



Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 2020

Franz Liszt Kring

Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 2020

Journal of the Franz Liszt Kring 2020

Redactie

Christo Lelie (hoofdredacteur)
Albert Brussee

Ontwerp en opmaak

Joop Berkhout Grafische Ontwerpen, Harmelen

Druk

Wilco BV, Meppel

Bestuur Franz Liszt Kring

Martyn van den Hoek, *voorzitter*
Christo Lelie, *vice-voorzitter*
René Poppen, *secretaris*
Johan Verrest, *penningmeester*
Albert Brussee
Martin Kaptein
Hugo Sloterdijk

Comité van Aanbeveling

Bernard Haitink
Yoram Ish-Hurwitz
Martijn Sanders
Tamás Vásáry
Prof. dr. Alan Walker

Uitgave en organisatie

Stichting Franz Liszt Kring
Secretariaat:
Reukgras 71
8043 KN Zwolle
E-mail: info@lizstkring.nl
www.lizstkring.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. Albert Brussee - Franz Liszt in Bad Eilsen 2
2. Christo Lelie - Had Franz Liszt een muzieknobbel?
Gall - frenologie - fysiognomie - iconografie 23
3. Sander C. Lekkerkerk - De Liszt-erfenis in geluid 53
4. Dr. Dieter Nolden - Eine Meisterschülerin von
Franz Liszt in den Niederlanden 60
5. Albert Brussee - Een onbekende brief van Liszt
aan Saint-Saëns 68

Omslag:

Gipsafgietsel van het hoofd van de twaalfjarige Franz Liszt, afgenomen door Franz Joseph Gall in 1824.

Musée de l'homme, Parijs, collectie Gall nr. 65 © MNHN - JC Domenech.



Toos Onderdenwijngaard
1926-2019

Voorwoord

Zowel 2019 als 2020 waren memorabele jaren voor de Franz Liszt Kring met feestelijke én droeve kanten. In 2019 bestond de stichting veertig jaar. Dat werd gevierd met een Mini Liszt-festival in Utrecht en door een jubileumeditie van dit tijdschrift uit te brengen, met daarin onder meer de geschiedschrijving van de Kring. In dat nummer werd ruim aandacht besteed aan de nestrix van ons bestuur, Toos Onderdenwijngaard, in de vorm van een interview. Toos was een van de eersten in ons land die als pianiste een exclusieve pleitbezorgster werd voor Liszt en vooral voor diens onbekendere muziek. In 1979 behoorde Toos tot de oprichters van de Franz Liszt Kring. Vele jaren was zij een zeer gewaardeerd bestuurslid.

Eind 2019 werd Toos ernstig ziek, maar ze heeft nog net het jubileumnummer van dit tijdschrift op haar ziekbed mogen ontvangen, voordat zij op 26 december vorig jaar overleed. Toos werd 93 jaar. We memoreren dit een jaar na haar overlijden, niet alleen vanwege de betekenis die Toos zo lang voor Liszt muziek en bestuurlijk voor de Franz Liszt Kring heeft gehad, maar ook omdat zij onze stichting langdurig en anoniem op substantiële wijze financieel heeft ondersteund, waardoor de uitgave van ons tijdschrift mogelijk werd gemaakt en nog steeds mogelijk is.

*Daarom dragen wij deze uitgave van het Tijdschrift van de Franz Liszt Kring
in dankbare herinnering aan Toos Onderdenwijngaard op.*

In 2020 ontviel ons Peter Scholcz. Ook hij was vanaf de oprichting nauw betrokken bij de Liszt Kring. Vele jaren was Peter bestuursvoorzitter en redactielid van dit tijdschrift, waarvoor hij meerdere artikelen heeft geschreven, onder andere over Liszt in Nederland. Langs deze weg willen we Peter postuum bedanken voor het werk dat hij al die jaren voor de Kring en voor dit tijdschrift heeft gedaan.

Ook een woord van dank aan Joop Berkhout, die sinds 2004 geheel belangeloos de vormgeving van ons tijdschrift voor zijn rekening neemt en dit op schitterende wijze doet. Wij hopen nog vele jaren van zijn mooie werk te mogen genieten.

Tenslotte wensen wij u veel leesplezier met dit bijzonder rijk gevulde nummer, waarin veel nieuwe informatie over Liszt en een aantal van zijn leerlingen te vinden is.

Christo Lelie, hoofdredacteur

Martyn van den Hoek, voorzitter Franz Liszt Kring

Franz Liszt in Bad Eilsen

Albert Brussee

Franz Liszt is veel in Bad Eilsen geweest. Alles tezamen heeft hij er ongeveer een jaar doorgebracht. In 1849 verbleef hij er de laatste drie maanden van het jaar. In 1850 was hij er opnieuw van 19 oktober tot 21 januari 1851. Zijn verplichtingen als hofkapelmeester riepen hem terug naar Weimar, maar toen de componist hoorde dat zijn geliefde Carolyne, die met haar dochter Marie in Bad Eilsen was achtergebleven, tyfus had gekregen, keerde hij na enkele weken onverwijd naar de badplaats terug en bleef er met tussenpozen tot eind augustus van dat jaar. Waar ligt Bad Eilsen precies en waarom was Liszt er zo dikwijls? In welk hotel logeerden de componist en zijn geliefde? Gaf hij er concerten? Welke composities ontstonden in die tijd? In dit artikel wordt getracht deze vragen te beantwoorden.

Bad Eilsen

Bad Eilsen ligt even ten oosten van Bückeburg, halverwege Osnabrück en Hannover. Bückeburg was in het verleden de hoofdstad van het vorstendom Schaumburg-Lippe, dat gedurende het Duitse Keizerrijk nog een zekere zelfstandig-

heid had, maar na de Eerste Wereldoorlog in Groot-Duitsland is opgegaan. Het is geen on aardig stadje met een fraai, in neorenaissancestijl gebouwd stadhuis met een gezellige ‘Ratskeller’ en een mooie trouwzaal. In de Evangelische stadskerk, een van de eerste protestantse bouwwerken van Duitsland, preekte ooit de bekende dichter Herder, die later in Weimar woonachtig Franz Liszt meermalen tot inspiratie is geweest.¹ Een bezoek meer dan waard is vooral het slot van het vorstenhuis Schaumburg-Lippe, waarin thans in de linker vleugel het Niedersächsisches Landesarchiv is gevestigd (afb. 1).

