur al eens voor dit tijdschrift een artikel over Liszt als organist en orgelcomponist. Dat was beduidend korter dan de huidige studie en deels op oudere en minder accurate bronnen gebaseerd. De slotaline daaruit heeft echter niets aan betekenis ingeboet en is geschikt om ook dit artikel mee af te sluiten:

“Zo werd Liszt niet alleen de grondlegger van een nieuwe romantische stijl in de orgelkunst, hij stuurde tevens de uitvoeringspraktijk in een bepaalde richting. Dit laat zien hoe veelzijdig Liszt is geweest. Is het orgel in zijn biografie ogenschijnlijk slechts een zijpaadje, ook op dat instrument bleek hij een vernieuwer en baanbreker met grote invloed op het orgelspel en -componeren in de hele wereld.”⁸¹

Appendices

Appendix A⁸²

Uit de brief van Théophile de Ferrière aan Marie d'Agoult

[Parijs, omstreeks 10 augustus 1833.]

[...] “Ik moet je vertellen over orgels, kathedraal en kapittels. Het is fantastische diplomatie. Liszt⁸³ zal spelen, weet je. [...]”⁸⁴, maar daarvoor heeft hij toestemming nodig. [...] Om die toestemming te krijgen, moest ik naar de Notre-Dame. [...] Dus, gisteravond was ik in de Notre-Dame. Het was ongeveer acht uur. Niemand in de kerk. Buiten, geen zon meer. Nog geen maan. Een beetje licht in het grote schip. Een

bleke, grijze dag. Bravo! Alles was stil; alleen de grote zuilen spraken, de grote schaduwen. En vele andere stille dingen spraken nog tot me. [...] Ik dacht aan onze afspraak en begaf me naar de sacristie. De sacristie was gesloten. Ik stond op het punt terug te keren, ontredderd, toen ik vlakbij het koor, in een zee van stoelen, een lange zwarte gestalte zag opstaan en die mij wenkte. Ik liep eraan toe. We waren alleen in de oude kathedraal; de priester en ik. Hij bad... en ik, welke gedachten had ik? Hij, de oude man, bij zijn God; ik, de jongeman, stond op het punt te bidden. Het contrast trof me. Twee werelden ontmoetten elkaar in de Notre-Dame. 'Bravissimo! U bent gekomen voor de mis,' zei de priester. 'Nee, vader.' 'Maar u wilde toch de sacristie binnengaan?' 'Ja, vader, maar...' 'Is het dan voor een zieke?' 'Het is niet voor een zieke, pater.' En ik begon hem uit te leggen, op de minst profane toon die ik kon opbrengen, hoe hooggeplaatste figuren hadden gewenst dat Liszt op een avond het orgel van de Notre-Dame zou bespelen, en hoe dit alleen maar meer glorie aan de religie, enz. kon schenken (in de stijl van de sacristie). Ik geloof dat ik welsprekend was, want de goede priester sloeg een gebedenboek dicht, luisterde naar me en zei toen: 'Dit betreft het kapittel. Maar ik zal uitleggen wat u doen moet. Volg deze rij kapellen tot u rechts een kleine deur vindt, vlakbij een oud bas-reliëf. U zult de deur openen. U zult een trap opgaan. Het is de trap naar de torens. U zult omhoog gaan tot een ijzeren hek uw weg blokkeert. Aan dit hek hangt een ketting, aan deze ketting een bel; u zult eraan luiden, en er zal een man komen om hem voor u te openen.' Deze man (ik dacht aan Quasimodo) zal u naar meneer Jalabert brengen, de voorzitter van het kapittel, en meneer Jalabert, zal u denk ik geven wat u vraagt. Ik verliet de priester, die zijn gebeden hervatte en, zoals eerder, verdwaalde in de zee van stoelen. Ik zag het bas-reliëf: God, de duivel, een martelaar die opstaat uit het graf bij het Laatste Oordeel. Heel mooi. Toen opende ik de deur en ging al tastend de trap op. Ik klom en klom, en met tussenpozen lieten lange openingen een straal daglicht binnen en een uitzicht op de huizen rond de kathedraal. Uiteindelijk vond ik de poort, de ketting, de bel en de man die me naar meneer Jalabert leidde. Meneer Jalabert woont aan de voet van de rechtertoren. Hij is oud

en vroom, vertelde mijn gids me. [...] Een mooi huisje, het huis van meneer Jalabert. Een zeer nette binnenplaats en een koets waarin een bediende zich vermaakte met het wiegen van een kind. [...]

Een verdieping hoger, in een leunstoel, een kruik naast zich, zijn hoofd duizelig, zijn ogen leeg, zijn schedel wit, een afdelingsvoorzitter, een schaduw, meneer Jalabert. Ik begon mijn toespraak uit de kathedraal opnieuw. En de goede oude man luisterde naar me zoals een oude man luistert. Helaas, zei hij tegen me, meneer, als u eens wist in welke staat ons orgel momenteel verkeert. Waarom richt u zich niet tot de Saint-Sulpice of de Saint-Eustache? En ik, ik vertelde hem over de herinneringen die de Notre-Dame vulden, de muziek die de stenen van de Notre-Dame zongen, de harmonieën die zich ontvouwd met de klanken van het orgel onder de gewelven van de Notre-Dame. En de goede president snapte er niets van; hij begreep alleen dat zijn orgel in slechte staat was, dat het orgel van Saint-Sulpice beter was. Maar, zei hij, ik zal uw voorstel ter beraadslaging voorleggen aan de leden van het kapittel. Als u maandag terug wilt komen, krijgt u een definitief antwoord. En ik liet de goede meneer Jalabert achter te midden van zijn dromen van een kapittelvergadering, en de realiteit van een hoestbui die me deed trillen.

Ik kwam nogal ontevreden terug toen mijn gids tegen me zei: 'Nou, u hebt meneer Jalabert gezien. 'O?' 'En wat heeft hij u verteld?' 'Dat hij erover zou nadenken.' 'Dat wist ik van tevoren.' 'Waarom?' 'Omdat hij niets kan.' 'Ah? Hij kan niets, is hij niet de president?' 'Juist daarom kan hij niets.' [...]. 'Jammer, meneer,' zei mijn gids ernstig. 'Luister, ga eens naar de organist. Hij woont aan de Rue Saint-Victor 76. Hij heet Blain [sic Blin].' [...]

De Rue Saint-Victor is een lelijke straat, maar hij is net zo oud als de Notre-Dame. Je hebt vast wel eens gehoord van de monniken van Sint-Victor. Denkend aan monniken en heiligen, kwam ik bij nummer 76, onder een oud, donker huis. Iemand deed de deur voor me open. Ik was verbluft door de aanblik van oudheid waarvan ik het bestaan niet eens vermoedde. Het was een grote binnenplaats, zoals een kloosterhof, en een groot huis, zoals een monnikenhuis. Ik bewonderde het en liep verder. En toch was het niet de Sint-Victor-kloostergang.

Ik dacht dat ik droomde. Nog een toren. En in die toren, nog een trap. Deze trap leek precies op die van de Notre-Dame. Is dit een grap, dacht ik, dat de duivel me voor de gek houdt? Ik dacht het echt, en ik lachte, en ik ging naar boven. Ik bereikte de derde verdieping via een kleine deur, vies, laag en smal. Dit was de woning van de organist van de Notre-Dame. Daar werd al die poëzie die op plechtige dagen over grote menigten uitgestort. En vlakbij dit krot zag ik de kroning van Napoleon Bonaparte, de bisschoppen, de aartsbisschoppen, de paus, ik zag de doop van de koning van Rome, al die koningen bij die doop, en die orgelklanken, zo keizerlijk, zo aartsbisschoppen, zo paus – alles kwam van die plek, als een verschijning uit een heksenketel. Toen ging de deur open en zag ik een vileine vrouw. ‘Monsieur Blain, is hij hier?’ ‘Jawel meneer, kom alstublieft binnen.’ En ik stak een donkere gang over en betrad een donkere kamer. Het was bijna negen uur en de arme mensen hadden geen licht. ‘Wilt u even wachten? Monsieur Blain komt eraan; u moet weten dat hij ziek is.’ Ik wachtte. Ik begon de meubels te bekijken, zoals gebruikelijk is, weet je, in historische romans. Er stonden drie banken in het kleine kamertje. Een half dozijn oude fauteuils. Een paar stoelen. Een oude vleugelpiano en een spinet. De organist arriveerde, schuifelend met een wandelstok. Een kleine, oude man, voorovergebogen, met zijn been slepend, knikkend, en paar witte haren, een knap voorhoofd en ogen vol vuur. Ik vertel je niets dan de waarheid. Dan zul je de man woensdag zien. Want hij vertelde me, vlak nadat ik met hem over ons project had gesproken, dat niets eenvoudiger kon zijn, mits het om zeven uur na de dienst was. Want met tijdens de dienst [orgelspelen] zou het kapittel niet instemmen. En het zou een marteling zijn, zie je, voor uw jongeman om tijdens de dienst te spelen. Oh! Als je eens wist hoe vreselijk het is, als je daar iets hebt (en hij wees mij op zijn hart), als je een frisse gedachte ziet opkomen die je wilt nastreven, om dan gestopt te worden door het luiden van de dienstdoende priesterbel. Ah! Meneer, ze hebben elke minuut muziek nodig, gezang dat de wijzers van een klok volgt; het is een marteling die me veel leed heeft bezorgd.

Toen begon de arme man met me te praten over zijn orgel, zijn dierbare orgel, het is in zeer

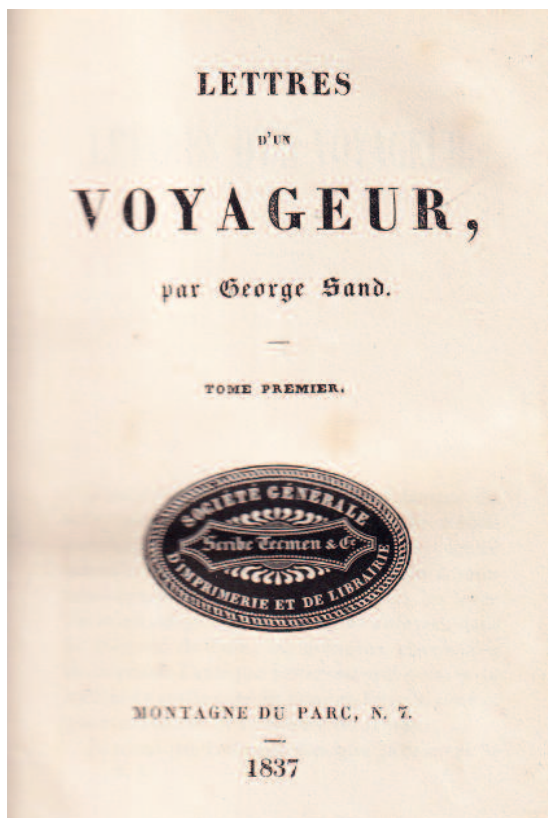
slechte staat omdat het momenteel gerepareerd wordt. Van de vier klavieren zijn er drie stil. Slechts één, het positief, kan worden bespeeld. Maar ik zal er zijn en ik zal uw jongeman wat advies geven. Want hij kent Listz⁸⁶ net zo min als M. de Langallerie dat deed. En hij overtuigt zichzelf ervan dat hij een van die Duitse kunstenaars is die, zegt hij, een zeer slechte methode hebben; ze gooien alle registers door elkaar en dat mag niet, enzovoort. Ik kijk nu al uit naar de verrassing die Listz bij de goede oude man zal teweegbrengen. Want hij zal er zijn en zal met zijn vaderlijke raad en zijn witte haar in niet geringe mate bijdragen aan een pittoreske en fantastische avond. De kerk zal gesloten zijn. Er zal niemand zijn. We zullen binnenkomen via het deurtje in de toren dat naar de altaren leidt, en vanaf de galerij zullen we luisteren en kijken mits onze organist echter niet eerder overleden is.⁸⁷ Want hij is erg oud en erg ziek, en op de dag van Maria Hemelvaart zal hij de marteling van het luiden van de klok moeten doorstaan te midden van zijn muzikale mijmeringen. [...]

Er zijn alleen maar oude mensen in de Notre-Dame, en alleen de oude kathedraal sterft niet. Ik ben naar mijn vriendjes gegaan om jullie kleding te halen, dames. Jullie zullen allemaal de mooiste, meest modieuze geklede jas [sic] krijgen die ooit van Blain of Staub⁸⁸ is gekomen. Jas, broek, vest, complete outfit. Er is maar één ding dat me zorgen baart, en dat zijn de hoeden: hoe zullen jullie kleine vrouwenhoofden bedekt worden met onze enorme mannenhoofddeksels? Jullie passen erin als de klokkentoren van de Notre-Dame. Zou je me de maat van je hoofd kunnen sturen, zodat ik je op de minst absurde manier kan klaarmaken?”⁸⁹

Appendix B

Fragment uit George Sand – *Lettres d'un voyageur* nr. 10

“[...] We betraden de Sint-Nicolaaskerk om te luisteren naar het mooiste orgel dat tot nu toe was gebouwd. Arabella met haar onmetelijke ziel, gewend aan sublieme prestaties, een immense ziel, onverzadigbaar, heerszuchtig jegens God en mensen, zat trots op de rand van de balustrade en haar melancholisch-beschouwende blik over het middenschip werpend, wachtte en wachtte tevergeefs op die



39. George Sand, *Lettres d'un Voyageur*. Eerste uitgave, 1837. Collectie auteur.

hemelse stemmen die in haar borst zouden doen trillen, maar die geen menselijke stem, geen instrument in onze sterfelijke handen, in haar oor kan laten resoneren. Haar lange blonde haren, door de regen ontkruld, vielen over haar blanke hand, en haar oog, waar het azuur van de hemel zijn mooiste tint in weerspiegelde, betwijfelde de kracht van het schepsel in elke klank die uit het enorme instrument kwam. 'Dit had ik niet verwacht', vertelde ze me met een eenvoudige blik.