In dat archief vond ik informatie over de geschiedenis van Bad Eilsen. Gravin Juliane zu Schaumburg-Lippe (1761–1799) had in 1794 het besluit genomen in het naburige dorpje Eilsen, waar al in de zeventiende en achttiende eeuw geneeskrachtige bronnen waren ontdekt, een ‘Kurort’ te vestigen; ze kocht landerijen op en liet een eenvoudig badhuis bouwen. Na haar vroege dood zette haar zoon Georg Wilhelm (1784–1860), respectievelijk diens voogd, de bouwwerkzaamheden voort en reeds in 1802 verschenen de eerste badgasten, die naast zwavel-



1. Het paleis van het vorstenhuis Schaumburg-Lippe, vooraanzicht; foto auteur, zomer 2002.



2. Bad Eilsen, een ets van omstreeks 1850; Niedersächsisches Landesarchiv, Bückeburg.

baden ook modderbaden konden nemen, de eerste in Duitsland. Deze ‘Schlammhäder’ gedachtig dichtte Heinrich Heine in zijn bundel *Wintermärchen* (1844) enkele niet ongeestige regels. Hij schreef:

*Das halbe Fürstentum Bückeburg
Blieb mir an den Stiefeln kleben;
So lehmige Wege habe ich wohl
Noch nie gesehen im Leben.*

Ook al door de gunstige klimatologische omstandigheden (Bad Eilsen ligt in een beboste vallei, omgeven door heuvels), het fraaie park waarin enkele chique hotels verrezen en de gunstige verbindingen – al in 1847 werd de spoorlijn Hannover – Bückeburg – Minden – Osnabrück geopend – ontwikkelde Bad Eilsen zich tot een badplaats van internationale roem, waar politici, adellijke personen en bekende kunstenaars elkaar in relaxte sfeer troffen. Naast Franz Liszt en Carolyne von Sayn-Wittgenstein behoorde ook Clara Schumann-Wieck tot de regelmatig terugkerende gasten, en later de schrijvers Gerhart Hauptmann, Herman Hesse, de beroemde tenor Richard Tauber en onze koningin Wilhelmina. Het nog steeds bestaande Kurort ligt slechts vijf kilometer van Bückeburg verwijderd. Bovenstaande afbeelding toont aan dat de rust en de wijdse atmosfeer die ik er aantrof in wezen in Liszts tijd niet anders was (afb.2).

In het Haus des Gastes bleek zich een oudheidskamer te bevinden met oude foto’s, enkele over Bad Eilsen geschreven boeken en artikelen en zelfs wat informatie over Franz Liszts verblijf in de badplaats. Ik kwam in gesprek met Dr. Friedrich Winkelhake, die als ‘Heimathistoriker’ de geschiedenis van Bad Eilsen als geen ander kent en, de muziek een warm hart toedragend, ook zelf geïnteresseerd was in Liszts aanwezigheid in Bad Eilsen. Hij gaf me een overzicht van de hem bekende feiten (‘Franz Liszt in Bad Eilsen – 1849 bis 1851’) en tezamen met de wetenswaardigheden uit genoemde artikelen en het boekje *Bad Eilsen wie es wirklich ist* van Horst Merckens, gaf dit een goed beeld van Liszts activiteiten in de badplaats. Daarnaast zijn natuurlijk de brieven die Liszt vanuit Bad Eilsen schreef een belangrijke bron van informatie.

Hotel Bruns of Hotel Rinne?

Terugkerend van het destijds nog Deense, thans Duitse eiland Helgoland, waar Franz Liszt, Carolyne von Sayn-Wittgenstein met haar twaalfjarige dochter Marie, haar gouvernante Miss Andersen en het kamermeisje Annette in september 1849 drie weken op vakantie waren geweest, maakten ze, op weg naar Weimar, een tussenstop in Bad Eilsen. Carolyne leed aan reuma en hoopte in de badplaats verlichting van haar pijnen te vinden; nog steeds is Bad Eilsen

een 'Rehazentrum für Orthopädie und Rheumatologie'. Het bezoek aan de badplaats werd sterk verlengd door ernstige, langdurige ziekte van Marie; pas in de eerste dagen van 1850 keerde het gezelschap naar Weimar terug.

Een probleem blijft vast te stellen in welk hotel 'het gezin Liszt' verbleef. Er zijn dienaangaande in de Liszt-literatuur drie meningen traceerbaar:

1. Franz Liszt en Carolyne von Sayn-Wittgenstein verbleven zowel in 1849 als in 1850-51 in Hotel Rinne.
2. Zij logeerden altijd in het chiquere Hotel Bruns.
3. Zij waren te gast in beide hotels.

Ad 1. Hotel Rinne (afb. 3) dateert al van 1804, maar kreeg pas die naam in 1811-12 toen Friedrich Rinne het pand opkocht en ombouwde tot een pension met twaalf (volgens andere bronnen tien) 'Gästezimmer', een bijbehorende bakkerij, danszaal en koffietuin; voor 1812 stond de uitspanning bekend als 'Eisler Krug'. Vooral in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog was men van mening dat Liszt en zijn gevolg altijd in dat hotel te gast waren. Zo leest men in het artikel 'Franz Liszt in Bad Eilsen', in 1967 geschreven door Hannsdieter Wohlfahrt, wetenschappelijk assistent aan de Universiteit Heidelberg: "Im Gasthof Rinne bezog man Quartier."² Ook in het in het Haus des Gastes geraadpleegde boekje *Bad Eilsen – Ein Spaziergang durch zwei Jahrhunderte* (1978) van Dr. Horst Merckens lezen we: "Er nahm in Hotel Rinne Quartier."³