'Veeleisende!' zei ik haar: 'Je vond laatst op het gebergte de gletsjer niet wit genoeg! De hoge toppen zien eruit alsof ze uit de flanken van de Paros zijn uitgehouwen, de scherpe pieken aan de voet waarvan we als dwergen waren, waren jouw hooghartige blik niet waardig. Het gemurmel van de beken is, volgens jou, dof en eentonig, de hoogte van de dennenbomen, wekken jou niet meer verbazing dan de duinen; je meet de hemel en de aarde; je vraagt naar de palmbomen van het Arabië van de Duizend-en-een-nacht op de bergkam van de Mont Blanc en de krokodillen van de Nijl in het schuim van de Reichenbach; je zou de vloot van Cleopatra willen zien varen op de roerloze golven van het Mer de Glas. Van welke ster ben je tot ons

gekomen, jij die de wereld die we bewonen veracht? Nu wil je dat deze fronsende oude man, die je vol verbazing aankijkt, onder zijn pruik iets meer dan de kracht van God zou vinden om je tevreden te stellen!'

Inderdaad stond Mooser, de oude instrumentmaker, de schepper van het grote instrument, even geheimzinnig, even treurig, even somber als Hoffmanns man met de zwarte hond aan de andere einde van de galerij en keek ons op onze beurt aan met een donkere en achterdochtige blik. Een bijzondere verschijning, een onverstoorbare Zwitser. Hij leek helemaal niet te genieten van de eenvoudige en sublieme melodie die onze grote kunstenaar aan het orgel ontlokte. Eerlijk gezegd, hij haalde ook niet het maximale uit het apparaat. Hij zocht eenvoudigweg naar de zuiverste klanken en trakteerde ons niet op de geringste donderslag. De organist van de kathedraal⁹⁰, een dikke jongeman met rode wangen, een vertrouwde collega en bijna beschermer van onze vriend, duwde hem [Liszt] stukje bij beetje opzij en zonder omhaal zijn plek achter het orgel innemend, probeerde hij met alle geweld ik geef het toe, ons de kracht van het muzikale charlatanisme te doen begrijpen. Hij manoeuvreerde zozeer met zowel zijn voeten en handen, ellenboog, en pols, als, geloof ik, ook zijn knieën (alles met de meest flegmatische en minzame air), dat we een complete onweersbui te horen kregen, regen, wind, hagel, verre kreten, honden in nood, gebeden van reizigers, rampspoed in het chalet, het gekrijs van doodsbange kinderen, belgerinkel van verdwaalde koeien, blikseminslagen, krakende sparren, finale, vernietiging van de aardappelooft. Wat mij betreft, ik ben een naïeve landman⁹¹, kunstenaar, of liever gezegd, grove handwerksman en ik werd dan ook tot geestdrift gebracht door dit harmonieuze kabaal. Ik hervond in deze felgekleurde schildering de rustieke scènes uit mijn leven. Ik liep naar de maestro uit Fribourg en riep uitbundig: 'Mijnheer, dit is prachtig. Ik zou graag nog eens naar dit oorverdovende geluid willen luisteren, maar ik geloof dat u een nog completer effect kunt bereiken door plotseling op het toetsenbord te gaan zitten.'

De maestro keek me verbaasd aan; hij verstond geen woord Frans en, tot mijn grote ongenoegen, wilden mijn vrienden mijn verzoek niet in het Duits voor hem vertalen, onder het voorwendsel

dat het ongepast was. Ik was dus andermaal in mijn leven gedwongen om af te zien van toe te geven aan complete emoties.

Ondertussen was de oude Mooser onbewogen gebleven tijdens het onweer. Geplant in zijn hoek als een stijf, hoekig middeleeuwse standbeeld uit de middeleeuwen, had hij op het hoogtepunt van de storm nauwelijks een onmerkbaar glimlach van voldoening om zijn lippen gehad. Het is waar dat, met uitzondering van mij, mijn hele familie bruut onaangedaan was geweest door de regen, de donder, de koebellen, het verdwaalde vee, enzovoort. Ik geloofde zelfs dat dit gebrek aan waardering voor de longkracht van zijn instrument hem diep had gekwetst; maar de organist kwam ons de reden van zijn bezorgdheid vertellen. Mooser is niet tevreden met zijn werk, en hij heeft het helemaal mis, dat zweer ik, want al heeft het de perfectie nog niet bereikt, dit instrument is onder de orgels toch wel het hoogst bereikbare. Maar zoals alle specialisten heeft ook deze goede man zijn kleine afwijking. Het onweer is, zo lijkt het, zijn ideaal. Wat een subliem stokpaardje, het brein van Ossian waardig! Maar moeilijk te temmen, altijd ergens aan ontsnappend op het moment dat de geduldige kunstenaar denkt dat hij hem te pakken heeft. Want de wind kan men op honderden manieren in de orgelpijpen blazen, zoals Aeolus en zijn talrijke nakomelingen in de wijnzakken van Ulysses, maar de bliksem, de weerspannige, onbereikbare lichtflits die toon noch geluid is, en die Mooser desondanks wil uitdrukken door welk geluid ook, ontbreekt in Moosers onweer. Zie hier een man die zal sterven zonder over het onmogelijke te hebben gezegevierd, en die niet van zijn glorie zal genieten, bij gebrek aan een bliksemschicht in de muziek. Het lijkt mij, Arabella, dat u medelijden met hem zou moeten hebben in plaats van hem te bespotten; de hartstocht van deze goede man heeft enige overeenkomst met de heilige kwaal die u verteert.

Nadat hij [de organist] op ernstige wijze over Moosers droom had verteld, zonder te twijfelen over zijn eigen spel (wat hijzelf probeerde ons door een soort fluittoon het geluid van de bliksem te doen horen), voerde de organist ons door de ingewanden van de immense machine. Al die menselijke stemmen, al die orkanen, dat hele orkest van denkbeeldige muzikanten opgesloten in blikken

pijpen, dat alles deed ons denken aan de geesten uit de Arabische sprookjes, door hogere machten veroordeeld tot steunen en kreunen in verzegelde metalen koffertjes.

Ons was verteld dat Mooser naar Parijs was gegaan om het orgel van de Madeleine te bouwen, maar de organist liet ons weten dat hier niets van komen zou.⁹² Ongetwijfeld zal de Franse regering, minder grootmoedig dan een enkel Zwitsers kanton, terugdeinzen voor de noodzaak om voor zo'n eersteklas werk fatsoenlijk te betalen. Het is echter zeker dat Mooser als enige in staat is om het grote schip van de Madeleine⁹³ te vullen met de weidse klanken van een muzikaal gebed, en dat hij alleen daar alle registers van zijn talent zal kunnen opentrekken. Zo doen het monument en de ambachtsman een appèl op elkaar.

Pas toen Franz zijn handen vrij op het klavier legde en ons een fragment van Mozarts *Dies irae* liet horen, begrepen we de superioriteit van het orgel van Fribourg boven alle andere van dit type die wij kenden. De dag ervoor hadden we al het orgel van het stadje Bulle gehoord, ook een werk van Mooser, en we waren gecharmeerd door de klankkwaliteit; maar in dat van Fribourg is de perfectie opmerkelijk, met name het register *voix humaine*, dat door de bas heen sneed, riep een complete illusie bij onze kinderen op. Er zouden prachtige verhalen te vertellen zijn over dit koor van onzichtbare maagden; maar we waren allemaal te zeer in beslag genomen geboeid door de gestrengde klanken van het *Dies irae*. Nooit tekende Franz' Florentijnse profiel zich bleker en puurder af, in een donkerdere wolk vol mystieke verschrikkingen en religieuze droefheid. Onder zijn handen klonk herhaaldelijk een harmonische combinatie, die in mijn verbeelding overeenkwam met de harde woorden van de dodenhymne:

Quantus tremor est futurus

Quando Judex est venturus, etc.

[Hoe groot zal de schrik zijn als de Rechter komt, enz.]

Plotseling, in plaats van me te verpletteren, leek deze dreiging van het laatste oordeel mij een belofte, en een ongekende vreugde deed mijn hart sneller kloppen. Een vertrouwen, een oneindige sereniteit vertelde me dat de eeuwige gerechtigheid mij niet

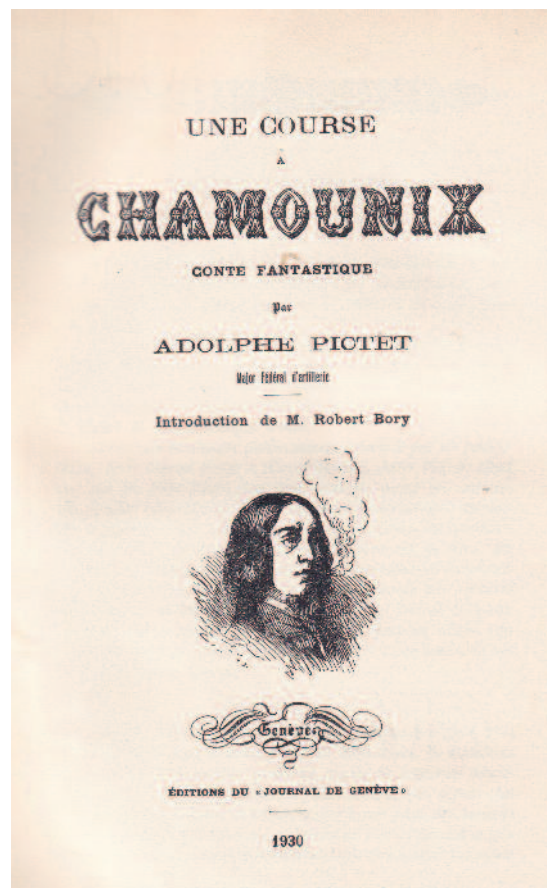
zou doen branden, dat ik samen met een golf van onderdrukten vergeten, misschien wel vergeven zou worden onder de grote eg van het laatste oordeel; dat alleen de machtigen van de eeuw en de groten der aarde daar verpletterd zouden worden onder de ogen van de ontelbare slachtoffers van hun vermeend recht. De wet van vergelding, door de apostelen van de christelijke barmhartigheid alleen aan God voorbehouden, en bezongen met een zo ernstig en zo groots lied, leek me zeker niet een al te frivole uitoefening van hemelse almacht, toen ik bedacht dat het ging om het bestraffen van misdaden zoals de vernedering en slavernij van de mensheid. [...]

Ik was in een van de ontvankelijke stemmingen die door mooie muziek of een edele wijn kunnen opkomen, in een staat van innerlijke verheffing waarin de langdurig bevroren ziel kan geraken gelijk een rivier die het winterijs breekt. Toen ik mij naar Arabella keerde en op haar gelaat een hemelse uitdrukking van vertedering en godsvrucht bespeurde. Zij was zonder twijfel in vervoering gebracht door klanken die meer met haar natuur strookten. Elke combinatie van geluiden, van lijnen en van kleuren in ware kunstwerken doet geheime snaren in ons trillen en onthult de mysterieuze banden die elk individu met de wereld rondom hem heeft. Terwijl ik wegdroomde over de wraak van de Heer der Heerscharen, hield zij het hoofd licht gebogen, in het besef dat de wraakengel langs haar zou gaan zonder haar te slaan, en zij was in vervoering geraakt over een lieflijker en roerender passage misschien zoiets als het *Recordare, Jesu pie ...*”⁹⁴

Appendix 3

Fragment uit Adolphe Pictet - *Une cours à Chamonix*

“De avondschaduwen begonnen zich over de Sint-Nicolaaskerk in Fribourg te verspreiden en de slanke lijnen van de gotische bogen verdwenen al in de duisternis van de koepel. Franz was net voor dit prachtige orgel gaan zitten, het product een levenslang volhardende arbeid, dat elke dag met zijn duizend stemmen de naam van de oude Mooser, zijn schepper, verkondigt. Wat kan men niet verwachten van zo’n krachtig expressiemiddel, tot leven gewekt door muzikale inspiratie, geholpen door de meest verbluffende uitvoering ooit? Zo



40. Adolphe Pictet, *Une Course à Chamonix*. Bibliofiele uitgave uit 1930. Collectie auteur.

wachtte George, Arabella, de majoor, wiens onduidelijke figuren in de schemering te zien waren, in religieuze stilte op de accenten waardoor de verheven gedachten van de kunstenaar zouden worden onthuld. Franz had namelijk aangekondigd dat hij op zijn eigen manier, in zijn improvisatie, de ideeën, de gevoelens, de indrukken die door de gebeurtenissen van de reis waren opgeroepen, zou samenvatten.

Hij begon pianissimo, met een reeks langzame en ernstige modulaties met slechts één register, alsof hij de volgzzaamheid van het instrument wilde testen. Toen hij voelde dat het instrument aan zijn verwachtingen voldeed, liet hij achtereenvolgens de verschillende stemmen klinken, om zich alle mogelijkheden van dit krachtige instrument eigen te maken. Het leek alsof het instrument, dat de kracht van de kunstenaar erkende, zich met vreugde onderwierp en dat de troepen van klankgenieën, die in zwermen uit hun fantastische paleizen kwamen, zich kwamen voorstellen en zeiden: ‘Meester, hier zijn we! Wat wilt u van ons?’ Beetje bij beetje vermenigvuldigden de uitdrukkingsvormen

zich door zich met elkaar te combineren, en al snel voelde men de grote ziel van de kunstenaar zich als een leven-gevende adem verspreiden in de duizend vertakkingen van het uitgestrekte metalen organisme, en zich in de kerk uitstorten in een stroom van harmonie.

Daarna begon een adagio met een somber en streng karakter. Vage en obscure modulaties volgden elkaar op en werden aaneengeschakeld door een reeks dissonanten, die zich als het ware ontvouwd als de mass's van een bewegende mist. Af en toe doken er duidelijkere vormen op die lichaam leken te willen aannemen en het licht leken te zoeken; maar al snel smolten ze weer samen, omhuld door andere, even vluchtige vormen, die even tevoorschijn kwamen om vervolgens weer te verdwijnen. Als men het effect van deze muziek met een beeld had willen weergeven, dan had men dat gezocht in de toestand van angst en onrust van een ziel vol energie, die tevergeefs probeert het woord van haar lot te vinden, verloren als ze is in de afgronden van twijfel en in de stormen van hartstochten. Of, als we breder zouden bekijken, zouden we er misschien een subliem verhaal van chaos in zien, terwijl de oude natuur, die in de eeuwige nacht haar oneindige krachten ontplooid, beurtelings vormeloze schepsels voortbracht en verzwoeg.

Toen de verwachting tot het hoogste niveau van intensiteit was gestegen, eindigde het voorspel en werd een ernstig en precies thema, als een uitspraak van oude wijsheid, langzaam op de lage en majestueuze stemmen van het orgel gespeeld en vervolgens in strikte volgorde herhaald door de hogere stemmen, naar het voorbeeld van de fuga's van de oude meester Sebastian Bach. Maar al snel, in schijnbare tegenstelling tot het ernstige en plechtige karakter van dit begin, kwam een ander thema naar voren, soepel, snel en briljant. Hoe eenvoudig het eerste motief ook was in zijn monotone grootsheid, dit nieuwe thema was gevarieerd, schitterend, vatbaar voor transformatie en omkering. Terwijl het ene thema in zijn ontwikkeling de strikte wetten van de harmonie volgde, bewoog het andere zich grillig tussen de meest onverwachte combinaties en verrassende effecten.

Zo ontstond er een merkwaardige strijd tussen de twee principes. Het lichte motief viel zijn ernstige tegenstander gedurfd aan en omspeelde het, waarbij het al zijn charmes inzette om hem van zijn regelmatige gang af te brengen en hem mee te slepen in de afwijkingen van de dissonantie. Met behulp van de meest schitterende klanken van het orgel verspreidde het zich in duizend gracieuze en speelse grillen; maar toen het geïrriteerd raakte omdat zijn tegenstander ondanks zijn verleidingen zijn ernstige en afgemeten tempo aanhield, ontvlamde het in alle vuur van de passie en liet het accenten van spot en woede horen. Uiteindelijk gingen de twee principes de strijd met elkaar aan en verstrengelden zich met alle kracht. Uit deze strijd kwamen jammerlijke stemmen, kreten van pijn en de meest bizarre dissonanten voort. Het leek wel alsof Laocoön door slangen werd omwikkeld en zich met kracht uit hun kronkelige windingen bevrijdde, om onmiddellijk door nieuwe knopen te worden geketend. De uitkomst van de strijd was echter geen *ex aequo*, want het eerste motief behield zijn overwicht en dwong zijn tegenstander om terug te keren naar de grondtoon. Langzaam maar zeker keerde de verstoorde harmonie terug en door middel van wederzijdse toenadering, met oneindig veel kunstzinnigheid tot stand gebracht, versmolten de twee thema's tot één, een volledige uitdrukking van grootsheid en rijkdom, van gedachte en passie, van kracht en gratie. En dit nieuwe motief, ontwikkeld met alle verve van het genie en alle mogelijkheden van het wonderbaarlijke instrument, sloot de improvisatie van de grote kunstenaar af met een sublieme hymne.

Muziek als taal heeft de bijzonderheid dat de betekenis niet eenduidig en absoluut is, en dat iedereen, om haar te begrijpen, een vertaling moet maken voor eigen gebruik. Het is etherische poëzie, bevrijd van alle materiële beperkingen van woorden en subject. Het belangrijkste en karakteristieke effect ervan is de ziel te verwijderen uit de positieve wereld, haar te vervangen in haar universele relaties en haar oog in oog te brengen met het oneindige. Vandaar deze diversiteit aan indrukken die door dezelfde muziek worden gewekt bij wezens met uiteenlopende gaven; vandaar ook deze volledige afwezigheid van muzikaal begrip bij hen die alleen van het uiterlijke leven. We kunnen daarom zeggen

dat ieder mens mooie muziek alleen voelt vanwege wie hij zelf is, en de bijzondere charme van deze goddelijke taal hangt volledig af van deze spontane impuls die ze in het hoogste deel van onze natuur prent.

Als deze overwegingen kloppen, begrijpen we hoe onze drie personages, diep ontroerd door deze geweldige improvisatie, toch in totaal verschillende richtingen werden gedreven. De majoor, die door het preludium voor het eerst in de sfeer van kosmogonische⁹⁵ en ontologische ideeën was gebracht, was geleidelijk afgedaald naar de warme regionen van het leven en de poëzie; hij was van meditatie overgegaan in enthousiasme, en misschien had hij de leegte en armoede van abstracties nog nooit zo volledig aan den lijve ondervonden.

George daarentegen, komend uit een volledig individuele sfeer van gevoel en passie, had zijn horizon zien uitbreiden, zijn hemel helder en met sterren bezaaid zien worden; en naarmate haar gedachten zich krachtiger naar deze nieuwe gebieden hadden verheven, was het verlangen naar onvergankelijke dingen in zijn ziel gegroeid. Hij had beter dan ooit begrepen dat het individuele leven, zelfs omgeven door alle prestige van passie, poëzie en glorie, alleen betekenis en waarde heeft voor zover het verbonden is met de eeuwige ideeën die het universum beheersen.

Wat Arabella betreft kunnen we niet zeggen wat er in haar ziel omging, noch welke aandoenlijke verhalen zij had gehoord, verteld door de expressieve stemmen van het orgel.

Zeker, op het moment dat ze opstond om Franz een dankbare hand te reiken, gleed er een maanlichtstraal over haar prachtige voorhoofd. Haar ogen waren gevuld met tranen en haar gezicht verraadde diepe emotie.

Franz had het orgel verlaten. George kwam naar hem toe en zei: 'U bent de meester van ons allemaal! Begaafd als u bent met deze magische en prestigieuze taal! Wat een welsprekendheid, welke poëzie zou deze etherische taal kunnen vervangen die tot ieder uit zijn hart spreekt! Uw leringen, uw openbaringen zullen niet verloren gaan, want u bent erin geslaagd ze uit de diepten van mijn wezen te laten ontspringen.'

Vrienden, zei Franz ernstig, we gaan uit elkaar. Moge de herinnering aan deze dagen die we samen hebben doorgebracht nooit uit ons leven verdwijnen! En laten we nooit vergeten dat kunst en wetenschap, poëzie en denken, schoonheid en waarheid de twee aartsengelen zijn die hun gouden vleugels uitspreiden over de ark van het verbond, in de tempel van de mensheid.

De volgende dag gingen de reizigers inderdaad uit elkaar en keerde de majoor terug naar huis. [...]''.⁹⁶

Literatuur:

- Biba, Otto, 'Franz Liszts Harmonium-Flügel klinkt wieder'. In: *Franz Liszt und die Orgel. Sonderheft der Nachrichten der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar*, nr. 5, december 2004 herausgegeben von der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar.
- Bory, Robert, *Une Retraite Romantique en Suisse – Liszt et Marie d'Agoult*. Lausanne: Aux Éditions SPES, 1930.
- Brussee, Albert, *Drie jaar uit het leven van Franz Liszt*. Den Haag: AB Music Productions en Editions, 2026?, nog niet gepubliceerd.
- Bunge, Lucas (vertaling en inleiding), *Een bergtocht met Franz Liszt. George Sands tiende 'Lettre d'un voyageur'*. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij NV, 1972.
- Busch, Hermann, 'Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik... Die Ladegast-Organ des Domes zu Merseburg und Franz Liszt'. In: *Franz Liszt und die Orgel. Sonderheft der Nachrichten der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar*, nr. 5, december 2004, herausgegeben von der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar.
- Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult, présenté et annoté par Serge Gut et Jacqueline Bellas*. Parijs: Fayard, 2001.
- 'Die Liszt-Organ zu Denstedt'. <http://www.lisztorgel.de/?menu=lisztorgel> en een video: <http://www.lisztorgel.de/?menu=film>, geraadpleegd 22-11-2025.
- Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Tome 1*. Parijs: Firmin Didot, 1866.
- Flavigny, Marie de, *Correspondance générale, Tome I. 1828-1836*. Parijs: Honoré-Champion, 2003.
- Gárdonyi, Zoltán, 'The Organ Music of Liszt'. *New Hungarian Quarterly* Vol. XXVI No. 100. Boedapest, winter.
- Gottschalg, A.W., 'Die moderne Organ in orchesterlicher Behandlung'. In: *Urania*, 44, 1887, pp. 99ff.
- Gottschalg, A.W., 'Dr. Franz Liszt als Organkomponist und Orgelspieler'. *Neue Zeitschrift für Musik* 46, 1899, p. 504 ff.
- Gottschalg, A.W., *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre*. Berlin: Arthur Glaue, 1910.
- Gut, Serge, *Franz Liszt*. Sinzig: Studio Verlag, 2009.
- Haselböck, Martin, *Franz Liszt und die Orgel, Sämtliche Orgelwerke, Texte*, Band X/a en Band X/b. Wenen: Universal Edition, 1998.
- Hintzenstern, Michael von, 'Franz Liszt war Gast dieser Königin – Die Peternell-Organ in Denstedt bei Weimar' en 'Franz

Liszt und seine Beziehungen zu thüringischen Organisten'. In: *Franz Liszt und die Orgel. Sonderheft der Nachrichten der Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar*, nr. 5, december 2004, herausgegeben von der Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar, pp. 13-24.

Horvath, Emmerich Karl, *Franz Liszt – 1. Band – Kindheit*. Eisenstadt: Emmerich Karl Horvath, 1978.

Howard, Leslie, Kim, Minkyu, Módica, Aidan & Short, Michael, *Liszt Ferenc, A Complete Thematic Catalogue, Vol. 1, Book 1*. The Liszt Society, 2025.

Lelie, Christo, 'Franz Liszt als vernieuwer van de romantische orgelmuziek', *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*, 1986/1987, pp. 22-26.

Lelie, Christo, 'Siegfried Wagner en grootvader Liszt'. *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*, 1980, pp. 14-15.

Liszt, Franz, 'Über die Kirchenmusik und über Zukunfftige Krichenmusik'. In: *Essays und Reisebriefe eines Bacaleureus der Tonkunst. Liszts Schriften, Band 2*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

Liszt/Bülow, *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow, Publié par La Mara*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899.

Merrick, Paul, *Revolution and religion in the music of Liszt*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1987.

Pictet, Adolphe, *Une course à Chamonix*. Genève: Cherbuliez et C^{ie}, 1872.

Pictet, Adolphe, *Une course à Chamonix*. Genève: Éditions du Journal de Genève, 1930.

Pohl, Richard, *Liszt, Studien und Erinnerungen (Gesammelte Schriften über Musik und Musiker Band II)*. Leipzig: Bernhard Schlicke, 1883.

Ruchti, Bernhard, ...*das Gewaltigste, was ich je auf der Orgel gehört habe Franz Liszts Ad Nos als Tör zur Wiederentdeckung einer verborgenen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Köinigshausen & Neumann, 2021.

Schwarz, Peter, *Studien zur Orgelmuziek Franz Liszts*. München: Musikverlag Emil Katz binder, 1972.

Sand, George, *Lettres d'un voyageur*. Parijs: Société generale d'imprimerie et de librairie, 1837.