3. Hotel Rinne met koffietuin, een oude foto uit het Haus des Gastes te Bad Eilsen.



4. Hotel Bruns, een foto van omstreeks 1850. Haus des Gastes, Bad Eilsen.



5. Het Park-Hotel in Bad Eilsen, een oude foto ontnomen aan Rüdiger Pohls artikel (eindnoot 5).

Ad 2. Hotel Bruns (afb. 4) was in 1814-15 in opdracht van de vorstelijke parkopzichter Bruns gebouwd en ontwikkelde zich tot een geliefd verblijf voor de kuurgasten. Later zou de familie Rinne Hotel Bruns opkopen en om-dopen tot Park-Hotel Rinne; dat was echter lang na Liszts aanwezigheid in Bad Eilsen. Het ziet er naar uit dat er in de jaren tachtig van de twintigste eeuw een omslag heeft plaatsgevonden en men tot de overtuiging is gekomen dat Liszt niet in Hotel Rinne, maar altijd in Hotel Bruns zijn intrek nam. Zo schreef Horst Merckens, die jaren lang 'Badeartz' in Bad Eilsen was en zich ten zeerste verdiept heeft in de geschiedenis van de badplaats, in het in 1986 uitgekomen boekje *Bad Eilsen wie es wirklich ist*: "Er nahm in Bruns'schen Hotel (Rinne) Quartier."⁴ Deze op het eerste gezicht verwarrende informatie zien men in het licht dat, zoals gezegd, Hotel Bruns op den duur door de familie Rinne opgekocht werd en toen Park-Hotel Rinne, vervolgens gewoon Park-Hotel ging heten. Vergelijking van afb. 4 en 5 leert, dat Hotel Bruns en het Park-Hotel inderdaad een en hetzelfde gebouw waren. Ook Rüdiger Pohl schrijft in zijn in hetzelfde jaar 1986 gepubliceerde artikel 'Franz

Liszt in Weimar. Zu einem bisher unveröffentlichten Brief des Komponisten', dat de componist en zijn geliefde altijd in het Park-Hotel verbleven. Hij weet zelfs te vertellen dat zij woonden "im 1. Obergeschoß des rechten Flügels".⁵ Dit standpunt wordt ook in de meest recente literatuur gehuldigd. Zo leest men op de internet-site *Historischer Spaziergang Kurpark Bad Eilsen in alten Ansichten* onder het kopje 'Hotel Bruns von 1815': "In den Jahre 1849 bis 1851 weilte insgesamt ein knappes Jahr lang Franz Liszt und Seine Lebensgefährtin, der Fürstin zu Sayn-Wittgenstein in diesem Haus."⁶

Helaas wordt in geen van deze bronnen aangegeven waarop deze gewijzigde stellingname teruggaat. Was het misschien op een passage uit een brief van Joachim Raff, die in december 1849 als assistent van Franz Liszt in dienst trad en aan zijn voormalige pianolerares, Frau Heinrich, vertelt over zijn eerste dagen in Bad Eilsen? Daarin lezen we, dat Liszt voor hem twee keurige kamers in Hotel Rinne gehuurd had. "Liszt zelf", zo vervolgt hij, "woont in de vorstelijke woning hier tegenover."⁷ Met die 'vorstelijke woning' moet het chiquere Hotel Bruns bedoeld zijn, dat inderdaad tegenover Hotel Rinne lag. Uit dit citaat blijkt onomstotelijk dat Franz Liszt althans in 1849 in Hotel Bruns woonachtig was.

Ad 3. Tot het derde standpunt, Liszt woonde zowel in Hotel Bruns als in Hotel Rinne (in 1850-51) neeg ik zelf in het verleden. Ik voelde me in mijn mening gesterkt door een bijdrage van dr. Klaus Leimenstoll in de *Liszt-Nachrichten* van het Deutsche Liszt Gesellschaft, 'Franz Liszt in Eilsen. In den Jahren 1849, 1850 und 1851', waarin we lezen: "Men kwam in september 1849 in Bad Eilsen aan en woonde in de tijd nadien waarschijnlijk zowel in Hotel Rinne als in Hotel Bruns. In beide hotels bevond zich een zaal, die ook voor het geven van kleine concerten geschikt was."⁸ Omdat, zoals uit Raff's mededeling blijkt, het zeker is dat Liszt in 1849 in Hotel Bruns logeerde, ging ik er daarom van uit, dat hij in 1850-51 in Hotel Rinne zijn intrek had genomen, temeer daar dat tweede verblijf door tyfus van Marie en later van Carolyne enorm uitliep en alles tezamen wel acht maanden geduurd heeft; financiële redenen zouden hem mogelijkerwijs

gedwongen kunnen hebben te verhuizen naar het wat eenvoudigere pension daartegenover. Maar aanwijzingen daartoe zijn er toch eigenlijk niet, en gezien het feit dat we het hier hebben over een wereldberoemde pianist en een vrouw die met 'Fürstin' werd aangesproken, is een verblijf in een hotelletje met twaalf kamers, dat wat overkomt als een gezellige boerderij (afb. 3), ook niet zo waarschijnlijk. Het standsverschil speelde in die tijd een grotere rol dan tegenwoordig. Bovendien vond ik bij het schrijven van dit artikel een directe aanwijzing dat Liszt ook in 1850-51 in Hotel Bruns verbleef. In een brief van Liszt aan Joachim Raff van 26 oktober 1850, enkele dagen na aankomst in de badplaats geschreven, lezen we: "Seit Montag Abend bin ich ganz vorzüglich installiert bei Bruns in Eilsen."⁹

Samenvattend is mijn conclusie dat Franz Liszt en Carolyne von Sayn-Wittgenstein altijd, zowel in 1849 als in 1850-51, in Hotel Bruns gelogeed hebben, waar ze op de herenetape hun appartement hadden. Mogelijk dat Miss Andersen en het kamermeisje Annette in het eenvoudigere hotel Rinne werden gestationeerd, zoals in december 1849 Joachim Raff.

Liszts concerten in Bückeburg en Bad Eilsen

Het zou een misvatting zijn te denken dat Liszt in het najaar van 1849 zonder onderbreking in Bad Eilsen is geweest. Zo was hij in de laatste week van oktober meerdere dagen in Bückeburg, zoals onder andere blijkt uit de datering boven de op zijn verjaardag (22 oktober) geschreven brief aan zijn moeder.¹⁰ Mogelijk was het in die week dat Liszt zijn opwachting maakte in het vorstelijk paleis (afb. 1), Georg Wilhelm zu Schaumburg-Lippe en diens vrouw Ida von Waldeck-Pyrmont heeft leren kennen, en hem de muziekbibliotheek werd getoond. Joachim Raff vertelt in een brief aan Frau Heinrich van 5 januari 1850: "Bij zijn aankomst in Bückeburg toonde men hem de catalogus, respectievelijk de inventaris van de muziekbibliotheek van de vorstelijke muziekkapel. Liszt verbaasde zich over de grote hoeveelheid interessante werken die daar aanwezig waren en verzocht er enkele in te mogen zien. Wie schets zijn verbazing toen hij ontdekte

dat van de opgevraagde werken alleen de partijen voorhanden waren en de uitvoering zelf kennelijk zonder partituur gedirigeerd werd. Dat zal er vroeger fraai aan toe zijn gegaan.¹¹