Short, Michael, & Howard, Leslie, F. *Liszt – List of Works. Quaderni dell' Istituto Liszt nr. 3*, Milaan: Rugginetti, 2004.

Wagner, Siefried, *Erinnerungen*. Stuttgart: HJ. Engelhorn's Nachf., 1923.

Noten:

- 1 De gebruikte catalogus, Short & Howard (2004), is de meest actuele van dit moment. Inmiddels verscheen het eerste deel van een nieuwe, zeer uitvoerige catalogus, *Liszt Ferenc, A complete thematic catalogue, Volume 1, Book*, samengesteld door Leslie Howard, Minkyu Kim, Aidan Módica en Michael Short. (Uitgave van de Liszt Society UK, 2025). De delen met de piano- en orgelwerken, liederen kamermuziek, transcripties et cetera moeten nog verschijnen.
- 2 Haselböck Band Xa (1998), Schwarz (1973).
- 3 Idem. Zie ook Ruchti (2021).
- 4 Merrick (1985), p. 41
- 5 Zie ook het citaat van A.W. Gottschalg in paragraaf III.6.
- 6 Haydn en Mozart gebruikten het orgel nog wel als ondersteunend instrument en soms ook deels solistisch in hun missen en kerksonates (Mozart). Bovendien schreven zij, en met hen Beethoven, wel orgelstukken die echter niet bedoeld waren om door een organist in een kerk uit te voeren, maar die afgespeeld werden in speelklokken of wel *Flötenuhre*. Dat zijn kostbare uurwerken met een ingebouwd orgeltje dat automatisch wordt bespeeld via een houten rol waarop de compositie met pinnetjes is geprogrammeerd.
- 7 Zelfs de Notre-Dame, de belangrijkste kathedraal van Frankrijk, werd omgedoopt tot *Temple de la Raison*. Dat het orgel niet werd verkocht en ontmanteld en de organist Claude Balbastre in functie bleef, zou naar overlevering komen doordat hij liet horen dat het orgel ook geschikt was om er revolutionaire strijdlieden op te spelen. In zijn verzamelde orgelwerken bevindt zich inderdaad een *Marche des Marseillois et l'Air ça-ira*, overigens geschreven voor de fortépiano "Par Citoyen C. Balbastre. Aux braves défenseurs de la République française l'an 1792 1^e de la République". Hoe het ook zij, hij bleef als organist in functie totdat zijn leerling François Lacodre hem in 1804 opvolgde.
- 8 Dit geldt niet voor Nederland, waar al in de vroege Barok een hoogstaande cultuur van orgel-improvisatie was ontstaan. Ook de orgelmuziek van omstreeks 1800 in de Anglicaanse kerken van Groot-Brittannië bleef stijlvol, maar daar was het wachten op een nieuwe inspiratiebron, namelijk Mendelssohn.
- 9 Liszt (1881), p.48. "Und die Orgel – der heilige Vater der Instrumente, dieser geheimnisvoll Ocean und der einst so majestätisch den Altar Christi umrauschte und auf seinen harmonischen Wögen die Gebete und Seufzer der Jahrhunderte dahingetragen hört, wie man sie jetzt zu Vaudeville-Liedern und sogar zu Galoppaden mißbraucht!... Hört ihr im feierliche Augenblick, der Priester die heilige Hostie erhebt, hört ihr jenen jämmerlichen Organisten Variation über 'Di piacer mi balza il cor' oder über Fra Diavolo ausführen? O Schimpf und Spott üß diese Komödie! Wann werdet ihr aufhören in allen Kirchen von ganz Paris und allen Städte der 86 Departments euch jeden Sonn- und Feiertag zu wiederholen?! Wann wird man von geweihter Stätte diese Horden plärrender Trunkenen verbannen? Wann, wann werden wir eine Kirchenmusik haben?!"
- 10 Vermoedelijk was dat tussen 1 en 13 januari 1883 toen Liszt bij Wagner in het Palazzo Vendramin had gelogeerd. Siegfried was toen 14 jaar, dus oud genoeg om zich dat later nog gedetailleerd te kunnen herinneren. Precies een maand na Liszts vertrek uit Venetië stierf Richard Wagner op 13 februari. Het verdriet over dit verlies verklankte Liszt in *Am Grabe Richard Wagner*, S267, dat naast de versies voor piano en voor kamermuziekbezetting ook een van zijn indrukwekkendste late orgelwerken is.
- 11 Wagner (1923), p. 21. "An einem großen Marienfesttage nahm er mich in Venedig in die Kirche mit. Wir saßen in dem schönen alten Chorgestühl der 'Frari'. Das Hochamt begann, da ertönten von der Orgel her die gemeinsten Galopps und Polkas, wie das damals in Italien Mode war. Bei der Wändlung konnte man das schöne Lied: 'Ich möchte deine schwarzen Augen küssen hören'. Kurz, es ging auf dem ziemlich defekten Orgelkasten recht kirchweihartig zu. Ich merkte, wie mein Großvater unruhig wurde, er gab mir ein Gebetbuch und empfahl mir, darin zu lesen. Kaum war die Feier zu Ende, da nahm er mich heftig bei der Hand und

- eilte mit mir hinaus. Kurz vor dem Portal stürzte der naive Organist auf ihn zu und fragte ihn weiß Gott, wie ihm seine Musik gefallen habe. Liszt antwortete: 'Pour vous dire la vérité: c'était une saleté, une cochonnerie,' Flugs rannte der sichtlich überraschte Polkaspieler über die nächste Brücke davon. Während unsrer Heimfahrt in der Gondel aber wiederholte mein Großvater wohl ein duzendmal: 'Saleté, cochonnerie.' Es war ihm peinlich, daß ich von einem kirchlichen Feste einen solchen gemeinen Eindruck haben konnte."
- 12 Gottschalg (1910), p. 28. "Liszt hatte eine große Vorliebe für die Orgel. Wenn er auch kein virtuoser Orgelspieler war, so äußerte er aber über richtigen Vortrag, Fingersatz und Klangfarben öfters die vortrefflichsten Ansichten."
 - 13 Horvath (1978), p. 56 ff.
 - 14 Dit orgel werd in 1779 door Johann Rath uit Ödenburg (Bratislava) gebouwd voor de parochiekerk in Raiding. De donatie van Liszt voor de restauratie is destijds nooit benut. https://organindex.de/index.php?title=Raiding,_Franz-Liszt-Museum, geraadpleegd 28-10-2025.
 - 15 De auteur is dank verschuldigd aan collega Albert Brussee die hem attent maakte op deze episode in Liszts biografie, die hij op het spoor kwam bij het schrijven van zijn nog niet verschenen boek *Drie jaar uit het leven van Franz Liszt (1833-1835)*.
 - 16 Flavigny (2003), Bory (1930), Liszt Correspondance (2001).
 - 17 Brussee (2026?).
 - 18 Correspondance (2001), brief 27, p. 79. "Le partie d'orgue me paraît tant soit peu romantique".
 - 19 François Lacodre (1757-1834), naar zijn adoptievader doorgaans 'Blin' genoemd, was geboren in Beaune. Eenmaal verhuisd volgde hij in Parijs orgellessen bij Claude Balbastre, de toenmalige organist van de Notre-Dame. Van 1806 tot zijn dood in 1834 was hij organist van de Notre-Dame in Parijs. Fétis (1866), p. 446.
 - 20 Al vanaf de twaalfde eeuw was er sprake van orgelspel in de Notre-Dame. In 1402 installeerde Frédéric Schambantz een orgel op de stenen galerij, onder het westelijke roosvenster. Het instrument bleef meer dan twee eeuwen onveranderd, totdat Valéran de Heman in 1608 en 1610 een tweede en vervolgens een derde klavier toevoegde. Het bleef daarna in deze staat totdat François-Thierry het in 1733 restaureerde en het instrument bracht op 47 registers verdeeld over vijf manualen waarbij het zeventiende-eeuwse rugpositief behouden werd. Het werd toen beschouwd als het beste orgel van het Koninkrijk. De tweede restauratie in 1783 werd uitgevoerd door François-Henri Clicquot. In 1812 restaureerde Pierre-François Dallery het orgel; nadat het eind jaren '20 van de negentiende sterk was vervallen, zette diens zoon Louis-Paul Dallery de ingrijpende restauratie in die net begonnen was toen Franz Liszt in 1833 alleen het rugpositief kon bespelen en die in 1838 werd afgerond. Sinds de herbouw van het orgel in romantische stijl door Aristide Cavallé-Coll, voltooid in 1868, heeft het instrument nog vele restauraties en dispositiewijzigingen ondergaan. De laatste werd afgerond in 2025, nadat het orgel wonderwel de desastreuze brand van 2019 had overleefd.
 - 21 Dat deed de fameuze orgelbouwer op last van de architect Eugène Viollet le Duc (1814-1879), die de Notre-Dame compromissloos ging terugbrengen in haar Middeleeuwse staat en het rugwerk daar niet bij vond passen. Langdurig gedemonteerd is de kas van het rugpositief opgehangen aan de zuidelijke muur van de eerste verdieping van de zuidelijke toren van de kathedraal. De informatie over het orgel is ontleend aan de website <https://www.organsparisaz2.orguesdeparis.fr/ND%20paris.htm> en uit: Lasala, Pastór de & Lane, Ralph. W., 'The Evolution of the Grand-Orgue in Notre-Dame de Paris. *The Tracker – Journal of the Organ Historical Society*, Vol. 38, 1994, pp 15-27, <https://organhistoricalsociety.org/downloads/tracker/public/old/1994-38-2.pdf>.
 - 22 Het orgel had in 1833 nog veel kenmerken van het zeventiende- en achttiende-eeuwse Franse orgeltype, waar de manier van componeren geheel op geënt was. Bij bepaalde stukken behoorden vastgestelde registraties die in de partituren nauwkeurig werden genoteerd. De composities, vrijwel uitsluitend misdelen of variaties op Franse kerstliederen (Noëls), waren veelal vernoemd naar het type registratie waarvoor gekozen moest worden, bijvoorbeeld *Basse de trompette*. De windvoorziening liet niet toe dat alle luide registers tegelijk konden worden opengetrokken. Doet men dit wel, dan leidt dit tot ontstemming. In Duitsland kende men dergelijke vaste registercombinaties niet; de componisten lieten de organisten vrij om registers naar eigen smaak te combineren. Duitse organisten die in de Notre-Dame speelden, kenden die strikte registratievoorschriften kennelijk niet, wat stellig tot Lacodre's schampere opmerking zal hebben geleid.
 - 23 De gravure is ontleend aan de website <https://www.organsparisaz2.orguesdeparis.fr/ND%20paris.htm>.
 - 24 Brussee (2026?).
 - 25 Caroline Boissier-Butini (1786-1836) geboren en woonachtig in Genève en gehuwd met de violist Auguste Boissier, wiens voornaam zij gebruikte. Boissier, Madame Auguste, *Liszt Pédagogue*. Paris: Honoré Champion, 1927.
 - 26 Bory (1930), p. 30. "Cependant une jour, Liszt fut demander les clefs de l'orgue de Notre-Dame voulant, disait-il, jouer à minuit pour une dame qui devait y venir avec lui. On lui refuse l'autorisation d'introduire cette personne. Il y vint lor avec un homme, qui n'était autre que la comtesse d'Agoult déguisée. Tout Paris le sut et la médisance s'exerça: on dit qu'il y avait eu enlèvement."
 - 27 Mooser kreeg in Parijs de opdracht om de Madeleine van een passend orgel te voorzien. Door zijn overlijden in 1839 heeft hij het werk nooit kunnen aanvangen. Zie ook wat George Sand hierover schrijft in appendix 2.
 - 28 Sand (1837), Tome 3, pp.193-202
 - 29 Idem, p. 198-199. "Ce fut seulement lorsque Franz posa librement ses mains sur le clavier, et nous fit entendre un fragment de son *Dies irae*, que nous comprimes la supériorité de l'orgue de Fribourg sur tout ce que nous connaissions en ce genre. La veille, déjà, nous avions entendu celui de la petite ville de Bulle, qui est aussi un ouvrage de Mooser, et nous avions été charmés de la qualité des sons; mais le perfectionnement est remarquable dans celui de Fribourg, surtout les jeux de la voix humaine, qui, perçant à travers la basse, produisirent sur nos enfants une illusion complète. Il y aurait eu de beaux contes à leur faire sur ce chœur de vierges invisibles; mais nous étions tous absorbés par les notes austères du *Dies irae*. Jamais le profil florentin de Franz ne s'était dessiné plus pâle et plus pur, dans une nuée plus sombre de terreurs mystiques et de religieuses tristesses. Il y avait une combinaison harmonique qui re-