Vanuit Bückeburg reisde Liszt naar het circa honderd kilometer ten noorden daarvan gelegen Bremen, waar hij op 25 oktober meewerkte aan een concert van de jonge Carl Reinecke. Opnieuw is dit weinig bekende feit uitsluitend te lezen in de correspondentie Liszt-Raff. Liszt schreef vanuit Bremen namelijk een door Helene Raff abusievelijk '25 Oktober, 47. Bremen' gedateerde brief aan zijn toekomstige assistent; in werkelijkheid dateert dit schrijven van 25 oktober 1849.¹² Op 25 oktober 1847 was Liszt namelijk in Woronince in de Oekraïne en ook uit de inhoud blijkt, dat deze brief enkele weken voor Ruffs aankomst in Bad Eilsen geschreven moet zijn (zie hierna). Aangezien Carl Reinecke in het jaar 1849 als dirigent in Bremen werkzaam was, is het zeer wel mogelijk dat Liszt hem daar een bezoek heeft gebracht en meegewerkt heeft aan een door Reinecke georganiseerd concert. Wat Liszt gespeeld heeft heb ik tot op heden niet kunnen achterhalen.

Zeker is echter dat de grote pianist kort daarna weer in Bückeburg was, getuige een brief aan Richard Wagner ('Bückeburg 28. Oktober 1849') en een andere aan de schrijver Adolf Stahr, die Liszt in Helgoland ontmoet had ('Bückeburg, 29 Octobre 49'); in beide brieven valt overigens niets over het concert in Bremen te lezen.

Tijdens deze dagen in Bückeburg zal er een afspraak gemaakt zijn voor een aldaar te geven concert. Dat recital heeft plaatsgevonden in de eetzaal van hotel Deutsches Haus, waarin Liszt ook gelogeerd zal hebben in de week van 22 oktober. Het betrof een liefdadigheidsconcert ten behoeve van de Katholieke Kerk te Bückeburg. Dit concert, dat op zondagmiddag 18 november plaats heeft gevonden, aanvang 15:00 uur, stond in meerdere dag- en weekbladen aangekondigd, zo in de *Hannoversche Anzeiger* en het *Mindener Sonntagsblatt* van 11 november 1849.¹³

Het korte programma werd geopend met de 'Ouverture zum Wilhelm Tell', Liszts transcriptie

van de ouverture tot de opera *Guillaume Tell* van Rossini. Welke sonate van Beethoven de pianist vervolgens voordroeg, blijft giswerk; het zal een sonate geweest zijn die hij dikwijls liet horen, bijvoorbeeld die in As, opus 26, of de bekende *Mondschein*-sonate, opus 27 nr. 2. Onder de 'Reminiscenzen aus der Sonnambula' moet uiteraard de *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula* worden verstaan, Liszts concertparafrase op thema's uit de bekende opera van Bellini uit 1841. Na de transcriptie van een lied van Schubert klonk tot besluit een compositie met als titel 'Ungarische Melodien'. Vermoedelijk betreft het hier (de tweede van) de *Mélodies hongroises (d'après Schubert)*, een van de lievelingsstukken van de pianist die hij ontelbare malen heeft uitgevoerd. Zoals uit het ondertekening van de aankondiging blijkt (afb. 6) was het concert georganiseerd door pastoor Wessels en een zekere Langerfeldt, over wie zo dadelijk meer.

Concert-Anzeige.

Der Herr Capellmeister Dr. Liszt hat sich freunblich bereit erklärt, zu wohlthätigen Zwecken am
Sonntage den 18. d. M., Nachmittags 3 Uhr,
im Saale des deutschen Hauses
ein Concert zu geben, worin derselbe vortragen wird:

- 1) Ouverture zum Wilhelm Tell.
- 2) Sonate von Beethoven.
- 3) Reminiscenzen aus der Sonnambula.
- 4) Lied von Schubert.
- 5) Ungarische Melodien.

Da die Billetabgabe wegen Mangel an Raum beschränkt ist, so wird Unterzeichnungsbogen, à 1 sß das Billet, vorgelegt, mit dem Bemerken, daß das Billet an der Casse nur zu dem erhöhten Preise von 1 sß 12 gr abgegeben werden kann. Der Unterzeichnungsbogen wird bis zum 16. d. M. incl. in der Wohnung des Mitunterzeichneten Pastors Wessels aufsliegen.

Bückeburg, den 7 November 1849.
Wessels. Langerfeldt.

6. Aankondiging in de *Hannoversche Anzeiger* No. 267 (17 november 1849) van Liszts concert op 18 november 1849 in het *Deutsches Haus* te Bückeburg.

Men vraagt zich af, of het bij dat ene concert in Bückeburg gebleven is. Het ligt toch in de lijn der verwachtingen dat de grote pianist zich ooit aan het hof heeft laten horen. Voortgezette studie wees uit, dat dit inderdaad het geval is

geweest. De in Bückeberg geboren schrijfster Luise ('Lulu') von Strauß und Torney deelt in de biografie van haar grootvader Viktor von Strauß und Torney (1809–1899), minister aan het hof van het vorstenhuis Schaumburg-Lippe, dienaangaande het volgende mee: "Ook Franz Liszt was in 1849 in Eilsen, waar hij kuurde [sic!]. Hij kwam vandaar meerdere malen naar Bückeberg en speelde voor de gasten die op het slot waren genoot. Op een zomeravond was het spel van de grote Meester zelfs te horen in de salon van het 'Altes Haus'".¹⁴

Wanneer deze hofconcerten hebben plaatsgevonden, is niet bekend; het waren privé-optredens waarvan in kranten geen gewag werd gemaakt. Klaus Leimenstoll geeft in de in eindnoot 14 genoemde brochure een foto van de 'Boiserie-zaal', het enige vertrek in het paleis waar een vleugel stond en vaak muziek gemaakt werd. Terecht denkt hij dat het in die salon geweest zal zijn dat de pianist achter de vleugel, een Weens instrument, heeft plaatsgenomen (afb. 7).¹⁵ Wat betreft het optreden op die zomeravond in het 'Altes Haus' – dr. Leimenstoll vermoedt dat hiermee het grootouderlijk huis van Viktor von Strauß und Torney werd

bedoeld, wat impliceert dat Liszt naast enkele hofconcerten ook thuis bij notabelen van de stad heeft geconcerteerd. Overigens ben ik het niet met dr. Leimenstoll eens, dat dat concert in de zomer van 1850 plaatsgehad moet hebben "omdat Liszt pas in de herfst van 1849 arriveerde"¹⁶; in de zomer van 1850 was Liszt niet in Bad Eilsen. Dit privé-optreden moet in de zomer van 1851 hebben plaatsgehad, want alleen in dat jaar verbleef Liszt 's zomers in de badplaats.

In die laatstgenoemde periode (de zomer van 1851) heeft Franz Liszt zich nog vaker laten horen. In het Niedersächsisches Landesarchiv vond ik in een aflevering van de *Schaumburg-Lippische Heimat-Blätter* een bijdrage met als titel: 'Bückeberg im Biedermeier. Aus den Erinnerung des Hannoveraner Julius Hartmann' van de hand van Helma en Ernst-August Horstmann. Zij citeren daarin een gedeelte uit *Meine Erlebnisse zur Hannoverschen Zeit, 1839–1866, von Julius Hartmann, weiland Königlich-Preußischer Generalleutnant*, opgetekend door diens zoon Dr. Adolf Hartmann in 1912. De heer en mevrouw Horstmann, vermoedelijk nazaten



7. De Boisserie-zaal in Schloss Bückeberg. Het vertrek wordt momenteel gebruikt als trouwzaal en verhuurd voor kleinschalige bijeenkomsten tot tachtig personen.

van deze Adolf Hartmann, drukken in hun tamelijk uitvoerige bijdrage een gedeelte van dat boekje af met als opschrift: ‘Heirat und Hochzeitsreise – Konzert von Liszt’. Daarin staat te lezen dat de in 1821 geboren Julius Hartmann tijdens zijn huwelijksreis zijn zuster in Bückeburg bezocht. De man van zijn zuster, de muzikaal begaafde Karl Langerfeldt, had met Franz Liszt meermalen contact gehad; hij was het ook die samen met pastoor Wessels het concert in het Deutsches Haus georganiseerd had (afb. 6). Hartmann, zelf ook een muzikliefhebber, gaf te kennen dat ook hij de beroemde pianist wel eens zou willen ontmoeten. Helaas was het Langerfeldt in verband met zijn werkzaamheden niet mogelijk zijn zwager naar Bad Eilsen te begeleiden. Met een aanbevelingsbrief op zak ondernam Julius Hartmann echter, samen met een oude vriend, Landy, kamerheer in dienst van het vorstelijk hof, de tocht naar Bad Eilsen. Aangezien dit een in de Liszt-literatuur volstrekt onbekend document is, wordt het vervolg van dit verslag hier iets ingekort gepubliceerd.

*“Zo werd ik, nadat ik was aangediend, door Landy direct naar binnen gebracht en door de beroemde man met tegemoetkomende hoffelijkheid ontvangen, alsof hij een vorst was. Ik werd niet uitgenodigd te gaan zitten; staand spraken we enkele minuten over allerdaagse zaken. Liszt liet zich eenvoudig en bijzonder vriendelijk uit over mijn zwager, wiens zingen hij zeer hoog inschatte. Landy en ik vertelden wat van gebeurtenissen uit onze Bückeburger knapentijd. (...) ’s Avonds gaf Liszt een openbaar concert, in het hotel waarin hij woonde. De vorstelijke familie was daarbij aanwezig. Cidli [de echtgenote van Julius Hartmann, AB], Langerfeldt en ik zaten aan de ene kant van de zaal op de voorste rij, heel dicht bij Liszt, die van het begin tot het einde van het concert zijn plaats achter de vleugel niet verliet. Hij speelde Beethoven prachtig, ik denk precies zoals de begenadigde componist het gewenst had; tot slot Erbkönig, meeslepend, gruwelijk! Omdat we heel dicht bij hem zaten, viel me op hoe onbegrijpelijk de grimassen, die hij onder het spelen trok, zijn gelaat misvormden. Hij was in zijn houding, in zijn bewegingen, niet de keurige vakman maar slechts de uitdrukking van een door de kunst gegrepen mens.”*¹⁷

Aangezien Hartmann schrijft dat hij Bückeburg bezocht ná zijn huwelijk, dat op 1 mei had plaatsgevonden (een jaartal wordt niet gegeven), moet dat huwelijk en dus ook dit concert in de zomer van 1851 hebben plaats gehad, want, zoals gezegd, alleen in de zomer van 1851 was Liszt in Bad Eilsen; in 1850 was hij, met de uitzondering van een enkel uitstapje naar Leipzig, vrijwel ononderbroken in Weimar. Omdat de componist op zaterdag 17 mei 1851 aan Carolyne schreef, dat hij op de dinsdag daaropvolgend (20 mei) haar persoonlijk ‘bonsoir’ hoopte te kunnen zeggen, op zijn laatst woensdagmorgen samen met haar een ‘petit café’ hoopte te gebruiken¹⁸, zal het concert kort na zijn aankomst in de badplaats hebben plaatsgevonden (dus eind mei, begin juni 1851). Een latere datum is in verband met Hartmanns trouwdatum en daaropvolgende huwelijksreis niet aannemelijk.

Julius Hartmann schreef dat het evenement voorviel “in het hotel waarin hij woonde”. Aangezien, zoals hierboven geconcludeerd, Liszt altijd in Hotel Bruns logeerde en dat hotel met meer dan honderd bedden een ruimere zaal gehad moet hebben dan Hotel Rinne, mogen we aannemen dat dit optreden in het eerstgenoemde Gasthof heeft plaatsgehad.

Nog één ander optreden moet besproken worden. Op 3 juli 1851 schreef Franz Liszt een brief aan de harpiste Rosalie Spohr, een nicht van de bekende componist Louis Spohr uit Kassel. Uit dit schrijven blijkt, dat de pianist een concert voor haar in Bad Eilsen had geregeld op dinsdag 8 juli van dat jaar. Hij verzocht haar snel het programma door te geven en drong erop aan daarin “*la Fantaisie sur des motifs d’Oberon de Parish Alvars et la Danse des Fées*”¹⁹ op te nemen. Tijdens het concert, zo vervolgde Liszt, zou ook een zekere meneer Lindemann uit Hanover, een uitstekende amateur op de cello, twee solos ten beste geven en de rest van het programma zou met gemak ingevuld kunnen worden.²⁰

Waar dit concert heeft plaatsgevonden, is niet voor honderd procent zeker. Naar alle waarschijnlijkheid was dat in het in 1850 gebouwde ‘Konservationshaus mit Kursaal,



8. Het 'Konservationshaus' te Bad Eilsen. De foto werd overgenomen uit Bad Eilsen wie es wirklich ist, eindnoot 4, p. 88.