- venait sans cesse sous sa main, et dont chaque note se traduisait à mon imagination par les rudes paroles de l'hymne funèbre: *Quantus tremor est futurus, Quando judex est venturus, etc.*"
- 30 Pictet (1877), pp. 186–191. Il débuta pianissimo, par une série lente et grave de modulations avec un seul jeu d'orgue, comme pour éprouver la docilité de l'instrument. Puis sentant qu'il répondait à ses intentions, il en fit parler successivement les voix diverses, afin de se rendre maître de toutes les ressources de ce puissant organe. On eût dit alors que celui-ci, reconnaissant le pouvoir de l'artiste, se soumettait avec joie, et que les troupes des génies sonores, sortant par essaims de leurs fantastiques palais, venaient se présenter et dire: 'Maître, nous voilà! que veux-tu de nous? Peu à peu, les modes d'expression se multiplièrent en se combinant entre eux, et bientôt on sentit la grande âme de l'artiste se répandre comme un souffle vivifiant dans les mille ramifications du vaste organisme métallique, et s'épancher dans l'église en torrent d'harmonie.'
- Alors commença un adagio d'un caractère sombre et sévère. De vagues et obscures modulations se succédaient et s'enchaînaient par des séries de dissonances, en se déroulant en quelque sorte comme les masses d'un brouillard mouvant, De temps à autre surgissaient des formes plus distinctes qui semblaient vouloir prendre un corps et chercher la lumière; mais bientôt elles se fondaient de nouveau, enveloppées par d'autres formes tout aussi fugitives, qui se montraient un instant pour disparaître à leur tour. Si l'on eût voulu rendre par quelque image l'effet de cette musique, on l'eût cherchée dans l'état d'anxiété et d'agitation d'une âme pleine d'énergie, qui s'efforce en vain de trouver le mot de sa destinée, perdue qu'elle est dans les abîmes du doute et dans les orages des passions. Ou bien, en abordant une plus vaste sphère, on y eût vu peut-être un sublime récit du chaos, alors que la vieille nature, agitant dans l'éternelle nuit ses forces infinies, enfantait et engloutissait tour à tour d'informes créations.
- Quand l'impression d'attente eut été portée au plus haut degré d'intensité, le prélude se termina, et un thème grave et précis, comme une sentence de la sagesse antique, fut dit lentement par les voix basses et majestueuses de l'orgue, puis répété successivement dans un ordre rigoureux par les voix plus élevées, à la manière des fugues du vieux maître Sébastien Bach. Mais bientôt, directement opposé en apparence au caractère sérieux et solennel de ce début, un autre thème surgit, souple, rapide et brillant. Autant le premier motif était simple dans sa monotone grandeur, autant ce nouveau thème montrait varié, chatoyant, propre à la transformation et au renversement. Autant l'un obéissait, dans ses développements, aux lois rigoureuses de l'harmonie, autant l'autre se mouvait capricieusement au milieu des combinaisons les plus inattendues et des effets les plus surprenants.
- Alors il s'établit comme une lutte singulière entre les deux principes. Le motif léger s'attaqua audacieusement à son grave adversaire, et se joua autour de lui en déployant tous ses prestiges pour le faire dévier de sa marche régulière, et l'entraîner dans les écarts de la dissonance. Appelant à son aide les sons les plus éclatants de l'orgue, il se répandit en mille caprices gracieux et folâtres; puis comme irrité de ce qu'en dépit de ses séductions son antagoniste conservait son allure grave et mesurée, il s'alluma de tous les feux de la passion, et fit entendre des accents de moquerie et de colère. Enfin, les deux principes se prirent corps à corps, et s'entrelacèrent en déployant toute leur vigueur. De cette lutte jaillirent des voix lamentables, des cris de douleur et les plus bizarres dissonances. On eût dit le Laocoon enveloppé par les serpents, et se dégageant avec force de leurs replis tortueux pour se trouver aussitôt enchaîné par de nouveaux nœuds. Toutefois, l'issue du combat ne fut pas la même, car le premier motif maintint son ascendant, et força son antagoniste à revenir au ton fondamental. Alors peu à peu l'harmonie troublée se rétablit, et, par des rapprochements mutuels, amenés avec un art infini, les deux thèmes se fondirent en un seul, expression complète de grandeur et de richesse, de pensée et de passion, de puissance et de grâce. Et ce motif nouveau, développé avec toute la verve du génie et toutes les ressources de l'instrument merveilleux, termina par un hymne sublime l'improvisation du grand artiste."
- 31 Idem, p. 190. "La musique, comme langage, a ceci de particulier que le sens n'en est pas un et absolu, et que chacun, pour le comprendre, doit en faire une traduction à son usage."
- 32 Een cd-opname door Guy Bovet van Vogts *Fantaisie pastorale dite 'L'orage de Fribourg'* op het Mooser-orgel te Fribourg is te beluisteren op https://www.youtube.com/watch?v=FZFhTZ_7DCo. Cd Franz Liszt: *Le pèlerinage de Fribourg, fantaisie musicale et littéraire*, Gallo, 2012.
- 
- 33 Dit onweerspedaal, aanwezig op veel grotere Cavaillé-Coll-orgels, ontbreekt op het orgel in Fribourg, maar is ook door middel van clusters op de laagste labiaalpijpen goed te realiseren.
- 34 Het citaat is vertaald uit de Engelse tekst zoals weergegeven in Gárdonyi (1985), die als bron geeft twee artikelen van Mária Eckhardt 'Liszt Marseille városában (Liszt in Marseille)'. *Magyar Zene*, 1982, No.3 en 'Liszt Marseille 'in Studio Musicologica, 24, 2982.
- 35 Gut (2009), p. 713.
- 36 Gottschalg (1899), p. 516.
- 37 Haselböck II (1998), p. 416.
- 38 Bolte, Theodor, 'Lissts letzte Orgelwerke'. *Musica Divina* 1, 1917.
- 39 *Messa quattor vocum ad aequales concinente organo*, eerste versie 1848 (S8i), herzien in 1869 (S8ii).
- 40 Zijn *Lehrbuch der Orgelbaukunst* (Weimar, 1855) is daarvan het bekendste.
- 41 Gottschalg 1910, p. 113.
- 42 In: 'Anhang' van de uitgave van de *Choralstudien* bij Bruno Zechel Verlag, Leipzig, 1971. Geciteerd in Haselböck (1998) Band Xb, p. 425. "Dem durch Dr. Franz Liszt begründeten musikalischen Fortschritte gegenüber verhielt er sich anfänglich. ziemlich ablehnend und skeptisch [...] Später jedoch suchte der ältere Meister auch die Werke des congenialen jüngeren Kunstgenossen sehr umfassend kennen zu lernen. und war ehrlich genug einzugestehen, daß doch viel Schönes und Geistvolles durch die neue Richtung geschaffen worden sei. [...] Da sich Töpfer bis in sein hohes Alter fortwährend mit allen bedeutenden musikalischen Erscheinungen in fleissigem Connex erhielt und seine Fantasie befruchten liess, so bewahrte er bis an sein Ende jene ursprüngliche Frische und Jugendlichkeit, die alles Steuife, Veraltete und Zopfigen vermissen liess."
- 43 Sulton, M., 'Liszt and the Weimar Organist-Composers'. *Liszt Jahrbuch* 11, Eisenstadt 1978. Geciteerd in Haselböck (1998), p. 425.

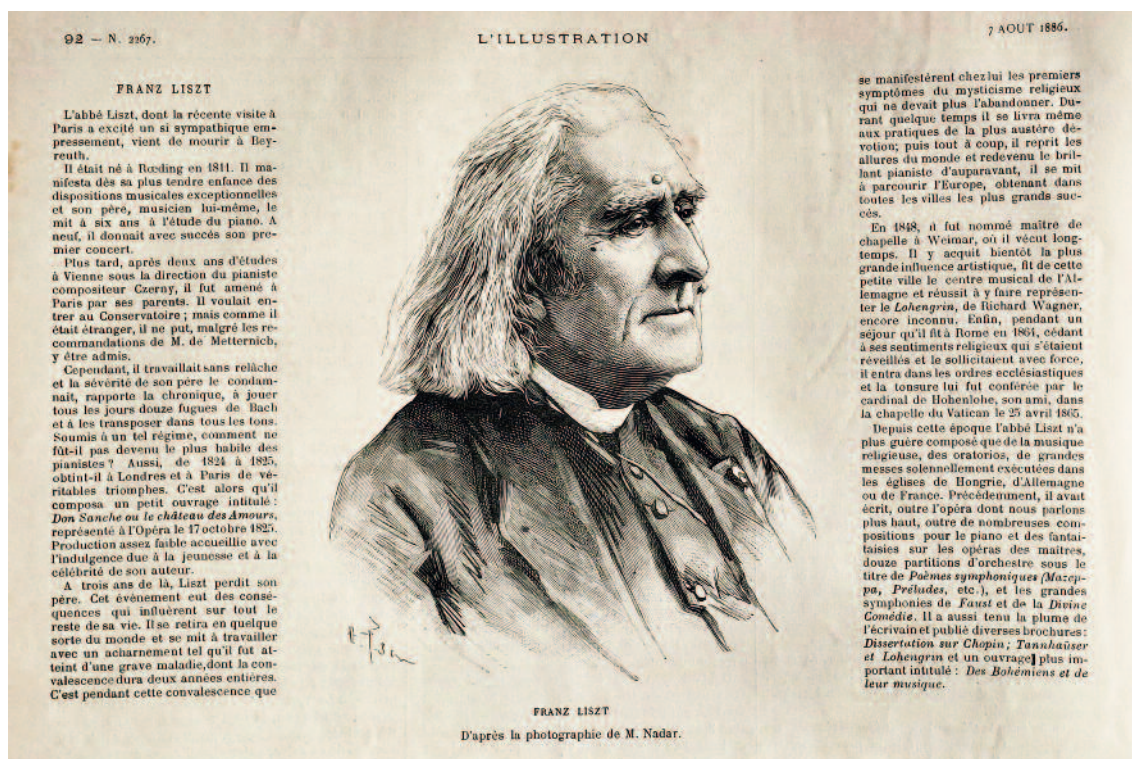
- 44 Sandor Skolnik creëerde een nieuwe vierhandige versie van de *Ad nos*, waarbij de orgelpartij evenwichtig verdeeld is over *primo* en *secundo*. Gratis te downloaden op de Petrucci Library: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP998950-PMLP11340-liszt-ad-nos.pdf>. Op deze website is tevens de transcriptie van de *Ad nos* voor pianosolo van Ferruccio Busoni uit 1897 te downloaden.
- 45 Geciteerd in Ruchti (2021), p. 41. “Die Prophetenfuge is gestern von einem meiner Schüler, Herrn Winterberger, in der Stadtkirche ganz befriedigend vorgetragen worden. Unter Ihren Händen müßten sie gigantisch effectuiren, jedoch möchte ich Sie weder mit dieser noch ändern je behelligen.”
- 46 Ibidem.
- 47 Ibidem, p. 46.
- 48 Geciteerd in: Busch (2004), p. 10. “Morgen und übermorgen werde ich versuchen, mich meiner schrecklichen Korrespondenz zu entledigen, und dann werde ich mich daran begeben, meine Fantasie über BACH für die Einweihung der Orgel in Merseburg zu schreiben, die am 21. September stattfinden wird. Zu Ende dieser Woche hoffe ich, mit meiner Korrespondenz zu Rande zu kommen, um meine Fuge über BACH beginnen zu können für die Einweihung der Orgel von Merseburg. Ich brauche wenigstens etwa zwölf Tage, um dieses Werk fertigzubringen.”
- 49 Geciteerd in: Ruchti (2021), p. 50. “Sacha Winterberger jouera la Fant. du Prophète, qui prend maintenant un tout autre air sous ses doigts après le travail que je lui ai fait faire.”
- 50 Ibidem. “Als Liszt seine gewaltige Prophetenphantasie für das Einweihungsconcert der Merseburger Domorgel mit seinem Schüler Winterberger vorbereitete, reiste er mehrere Tage vorher an Ort und Stelle, um die Orgeleffekte des prächtigen Instruments zu studieren und für seine Zwecke zu benutzen [...] Winterberger spielte aber auch Liszt's kühnes Experiment nicht nur technisch vollendet – er hatte tagelang vorher geübt – sondern auch geist- und effekvoll in hohe Maße [...].
- 51 Liszt/Bülow pp. 156–157. “Sacha Winterberger a joué étonnamment sur le magnifique orgue de Merseburg, une Fantaisie et Fugue sur le Choral du ‘Prophète’, à laquelle nous avons donné cette occasion une instrumentation de registres dont l’effet a été surprenant. J’ai passé deux jours à Merseburg à cette intention et puis pour assurer que Winterberger a toute l’étoffe d’un grand organiste.”
- 52 Voor alle recensies en verder communicatie over het inwijdingsconcert, zie Ruchti (2021). Ruchti gebruikt dit materiaal als bewijzen voor zijn theorie dat de speeltijd van de *Ad nos* in Winterbergers door Liszt geautoriseerde uitvoering niet, zoals tegenwoordig gebruikelijk 30 minuten maar 45 heeft geduurd. Hij concludeert dat het werk dus veel langzamer dient te worden gespeeld dan gangbaar is. Het is hier niet de plaats om op deze theorie verder in te gaan.
- 53 *Neue Zeitschrift für Musik*. Bnd. 43 (1855), p. 157. “Der Character dieses Werkes unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen Orgeln, ich möchte sagen: er sei moderner. An Kraft und Fülle, beim Gebrauch des vollen Werkes kommt sie wohl den besten gleich. Einzig in ihrer Art aber ist sie in den sanfteren Stimmen. Es ruht ein Wohlklang, ein Schmelz darin. Wie ich ihn bei Orgeln noch nicht gehört. Der Klang ist, um die Hauptsache mit einem Wort zu bezeichnen, poetischer Natur. Es ist eine bezaubernde Mannichfaltigkeit der Stimmen darin, die Fähigkeit der Anbequemung bei der Begleitung erscheint außerordentlich, so daß sich dieser Ton jedenfalls mehr als bisher mit der Eigenthümlichkeit der meisten Orchesterinstrumente wird verschmelzen lassen können. Unterstützt werden diese Vorzüge durch die Möglichkeit des Crescendo und Decrescendo. [...] Liszt nimmt jetzt durch dies Werk zur Orgel eine ähnliche Stellung ein, wie früher zum Pianoforte. Wie er früher das Pianoforte zu behandeln vermochte, einzig in seiner Art, so weiß er jetzt auf der Orgel den ganzen Glanz und die ganze Pracht des Instrumentes zur Darstellung zu bringen. Seine Composition bezeichnet daher schon nach dieser Seite hin einen Fortschritt. Eine zweite Seite ist die des Inhaltes und Characters des Werkes. Dieser ist allerdings überwiegend weltlicher Natur, obschon Liszt auch Gelegenheit genommen hat, der alten Kunst darin Rechnung zu tragen. Dieser weltliche Charakter wird zur Zeit Manchem ein Stein des Anstoßes sein. [...] Ich muß gestehen, daß ich überrascht war durch Liszt's Composition, indem sich mir der Fortschritt nach einer bis jetzt noch nicht zur Behandlung gekommen Seite hin offenbarte und Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik sich darboten. Was Beethoven, Berlioz, Wagner, Liszt auf kirchlichem Gebiet begonnen haben – ist meiner Ansicht nach das Bedeutendste der Gegenwart in dieser Sphäre – erscheint hier fortgeführt, übertragen auf das Fach der Orgelmusik. Die Merseburger Orgel ist das geeignete Instrument für diese Richtung und wir dürfen daher hoffen, daß sie bald in die Stellung eintreten werde, die Grundlage zu bilden, auf die der Fortschritt auf dem Gebiet der Orgelmusik zu basiren, den Mittelpunkt, um den die weiter strebenden Künstler sich sammeln können.”
- 54 Geciteerd in Busch (2004), p. 10. “Pfingstdienstag werden wir ein Orgelkonzert in Merseburg haben, für das ich eine neue Fuge geschrieben habe, die Winterberger spielen wird. Ich werde dort assistieren müssen, und ich werde wahrscheinlich einige Tage in Merseburg verbringen müssen, wie im vergangenen Jahr.”
- 55 Voor complete informatie hierover, zie Ruchti (2021).
- 56 Liszt (1881), ‘An Adolphe Pictet’, p. 152. “Durch die bereits erzielten Fortschritte, welche durch die beharrliche Arbeit der Pianisten eignungs-fähigkeit von Tag zu Tag weiter täglich vermehrt werden, dehnt das Klavier seine aus. Wir bringen Arpeggien wie die Harfe hervor, gehaltene Töne wie die Blasinstrumente, Staccato und tausend andere Passagen, welche einst als Spezialität dieses oder jenes Instruments galten. Die bereits abschbaren weiteren Fortschritte im Klavierbau werden uns zweifellos jene Differenzierungen im Klang ermöglichen, die uns noch fehlen. Die Klaviere mit Pedalbaß, das Polyplektron, die Klavierharfe und mehrere andere unvollkommene Versuche zeugen von einem allgemein empfundenen Bedürfnis nach Erweiterung. Die ausdrucksvolle Klaviatur der Orgeln wird sicher zur Herstellung von Klavieren mit zwei oder drei Klaviaturen führen und so den friedlichen Siegeszug vollenden.”
- 57 Wellicht ten overvloede zij hier vermeld dat in de negentiende eeuw harmoniums een andere status hadden dan in onze tijd. De harmoniums die kerkelijke mensen in hun huiskamers hadden staan om er psalmen en andere geestelijke liederen bij te zingen, gaven het instrument een slechte reputatie van ‘psalmenpomp’ of ‘cirkelzaag des geloof’. Met name de Franse harmoniums en andere ‘kunstharmooniums’ werden niet gezien als handzame en goedkope surrogaatpijorgeltjes, maar als volwaardige muziekinstrumenten die zowel in salon en concertzaal als in de kerk werden gebruikt en waar belangrijke componisten als César Franck, Siegfried Karg Elert, Dvořák, vele anderen, onder wie ook Liszt muziek voor schreven.