Lesesaal, Musikkammer und Spielzimmer', dat in 1924 is afgebroken (afb. 8). Daarin werden vooral ook later, in de laatste decennia van de negentiende eeuw, regelmatig concerten gegeven om de badgasten 's avonds wat vertier te bieden. Kennelijk heeft men Liszt verzocht een concert te organiseren bij de opening van dat gebouw. Of hij ook zelf een paar stukken gespeeld heeft, blijft gissen, maar is gezien zijn opmerking dat "le reste du programme se trouvera aisément", aannemelijk.²¹ Helaas zijn er geen programmabladen, aankondigingen of recensies van dit concert bekend, maar dat het succesvol verlopen is, blijkt uit Liszts brief van 22 juli 1851, waarin hij Rosalie Spohr complimenteerde met haar fraaie spel. Als stoffelijk blijk van dank zond Liszt haar, samen met de brief, een plak in Bückeburg gefabriceerde chocolade 'de tonique calmant', die, zo grapte hij, bij het studeren van etudes niet zonder gunstige uitwerking zou blijken te zijn (!).²²

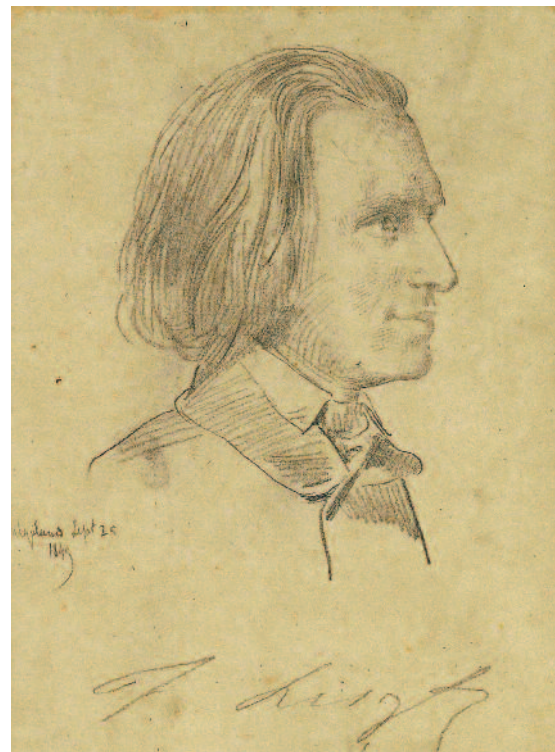
Joachim Raff in Bad Eilsen

Franz Liszt en Joachim Raff kenden elkaar al geruime tijd. Ze hadden elkaar voor het eerst ontmoet in Basel op 19 juni 1845, toen Liszt daar een concert gaf en Raff door de stromende regen vanuit Zürich was komen lopen om de grootmeester aan het klavier te horen. De pianist had de toen net 23-jarige, doodeenzame jongeman meegenomen naar Bonn en bezorgde hem een baantje bij de muziekuutgeverij annex klavierfabriek Eck & Lefebvre in Keulen. Daar had Joachim het echter niet zo naar zijn zin en was, na ruim anderhalf jaar in Stuttgart gewoond te hebben, in de zomer van 1849 naar Hamburg getrokken, waar hij emplooi vond bij de uitge-

verij Schuberth. In al die jaren had de jonge componist met Liszt briefcontact gehouden en toen deze, terugkomend van Helgoland, enkele dagen in de stad aan de Elbe verbleef, zijn de oude vriendschapsbanden weer aangehaald.

In een brief van Raff aan zijn moederlijke vriendin, de pianopedagoge Kunigunde Heinrich die hij in Stuttgart had leren kennen, lezen we enkele bijzonderheden over deze dagen. Liszt (afb. 9) en zijn gevolg waren op donderdag 25 september 1849 in de havenstad aangekomen en logeerden in Hôtel de l'Europe. In de avond bezocht de grote pianist een uitvoering van de opera *Fidelio* van Beethoven in het stadtheater. Toen Raff hem daar wilde verrassen en in de hem gewezen loge binnentrad, bleek Liszt echter al weer vertrokken te zijn naar het Walhalla, waar men op die avond zijn *Festmarsch zur Goethe-jubiläumsfeier* uitvoerde.²³ Maar ook daar was de vogel al gevlogen. Uiteindelijk vond Raff hem in een naburig restaurant, waar hij een biefstuk zat te verorberen. Daar, onder het genot van een halve fles 'Porterbier', spraken de vrienden elkaar tot wel half twaalf in de avond.²⁴

De volgende dag speelde Liszt Joachim 's avonds zijn "zwei neuen Phantasiestücke über den



9. Franz Liszt, door Rudolf Lehmann getekend op 25 september 1849 op Helgoland. www.christies.com.

Propheten”²⁵ voor. Raff vond met name het tweede deel (*Les patineurs*) uiterst bekoorlijk. “Er spielt noch immer wie ein Gott!”, zo schreef hij zijn vriendin. Daarna begaven ze zich samen naar de ‘Wilken’schen Austernkeller’, een oosterrestaurant, en keerden voldaan terug naar Hôtel de l’Europe, waar de pianist laat in de avond een “*Serenade mit Fackeln*” werd gebracht.²⁶

Op zaterdag 27 september, om 16:00 uur, vertrokken Liszt, Carolyne met haar dochter Marie en hun personeel naar Bad Eilsen. Bij het afscheid schonk Liszt zijn toekomstige assistent een doos sigaren uit eigen voorraad. Omdat de afstand Hamburg–Bückerburg ongeveer 200 kilometer bedraagt, zal het gezelschap op zondagavond 28 of maandagmorgen 29 september in de badplaats aangekomen zijn.