- 58 Biba (2004), p. 26.
- 59 Manuaal 1: *Cor anglais Prolongement, Hautbois, Forte du Hautbois, Violoncelle, Forte Prolongement*. Manuaal 2: *Basson Hautbois, Effet de Basson Hautbois, Musette et Clarinette basse, Bourdon Clarinette, Percussion Flûte*. Overige registertrekkers: *Communication du piano, Piano Prolongement lointain, Forte de vibration Piano, Expression à la main gauche, Expression aux pieds, Vox humana*.
- 60 De Franse harmoniums werkten met drukwind, waarbij de wind door de tongen wordt geblazen. In harmonium-producerende landen als Duitsland, Engeland en Amerika kende men dit systeem niet, maar bouwde men zuigwind-harmoniums. Daarbij wordt door het trappen de balg vacuüm gezogen; bij het indrukken van de toets wordt de lucht via de tongen het instrument ingezogen. Dit levert een wekere en minder directe klank op dan bij drukwindharmoniums.
- 61 Biba (2004), p. 27.
- 62 Een calcant is in de orgelwereld de benaming voor een balgentreder die het orgel van wind voorzag en voor iedere orgelbespeling door de organist of de kerk moest worden ingehuurd.
- 63 Een wel erg forse overdrijving van Pohl, want het instrument was pas halverwege 1854 gearriveerd.
- 64 Mozarts clavichord, gebouwd door C.E. Friederici uit Gera, was aangekocht door Carolyne von Sayn-Wittgenstein als een geschenk aan Liszt.
- 65 Pohl (1883), pp. 63–64. “Der Salon, der über dem Bibliotheksalee liegt, öffnete sich, und wir standen dem Riesen Pianoforte gegenüber, jenem geheimnisvollen Bau, mit dem sich die Journale schon seit drei Jahren beschäftigen, ohne daß sie bis jetzt vermocht hätten, uns einen richtigen Begriff davon zu geben. Während ich staunend bei dem Rieseninstrument verweilen wollte, trat Liszt an ein kleines, vom Alter dunkelbraun gefärbtes Klavier von einfachem Eichenholz, mit schwarzen Tasten und Metalltangents, und sagte: ‘Das ist die Reliquie, die ich Ihnen zeigen wollte: Mozarts Instrument!’ Nur ein Menschenalter liegt zwischen Mozarts Klavier und Liszts Riesen-Pianoforte aber von jenem bis zu diesem, welcher unendliche Fortschritt! Beide bezeichnen, hier nebeneinander stehend, den Anfang und die höchste Spitze unserer heutigen Klaviertechnik. Sie sind die zwei Grenzscheiden der musikalischen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts!
Ich hatte keine Zeit, meine meinen Betrachtungen weiter nachzuhängen. Denn schon saß Liszt an seinem Riesen Pianoforte, um seine immense Wirkung vor uns zu entfalten. Eine Orgelfuge von Bach, der Trauermarsch von Beethoven (aus der As-dur Sonate), der Sylphentanz aus ‘Faust’ von Berlioz und das ‘Ave Maria’ von Liszt (aus den Harmonies poétiques et religieuses) ertönten nacheinander bald in geisterhaft leisen, fernen und sphärischen Klängen, bald in mächtig erschütternden, anschwellenden Tönmassen, und zeigten uns die ganze Größe und Klangfülle dieses Instrumentes, dessen Wirkungen in der That aufs höchste überraschend sind. Hier ist ein wirklicher Fortschritt unserer Zeit markiert. Etwas derartiges war noch nicht vorhanden, und in diesem Bau liegt der Keim bedeutender Verbesserungen des Pianofortes. Ich gab mich dem Eindruck ungeteilt hin, ohne vorerst nach den Ursachen zu forschen. Die Mannigfaltigkeit des Genusses wurde noch erhöht, als einer der aus gezeichnetsten Schüler von Liszt, Dionys Bruckner, sich an einen zweiten Flügel feste, der neben dem Rieseninstrumente stand (und der in seinen Dimensionen wie in seiner Selangfülle sich zu legerm verhielt, wie ungefähr Mozarts Klavier zu dem Tomaschek's) und nun ein Duo für beide Instrumente begann, wie man es außerhalb der Altenburg nicht hören kann. Liszt an seinem, von ihm geschaffenen Riesen Pianoforte, und einer seiner besten Schüler ihm zur Seite an einem zweiten Flügel, beide eine symphonische Dichtung Liszts (den ‘Orpheus’) nach dem eignen Arrangement des Meisters ausführend: man mag suchen, wo man das anderwärts hören kann!”
- 66 Op de cd *Nun klingen sie wieder 2* met opnames op instrumenten uit de collectie van het Geselschaft der Musikfreunde nam Joris Verdin werken van Liszt en andere componisten op diens Harmonium-Flügel op. *Camerata-25030*.
- 67 In 1969 maakte de Hongaarse pianist Jenő Jandó cd-opnames op alle toetsinstrumenten in het Boedapester Liszt-museum, inclusief beide hier genoemde instrumenten, *Hungaroton HCD 31176*. De informatie over beide instrumenten is overgenomen uit het cd-boekje.
- 68 Dit geldt tegenwoordig als een apocrief verhaal.
- 69 Dit is door A. W. Gottschalg als volgt opgetekend: “Die Symphonische Dichtung ‘Orpheus’ hatte mein verstorbene College Robert Schalle unternommen, für die Orgel einzurichten, aber nicht beifällig für den Autor, der genöthigt war, der Hauptsache eigenhändig umzuarbeiten”. Gottschalg (1899), p. 504 en Haselböck (1998) Band X/a, p. 177.
- 70 Gottschalg (1910).
- 71 Geciteerd in Haselböck (1998) Band X/b, pp. 438–439.
- 72 Geciteerd in Hintzenstein (2004) p. 20.
- 73 Gottschalg (1910), p. 71, in een brief aan Gottschalg uit Rome van 6 november 1863: “Dem ‘legendarischen Tieffuhrt Cantor’ gebührt ein Ehrenplatz der Ihnen nie in meiner Erinnerung fehlen darf.”
- 74 Dispositie van het Peternell-orgel in de dorpskerk te Denstedt:
Hoofdwerk: C-f^{'''}: Principal 8', Quintatön 16', Hohlflöte 8', Viola di Gamba 8', Octave 4', Hohlflöte 4', Quintflöte 3', Octave 2', Mixtur 4fach 2'.
Bovenwerk: C-f^{'''}: Geigenprincipal 8', Lieblichgedackt 16' vanaf c-klein), Lieblichgedackt 8', Harmonika 8', Geigenprincipal 4', Flauto dolce 4'.
Pedaal: C-d[']: Principalbass 8', Subbass 16', Violon 16', Gedacktbas 8'.
- 75 Hintzenstein I (2004), p. 20.
- 76 Gottschalg (1910), p. 28. “Der ländliche Orgelausflug bezog sich auf das benachbarte Dorf Denstedt (2 Stunden von Tieffurt), wo eine gute Orgel zu finden war. Liszt gab dem Bälgetreter gewöhnlich für seine Arbeit 1 Taler. Damit ich hören sollte, wie eine Bach'sche Fuge klingen muß, griff er gewöhnlich über meine Schultern weg und spielte manualiter und ich traktierte das Pedal, da er auf diesem keine große Fertigkeit hatte. Da er die Tempi gewöhnlich sehr rasch nahm, hatte ich oft Mühe, pedaliter nachzukommen. Sehr richtig bemerkte er indes mir später öfter: ‘Je größer der Raum, desto mehr verlangsamten Sie das Tempo, denn es läuft sonst alles durcheinander. Beethoven hatte ganz recht, wenn er bemerkte: ‘Die größte Deutlichkeit ist die größte Schönheit.’ Liszt hatte eine große Vorliebe für die Orgel. Wenn er auch kein virtuoser Orgelspieler war, so äußerte er aber über richtigen Vortrag, Fingersatz