Toen de pianist enkele weken later zijn concert in Bremen gaf (zie hiervoor), was de uit Hamburg overgekomen Schuberth daarbij aanwezig. Er is toen definitief met de uitgever overeengekomen, dat Joachim Raff per 1 december bij Liszt in dienst zou treden. Echter, omdat laatstgenoemde in verband met de ziekte van Marie langer in Bad Eilsen bleef dan toen voorzien kon worden, verzocht de componist Joachim in een schrijven van 20 november 1849 niet naar Weimar, maar naar de badplaats te komen. “*Arbeit treffen Sie genug – und Cigarren und Bier ebenfalls in gehörigen Quantum*”, zo stelde hij hem in het vooruitzicht.²⁷ Raff antwoordde hem terstond en deelde mee, dat hij in gezelschap van Julius Schuberth de reis naar het kuuroord zou ondernemen, die dan persoonlijk de door Liszt in zijn brief van 20 november gevraagde ‘Musikalien’ zou overhandigen.²⁸

Zo kon het gebeuren dat op 1 december 1849 de toen 27-jarige Joachim Raff en Julius Schuberth, de laatste met een stapel muziekuitgaven onder zijn arm, in Bad Eilsen arriveerden en door Franz Liszt hartelijk werden verwelkomd. Tijdens het gesprek dat vervolgens plaats vond, sprak de componist de hoop uit dat Joachim zijn carrière de komende jaren aan de zijne zou willen binden. Hij stelde hem vrije kost en inwoning en een jaarwedde van 650 Thaler in het vooruitzicht, maar verwachtte daarvoor wèl zijn volle inzet en medewerking

aan de talrijke activiteiten die hem de komende tijd zouden bezighouden. Raff, die het best naar zijn zin had in Hamburg, overviel dat eigenlijk een beetje, en toen hij op 4 december Schuberth naar Bückerburg vergezelde en daar afscheid van hem nam, toen kwamen ze onderling overeen dat – mocht de dienstbetrekking bij Liszt niet zo bevallen – hij dan gewoon weer terug kon keren naar Hamburg. De lange brief aan Frau Heinrich waaraan dit alles ontleend werd, besluit dan ook met de verzuchting: “*Sie sehen Liebe! Dass ich jetzt wie der Esel zwischen den beiden Heubündeln dastehe.*”²⁹ Erg lang heeft deze aarzeling echter niet geduurd. Het contact tussen de meester en zijn assistent was goed in Bad Eilsen en meer en meer raakte Joachim Raff (afb. 10) onder de indruk van de enorme scheppingskracht van Franz Liszt, die hem bedolf onder interessante composities en geschriften.

In dezelfde brief lezen we het een en ander over het dagritme in Bad Eilsen. ‘Het huishouden Liszt’ bestond eigenlijk uit zeven personen. Behalve de maestro, Carolyne von Sayn-Wittgenstein en haar dochter waren aanwezig: de gouvernante van Marie, Miss Andersen, het kamermeisje Alexandra, de huisknecht Heinrich en natuurlijk Raff zelf. Andere badgasten waren er op dat moment niet. Men ontbeet ‘à part’ en pas tijdens het gemeenschappelijke diner om 16:00 uur zag men elkander. Na het eten werd koffie geserveerd en werd er een partijtje whist gespeeld.³⁰ Daarna ging een ieder terug naar zijn vertrek; als iemand later op de dag nog wilde souperen, dan deed hij dat alleen op zijn eigen kamer.

Iedere morgen op tien uur kwam Liszt naar Ruffs kamer in Hotel Rinne om de werkzaamheden van die dag door te nemen. En dat was niet gering, wat de assistent allemaal voor zijn kiezen kreeg! Alleen in laatstgenoemde brief, die ruim drie weken na aankomst in Bad Eilsen geschreven werd³¹, vermeldt Raff:

– Het Eerste Pianoconcert, dat hij ‘*ins Reine geschrieben*’ had. Wanneer precies dit concert op basis van enkele schetsen uit 1832 ontstaan is, is niet duidelijk (waarschijnlijk in oktober/november 1849 in Bad Eilsen), maar uit Ruffs mededeling



10. Joachim Raff, een tekening van Richard Lauchert, mei 1856.

blijkt dat het werk in december 1849 in ieder geval in essentie voltooid was. In 1853 zou de compositie aan een grondige revisie onderworpen worden en pas in 1855, na nog een laatste correctieronde, vond de première plaats met Liszt zelf achter het klavier.

- Het corrigeren van de drukproeven van de eerste twee delen van de genoemde *Illustrations du Prophète* (eindnoot 25).

- Het corrigeren van de drukproeven van Liszts klaviertranscriptie van Beethovens liederencyclus *An die ferne Geliebte*, uitgegeven bij Breitkopf & Härtel in 1850.

- Het corrigeren van de drukproeven van de *Consolations*. Het betreft hier naar alle waarschijnlijkheid de drukproeven van de eerste versie van deze cyclus. Het grote verschil tussen beide versies is dat, naast vereenvoudiging van de pianistische scriptuur, het derde deel, een tamelijk briljant stuk in Hongaarse trant, uit de cyclus verwijderd werd en vervangen door het bekende *Lento placido* in Des-groot. Aangezien Liszt op 1 december de gevraagde nocturnes van Chopin van de uitgever Schubert had

ontvangen, rijst het vermoeden dat hij deze in de dagen daarna aandachtig heeft doorgespeeld en met name getroffen zal zijn door de prachtige Nocturne in Des, opus 27, nr. 2 – nog steeds een favoriet van veel pianisten. Er is al dikwijls op gewezen, dat deze nocturne en het *Lento placido* veel gemeen hebben (dezelfde toonsoort, dezelfde wijd gelegde, welluidende akkoordbrekingen in de linkerhand, dezelfde atmosfeer van gelukzaligheid). De kans dat het *Lento placido* onder invloed van Chopins meesterwerk in december 1849 ontstaan is, is dan ook niet denkbeeldig. In de weken daarna (eind december, begin januari?) moet Liszt het besluit genomen hebben dit *Lento* in de door Raff reeds gecorrigeerde drukproeven van de eerste versie van de *Consolations* in te lassen, het inderdaad niet zo in de cyclus passende Hongaarse stuk er uit te verwijderen, en het geheel nog eens grondig te reviseren. Härtel zal de wenkbrauwen wel gefronst hebben toen hem verzocht werd de hele zaak opnieuw te zetten, maar hij heeft dat zonder morren gedaan. Al in de loop van 1850 verscheen de definitieve versie van dit opus in druk; de eerste versie bleef tot voor kort ongedrukt.³²

- Het netjes uitschrijven en deels instrumenteren van “*zwei Concertouvertüren Ce qu’on entend sur la montagne und Die 4 Elemente*”, voorstadia van de Symfonische Gedichten *Ce qu’on entend sur la montagne* en *Les Préludes*, die beide nog veel vervolgvorsies zouden krijgen.