- und Klangfarben öfters die vortrefflichsten Ansichten.”
- 77 Gottschalg bedoelt hier Bachs bekende Toccata en Fuga in d-klein, BWV 565 (die door Carl Tausig voor piano was bewerkt onder de titel *Fantasie-Toccata*) en niet te verwarren met Bachs zogenaamde ‘Dorische Toccata’, BWV 538. NB de op zich zinnige uitspraak van Liszt over de relatie tussen een ruime akoestiek en het tempo strookt niet met het tempo dat hij zelf nam en dat Gottschalg niet kon bijhouden.
- 78 Gottschalg (1887), p. 100. “Fast bei allen denkenden Orgel-Componisten für der Instrumente Königin regte sich nach und nach das Streben, die alte Eintönigkeit der Orgel nach und nach zu verlassen und dieselbe mehr dem grossen modernen Orchester zu nähern. Selbst den alten, in seiner Art unermühten ‘Vater Sebastian’ suchte man nicht mehr so langstielig zu spielen, wie bisher. Als ich einst meinem Meister Dr. Franz Liszt die dorische Phantasie und Fuge Bach’s, des grössten Cantors, den das Erdenrund je besessen hat, und die in ihrer Art unerreichte Passacaglia mit vollem Werke herunterrasselte, meinte Liszt ‘Glauben Sie das wirklich, dass Bach beide Compositionen fortwährend mit vollem Werk gespielt hat? Nein und nimmermehr! Dazu war er en viel zu großer und feinfühlicher Künstler! Haben Sie nicht gelesen, dass er ganz wundervoll registriert haben soll?’ Ich musste dies bejahen und unter Liszts genialer Leitung und seinem großartigen Klangsinne gestaltete sich die zuerst genannte ‘Bachiana’, wenn auch nicht ideel, so doch klanglich zu einem ganz neuen Werke, so dass mein früherer Lehrer, der 1870 verstorbener Prof. Töpfer ausrief, als ich besagtes Fugenstück bald darauf in einem Concerte spielte: ‘Das is ja ganz was Anderes!’ Liszt lächelte fein und bemerkte dem alten Begründer der wissenschaftlichen Orgelbautheorie: ‘Ja, man muß nur etwas suchen, um Verschiedenes zu finden.’”
- 79 Gottschalg (1897), p. 505. “Beim Studium von Orgelsachen sah Liszt nicht nur auf eine correcte Wiedergabe des Noten-eminenter Klangsinn besonders Vorschub leistete. So hatte ich z.B. Bach’s allbekannte phantastische Toccata in D-Moll, die Karl Tausig für das virtuose Klavierspiel so glänzend eingerichtet hat, bei meinem ersten Orgellehrer, dem Prof. Dr. Töpfer, einzig und allein mit der vollen Orgel heruntergerasselt. Als ich den brillanten Satz Liszt vorspielte, meinte er: ‘Technisch ziemlich befriedigend, aber... wo bleibt der Geist? Ohne diesen ist Bach ein Buch mit sieben Siegeln! So hat B. sein Werk sicherlich nicht gespielt; er, dessen großartige Registrirkunst alle seine Zeitgenossen bewunderten! Wozu hat diese Orgel 3 Manuale, warum wollen wir zwei davon unbenutzt lassen?’ Und nun wurde klanglich vielfach experimentirt, bis endlich ein farbenprächtiges Tongemälde zustande kam. Als ich einige Tage darauf das Stück in einem Wohlthätigkeits-Concert (in der hiesigen Stadtkirche) nach Liszt’scher Beleuchtung vortrug, war Dr. Töpfer ganz erstaunt über die so ausgeführte Pièce. Er sagte nachher: ‘Spielen Sie das Stück immer so, ja nicht mehr in der alten, schulmeisterlichen, verzopften Weise!’ Um nur eins zu erwähnen, veranlaßte mich der Heros, die merkwürdige Stelle in diesem genialen Tonerguß auf dem 4. System (d. 4. Bandes der Peters-Ausgabe, S. 24) auf dem 2. und 3. Manuale auszuführen, wobei die linke Hand eine absonderliche Klangfarbe (in Verbindung mit einem Quintenregister) hervorbrachte, was einen merkwürdigen Effekt erzielte. Daß auch die von Liszt geforderte Phrasirung eine ausgezeichnete war, brauche ich wohl kaum zu bemerken.”
- 80 Gottschalg (1910), p. 71. “Sollte je meinem Componisten Nahmen ein fester Credit gewährt werden, so haben Sie, Geehrter Freund, viel dazu beigetragen. Allem Anschein nach werden Sie auch fortfahren, Liszt’sche Compositionen gang und gebe zu machen; ein seltsames Gebahren, von dem ich natürlich immer mit Vergnügen zu hören bereit bin.”
- 81 Lelie (1986/1987), p. 26.
- 82 Gekozen is om de appendices vanwege hun lengte alleen in Nederlandse vertalingen weer te geven.
- 83 In die jaren werd in Frankrijk bijna consequent de naam ‘Liszt’ als ‘Listz’ of ‘Litz’ gespeld.
- 84 Omwille van de leesbaarheid zijn hier en daar enkele wel erg bloemrijke, daardoor soms minder begrijpelijke en niet ter zake doende uitweidingen weggelaten.
- 85 Dat waren dus Marie d’Agoult en haar vriendin.
- 86 In die jaren werd in Frankrijk bijna consequent de naam ‘Liszt’ als ‘Listz’ of ‘Litz’ gespeld.
- 87 Een half jaar later, 29 februari 1839, is François Lacodre op 77-jarige leeftijd overleden.
- 88 Twee bekende kleermakers in Parijs.
- 89 Flavigny (2003), pp. 134–137.
- 90 Jacques Vogt, 28 jaar, had orgel gestudeerd in Bazel en Sankt Gallen.
- 91 George Sand presenteert zich hier dus als een man.
- 92 De opdracht werd wel degelijk aan Mooser gegeven, maar door zijn overlijden in 1839 en het feit dat de bouw van het orgel voor de Madeleine, heeft hij nooit een begin kunnen maken. Het was Aristide Cavaillé-Coll die de opdracht kreeg. Zijn orgel bestaat nog steeds en behoort tot de beste van Parijs.
- 93 De Madeleine, in 1764 gebouwd en gemodelleerd naar een enorme, rechthoekige Griekse tempel met 52 Korintische zuilen, heeft een lengte van 104 meter, een breedte van 43 meter en een hoogte van 30 meter.
- 94 Sand (1837), Tome 3, pp. 193–202. De vertaling is van de hand van de auteur, deels gebruikmakend van die van Lucas Bunge (1972).
- 95 Kosmogonisch: de schepping van de kosmos betreffend.
- 96 Pictet (1874), pp. 185–194. Vertaling auteur.

Een vroege Liszt-necrologie

Christo Lelie



Toen Franz Liszt op 31 juli 1886 in Bayreuth kwam te overlijden was dit groot nieuws in heel Europa. Hoewel er nog geen internationale persbureaus en Internet waren, werd de dood van de grote pianist/componist snel overal bekend, onder meer via publicaties in de vele Europese weekbladen. Voor de Liszt-onderzoeker loont het daarom om deze door te bladeren om na te gaan of er in de nummers vanaf augustus 1886 iets over Liszts overlijden werd gepubliceerd.

Onlangs vond ik op een boekenmarkt een ingebonden jaargang van het populaire Parijse weekblad *L'Illustration Journal Universel*¹ uit 1886 en jawel, al bladerend stuitte ik in de editie van zaterdag 7 augustus op een necrologie van Liszt, geïllustreerd met een fraaie portretgravure. Dat dit blad, dat als het om muzieknieuws gaat vrijwel uitsluitend over opera schreef, zo'n mooi geïllustreerd in memoriam aan Liszt wijdde, zal er stellig mee te maken gehad hebben dat de bejaarde componist kort tevoren tweemaal Parijs had bezocht, zoals in de openingszin van de necrologie staat vermeld. Zijn eerste bezoek was in het tijdvak 20 maart tot en met 3 april 1886. In die periode woonde Liszt een uitvoering bij van enkele van zijn Symfonische Gedichten onder leiding van Édouard Colonne (22 en 28 maart) en van zijn *Graner Messe* in de kerk Saint Eustache, eveneens onder directie van Colonne (25 maart). Tussen 27 april en 15 mei was Liszt op-

nieuw in Parijs, teruggekomen van een verblijf in Groot-Brittannië en Antwerpen. Andermaal werd hij hartelijk ontvangen, met op 8 mei een uitvoering van zijn *Legende von der Heiligen Elisabeth* in aanwezigheid van een zeventuizendkoppig publiek.²

Het was tijdens Liszts eerste bezoek aan Parijs, dat de beroemde fotograaf Félix Nadar zijn later veel herdrukte serie portretfoto's van de 74-jarige componist schoot. Eén hiervan diende als voorbeeld voor de staalgravure bij de necrologie in *L'Illustration*.

De inhoud van de necrologie

Qua biografische informatie hebben dit soort necrologieën uit kranten en tijdschriften weinig of geen nieuws waarde, omdat de redacties hierbij putten uit algemene bronnen, zoals naslagwerken en biografieën. Toch zijn ze voor het Liszt-onderzoek wel degelijk van belang, omdat de wijze waarop de necrologie geschreven is en in het bijzonder wat men belangrijk vond om over de levensloop en composities van de overledene te vermelden, waardevolle informatie verschaffen over de receptie van zijn muzikale nalatenschap. Daarom volgen hieronder enige aantekeningen bij de tekst, die zowel in het Frans als in Nederlandse vertaling zijn afgedrukt.

Direct valt op dat het artikel opent met de nogal vage vaststelling dat de componist 'onlangs

was overleden'.³ Vermoedelijk lag Liszts necrologie, zoals ook bij hedendaagse kranten en andere media, al kant-en-klaar op de plank, en wist de redactie dat Liszt in Bayreuth was overleden, maar niet dat dat precies een week voor de verschijningsdatum van de editie No 2817 was gebeurd.

Wat eveneens opvalt is dat men in Frankrijk eindelijk Liszts naam goed wist te spellen, want in oudere krantenberichten en andere publicaties, zoals gelithografeerde portretten, werd die vrijwel altijd verbasterd tot 'Litz'. Ook verder is deze necrologie in al zijn beknoptheid behoorlijk accuraat, op enkele kleinere missers na. Een ervan is de ook elders veelgemaakte fout dat Liszt in 1848 tot kapelmeester in Weimar zou zijn aangesteld. Weliswaar vestigde hij zich dat jaar in het Thüringse cultuurstadje en ving hij zijn werk als dirigent van het Hoftheater aan, maar Liszt was al op 1 november 1842 tijdens een bezoek aan de groothertog van Sachsen-Weimar officieel benoemd tot *Hofkapellmeister*. Zijn concertreizen weerhielden hem er echter van om in de daarop volgende jaren daadwerkelijk aan de slag te gaan. Daarvoor had hij pas tijd nadat hij had besloten om vanaf 1848 te stoppen met zijn internationale concerttours en hij zich met zijn nieuwe levenspartner Carolyne van Sayn-Wittgenstein in Weimar had gevestigd.

Andere, kleinere fouten in de necrologie hoeven hier niet te worden besproken, maar worden wel in de eindnoten van dit artikel vermeld. Wat hier zeker wél genoemd moet worden en iets zegt over de receptie van diens muziek is dat de vooral op opera en orkestwerken gerichte redactie van *L'Illustration* wel heel kort door de bocht gaat als het om het grootste deel van zijn compositorisch oeuvre gaat: de pianowerken. Die worden pas in de slotalinea en slechts *en passant* genoemd in de zin: "*Eerder schreef hij, naast de bovengenoemde opera en talrijke piano-composities en fantasieën over opera's van de meesters, twaalf orkestwerken onder de titel Symfonische Gedichten (Mazeppa, Preludes, enz.) en de grote symfonieën gewijd aan Faust en de Goddelijke Komedie.*" Opvallend is dat in dezelfde zin tweemaal het woord 'opera' valt (met zelfs voor de tweede maal in het artikel vermelding van de wat onbetekenende jeugdopera *Don Sanche*), en dat de veertien symfonische werken bij name worden genoemd. Ondertussen wordt van geen van de absolute hoogtepunten uit Liszts piano-oeuvre, zoals de pianoconcerten, etudes, de twee ballades, de Sonate in b-klein, *Années de pèlerinage* en *Harmonies poétiques et religieuses* de titel vermeld. Ook blijven Liszts Hongaarse Rapsodieën onvermeld, alsmede het biografisch belangrijke gegeven dat hij van geboorte Hongaars was en in zijn laatste levensjaren in Boedapest woonachtig was geweest.

Voorts signaleer ik nog een misser in diezelfde slotalinea. Daarin lezen we dat Liszt, nadat hij in

1865 tot abbé was gewijd, vrijwel uitsluitend religieuze muziek zou hebben gecomponeerd. Uiteraard klopt dat niet. Dat de klavierwerken, kamermusiek en liederen van de 'late Liszt' niet worden genoemd, kan de redactie van het tijdschrift echter niet erg kwalijk worden genomen: die modernistische werken zouden immers nog een eeuw moeten wachten op hun ontdekking en erkenning.

De hier genoemde inhoudelijke tekortkomingen in de necrologie nemen niet weg dat het een interessant gegeven is dat zo'n wijdverspreid, populair Frans weekblad op een prominente plaats aandacht schonk aan het overlijden van Franz Liszt, die weliswaar in zijn jonge jaren in Parijs had gewoond, maar wiens muziek in de Lichtstad be-



hoorlijk was overvleugeld door de opera.

De Franse tekst

Abbé Liszt, dont la récente visite à Paris a excité un si sympathique empressement, vient de mourir à Bayreuth. Il était né à Ræding en 1811. Il manifesta dès sa plus tendre enfance des dispositions musicales exceptionnelles et son père, musicien lui-même, le mit à six ans à l'étude du piano. A neuf, il donnait avec succès son premier concert.

Plus tard, après deux ans d'études à Vienne sous la direction du pianiste compositeur Czerny, il fut amené à Paris par ses parents. Il voulait entrer au Conservatoire; mais comme il était étranger, il ne put, malgré les recommandations de M. de Metternich, y être admis.

Cependant, il travaillait sans relâche et la sévérité de son père le condamnait, rapporte la chronique, à jouer tous les jours douze fugues de Bach et à les transposer dans tous les tons. Soumis à un tel régime, comment ne fût-il pas devenu le plus habile des pianistes? Aussi, de 1824 à 1825, obtint-il à Londres et à Paris de véritables triomphes. C'est alors qu'il composa un petit ouvrage intitulé: *Don Sanche* ou le château des Amours, représenté à l'Opéra le 17 octobre 1825. Production assez faible accueillie avec l'indulgence due à la jeunesse et à la célébrité de son auteur.

A trois ans de là, Liszt perdit son père. Cet événement eut des conséquences qui influèrent sur tout le reste de sa vie. Il se retira en quelque sorte du monde et se mit à travailler avec un acharnement tel qu'il fut atteint d'une grave maladie, dont la convalescence dura deux années entières. C'est pendant cette convalescence que se manifestèrent chez lui les premiers symptômes du mysticisme

religieux qui ne devait plus l'abandonner. Durant quelque temps il se livra même aux pratiques de la plus austère dévotion; puis tout à coup, il reprit les allures du monde et redevenu le brillant pianiste d'auparavant, il se mit à parcourir l'Europe, obtenant dans toutes les villes les plus grands succès.

En 1848, il fut nommé maître de chapelle à Weimar, où il vécut longtemps. Il y acquit bientôt la plus grande influence artistique, fit de cette petite ville le centre musical de l'Allemagne et réussit à y faire représenter le *Lohengrin*, de Richard Wagner, encore inconnu. Enfin, pendant un séjour qu'il fit à Rome en 1864, cédant à ses sentiments religieux qui s'étaient réveillés et le sollicitaient avec force, il entra dans les ordres ecclésiastiques et la tonsure lui fut conférée par le cardinal de Hohenlohe, son ami, dans la chapelle du Vatican le 25 avril 1865.

Depuis cette époque l'abbé Liszt n'a plus guère composé que de la musique religieuse, des oratorios, de grandes messes solennellement exécutées dans les églises de Hongrie, d'Allemagne ou de France. Précédemment, il avait écrit, outre l'opéra dont nous parlons plus haut, outre de nombreuses compositions pour le piano et des fantaisies sur les opéras des maîtres, douze partitions d'orchestre sous le titre de Poèmes symphoniques (*Mazeppa*, *Préludes*, etc.), et les grandes symphonies de Faust et de la Divine Comédie. Il a aussi tenu la plume de l'écrivain et publié diverses brochures: Dissertation sur Chopin, *Tannhäuser* et *Lohengrin* et un ouvrage plus important intitulé *Des Bohémiens et de leur musique*.

Vertaling

Abbé Liszt, wiens recente bezoek aan Parijs zoveel enthousiasme opriep, is onlangs in Bayreuth overleden. Hij werd geboren in Raiding in 1811. Vanaf zijn vroegste jeugd toonde hij een uitzonderlijk muzikaal talent en zijn vader, zelf een muzikant, gaf hem op zesjarige leeftijd pianoles. Op negenjarige leeftijd gaf hij met succes zijn eerste concert. Later, na twee jaar studie in Wenen onder leiding van pianist en componist Czerny, werd hij door zijn ouders naar Parijs gebracht. Hij wilde naar het conservatorium, maar als buitenlander werd hij, ondanks de aanbevelingen van M. de Metternich⁴, niet toegelaten.

Hij werkte echter onvermoeibaar en zijn strenge vader veroordeelde hem, zo meldt de kroniek, tot het dagelijks spelen van twaalf Bach-fuga's en het transponeren ervan naar alle toonsoorten. Hoe kon hij, onderworpen aan zo'n regime, niet de meest bekwame pianist worden? Bovendien behaalde hij tussen 1824 en 1825 ware triomfen in Londen en Parijs. Hij componeerde toen een klein werkje getiteld: *Don Sanche ou le château des Amours*⁵, dat op 17 oktober 1825 in de

Opera werd uitgevoerd. Een vrij zwakke productie die met welwillendheid werd ontvangen, gezien de jeugd en bekendheid van de auteur.

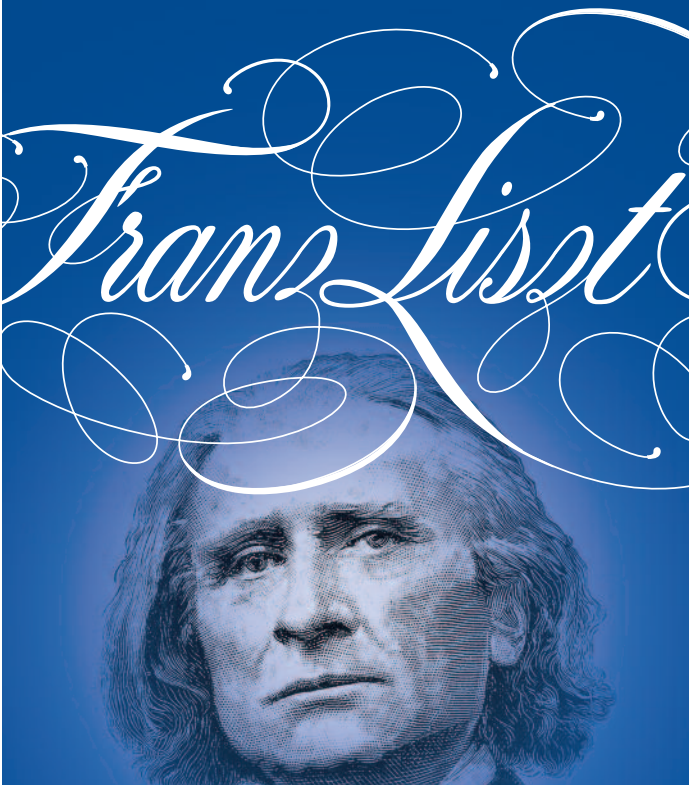
Drie jaar later verloor Liszt zijn vader. Deze gebeurtenis had gevolgen die de rest van zijn leven beïnvloedden. Hij trok zich als het ware terug uit de wereld en begon met zoveel vastberadenheid te werken dat hij ernstig ziek werd, waarvan zijn herstel twee volle jaren duurde. Het was tijdens deze herstelperiode dat de eerste symptomen van religieuze mystiek, die hem nooit zouden verlaten, bij hem verschenen. Een tijdlang wijdde hij zich zelfs aan de beoefening van de meest strenge devotie; toen hervatte hij plotseling zijn wereldse leven en, opnieuw de briljante pianist van weleer geworden, begon hij door heel Europa te reizen en behaalde hij in alle steden het grootste succes.

In 1848 werd hij benoemd tot kapelmeester in Weimar, waar hij lange tijd woonde. Hij verwierf er al snel de grootste artistieke invloed, maakte van dit stadje het muzikale centrum van Duitsland en slaagde erin om daar de *Lohengrin* van Richard Wagner, toen nog onbekend, uit te voeren. Uiteindelijk trad hij in 1864 tijdens een verblijf in Rome toe tot de kerkelijke orde⁶, toegevend aan zijn ontwaakte religieuze gevoelens die hem sterk aanspraken, en werd hem op 25 april 1865 in de Vaticaanse kapel de tonsuur verleend door zijn vriend kardinaal Hohenlohe.

Sindsdien heeft Abbé Liszt weinig anders meer gecomponeerd dan religieuze muziek, oratoria en grote missen, die plechtig werden uitgevoerd in de kerken van Hongarije, Duitsland en Frankrijk. Eerder schreef hij, naast de bovengenoemde opera en talrijke pianocomposities en fantasieën over opera's van de meesters, twaalf orkestwerken onder de titel Symfonische gedichten (*Mazeppa*, *Préludes*, enz.), en de grote symfonieën over Faust en de Goddelijke Komedie. Hij was ook actief als schrijver en publiceerde verschillende brochures: een dissertatie over Chopin; *Tannhäuser* en *Lohengrin* en een belangrijker werk getiteld 'Over de Zigeuners en hun muziek'.

Noten:

- ¹ *L'Illustration Journal Universel* was een tussen 1843 en 1944 gepubliceerde geïllustreerde wekelijks verschijnende krant. Het was het eerste geïllustreerde blad in Frankrijk en vervolgens, na 1906, het eerste internationale geïllustreerde tijdschrift, verspreid in 150 landen. De illustraties waren vaak zeer fraaie en grote staalgravures, maar later ook zwart-witfoto's. In 1907 was *L'Illustration* de eerste krant die een kleurenfoto publiceerde. Bekende en onbekendere Franse schrijvers gaven in dit weekblad in de vorm van wekelijkse feuilletons hun nieuwste romans voor het eerst uit. In deze jaargang is dat de roman *Zyde* van Hector Malot. Daarnaast maakten artikelen over geschiedenis, kunst, geografie en politiek een belangrijk deel uit van de inhoud, met achter in ieder nummer rubrieken met korte nieuwtjes uit binnen- en buitenland. Het tijdschrift werd in 1944 opgeheven na de bevrijding van Parijs. Een andere versie werd in 1945 uitgegeven onder de titel *France-Illustration*, maar ging in 1957 failliet.
- ² Gut, Serge, Franz Liszt. Sinzig: Studio Verlag, 2009, pp. 791-792.
- ³ *L'Illustration Journal Universel*, 44^e Année - Vol. LXXXVIII - No. 2267, p. 92.
- ⁴ Bedoeld is Klemens Wenzel Lothar von Metternich (1813-1859). Deze belangrijke, zowel in Wenen als Parijs werkzame diplomaat, politicus en staatsman, in wiens paleizen de jonge Franz Liszt optrad, heeft zich bijzonder ingezet om het wonderkind in Parijs kansen te bieden.
- ⁵ Een klein foutje van de redactie van *L'Illustration*: de titel van Liszts jeugdopera was *Don Sanche ou le Château d'Amour*.
- ⁶ Dit is niet correct: bedoeld is waarschijnlijk dat Liszt, overigens al vanaf 20 juni 1863, tijdelijk zijn intrek nam in het klooster Madonna del Rosario op de Monte Mario.



Word nu lid van de
Franz Liszt Kring
www.lisztkring.nl

pianostemmer-technicus

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

06 - 48 19 31 50
info@charlesrademaker.nl
charlesrademaker.nl



Charles Rademaker




LISZT PIANO COMPETITION UTRECHT



Weber edition

16 – 24
Jan. 2026

GRIFFIOEN



TRANSPORT

Sinds 1929

Geeft vertrouwen!



Transport van piano's en vleugels
in de Benelux, Duitsland, Frankrijk,
Engeland, Zwitserland en Scandinavië

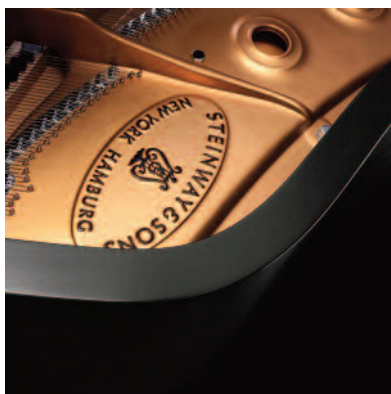
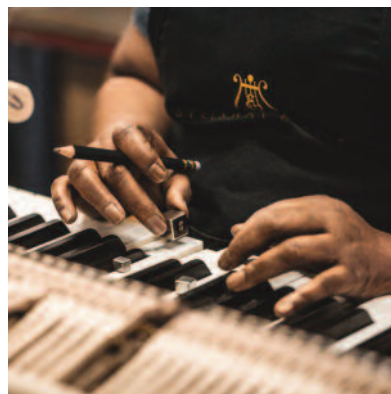
Schumanweg 1
2411 NH Bodegraven - NL
Tel.: +31 (0)172-612644
www.griffioentransport.nl
info@griffioentransport.nl

- Voor pianofabrikanten, winkels (detailsector) en particulieren
- Opslag van muziekinstrumenten
- Internationale transporten



STEINWAY & SONS

THE MASTERPIECE OF CRAFTSMANSHIP



Warrant Holder
of the Belgian Court

EXCLUSIVE DISTRIBUTOR BELGIUM & THE NETHERLANDS
RUISELEDE - BRUSSELS - GENT - ANTWERPEN - LANAKEN - ALKMAAR (NL)

WWW.MAENE.BE | WWW.MAENE.NL



By Appointment to the Court
of the Netherlands