- En het in het Duits vertalen van Liszts artikel over de nocturnes van John Field.³³ In het overzicht van Liszts geschriften in *Serge Guts Franz Liszt* staat dit opstel onder 1859 vermeld.³⁴ In dat jaar schijnt dit werkstuk pas in het Duits en Frans verschenen te zijn. Hoe de vork hier in de steel zit, is een onderwerp dat nadere studie behoeft.

De lijst is bij lange na niet representatief voor de overstelpende creativiteit die Liszt in de laatste maanden van 1849 in Bad Eilsen ten toon spreidde. Zo maakt Joachim Raff geen melding van *Funérailles*, dat, zoals bekend, ontstond in de herfst van 1849 naar aanleiding van de hardvochtig onderdrukte opstand van de

Hongaren die getracht hadden het Oostenrijkse juk af te werpen. Wel schreef hij overigens in nog steeds dezelfde brief aan zijn vriendin: “Liszt gaat diep gebukt onder het verlies van zijn beste vrienden in Hongarije, waaronder Haynau zo verschrikkelijk heeft huisgehouden. Ook is hij gedeprimeerd door het verlies aan vermogen ten gevolge van de slechte financiële toestanden in Frankrijk en Oostenrijk.”³⁵ Gedachtig het feit dat Julius Schuberth op Liszts verzoek de nocturnes en ballades van de kort daarvoor gestorven Frédéric Chopin meenam – zou het niet zo kunnen zijn dat Schuberth toen ook de polonaises heeft meegebracht en Liszt, de ‘Ruiterpolonaise’ in As doorspelend, op dat moment op het idee is gekomen een dergelijke passage in zijn *Funérailles* op te nemen?

Het doet misschien verbazen, dat de grote pianist al deze werken – de nocturnes, de ballades, de polonaises – pas in 1849, na Chopins dood heeft leren kennen. Maar inderdaad, Liszt speelde van Chopin tijdens zijn virtuozenjaren uitsluitend enkele mazurka’s en een paar etudes, relatief vroege werken uit de tijd waarin hij in Parijs op voet van vriendschap met de Poolse componist omging; van uitvoeringen van bijvoorbeeld de genoemde Nocturne in Des en de Polonaise in As is niets bekend. We moeten hierbij bedenken dat Liszt na de breuk met Marie d’Agoult zelden meer in Parijs was en dat zijn vriendschap met Chopin al na 1837 verwaterde. Pas na diens dood op 17 oktober 1849, bij het schrijven van het boek over zijn voormalige vriend, zien we een duidelijke invloed van Chopin op het oeuvre van Liszt, zoals aantoonbaar in de beide polonaises, de *Mazurka brillant* en de *Berceuse*, allemaal werken uit begin jaren vijftig van de negentiende eeuw. In dit geschetste beeld past het hierboven ten aanzien van het *Lento placido* en *Funérailles* gezegde uitstekend.

Niet minder fascinerend is het lijstje met ‘Arbeiten’ die Raff in het vooruitzicht waren gesteld en deze in zijn brief opsomt. Naast vermelding van het ‘2. Concert mit Orchester’, de ‘Todtentanz für Clavier und Orchester’, ‘Die Oper Sardanapal’ en ‘Ein Buch über Chopin’ treffen we hier een ‘3. Concert ohne Orchester’ aan. Naar alle waarschijnlijkheid wordt hiermee

de *Grosses Konzertsolo* aangeduid, het werk dat in 1856 omgewerkt voor twee piano’s *Concerto pathétique* ging heten. Deze in pianistisch opzicht zeer veeleisende compositie vertoont verwantschap met de grote Sonate in b en wordt wel als een voorstudie daarvan beschouwd.³⁶

Uit dezelfde brief van december 1849 aan Kunigunde Heinrich vernemen we dat het, zelfs die eerste weken al, tussen Joachim Raff en Carolyne von Sayn-Wittgenstein niet zo wilde boteren. Raff was de gemakkelijkste niet, nam geen blad voor de mond en kon wel eens wat nurks en onbehouwen overkomen. Hij had zo zijn mening over Liszts muziek en meende daar op bepaalde punten aanmerkingen op te moeten maken. Liszt zelf nam die, vooral waar het de instrumentatie van zijn orkestwerken betrof, over het algemeen ter harte, maar de vorstin voelde dat als een aantasting van het kunstenaarschap van haar geliefde en zag Raff meer als een ‘Notenschreiber’ die niet zo’n grote mond moest hebben. “De vorstin noemt me een gevoelloos mens, die de kunst slechts vanuit het standpunt van de wetenschap beziet, niet als een uitdrukking van innerlijke poëzie. Proost! Smakelijk eten! Ik daarentegen zeg, dat het tijd wordt dat Liszt eens ophoudt ‘auf dem Clavier das Orchester und im Orchester Clavier zu spielen’, [...] een van de mooiste onderdelen van de kunst, het contrapunt, totaal uit zijn composities te bannen en een puinhoop te maken van de schone vormen die ons het verleden heeft overgeleverd.”³⁷ Boute woorden, die de onmin die op den duur tussen de meester en zijn assistent zou groeien, al aankondigen. Raff was in wezen een traditionalist, Liszt een revolutionair. Dit neemt niet weg dat, als men vroege versies van diens symfonische werken legt naast de uiteindelijke, men tot de slotsom moet komen dat Liszt inderdaad aanvankelijk voor strijkers schreef alsof hij achter de piano zat en pas op den duur idiomatischer voor de diverse orkestinstrumenten ging componeren. De hulp die hij in dit opzicht van Raff heeft ontvangen, kan niet ontkend worden.³⁸

De feestdagen verliepen evenwel in harmonie. Men had voor prinses Marie een mooie, grote kerstboom opgesierd, waaromheen het gezelschap zich als ‘grossen Kinder’ genoeglijk

schaarde. Op Nieuwjaarsdag ging Carolyne in Bückeburg naar de mis. Joachim leende bij een boer een slee en maakte zijn eerste en laatste ‘Schlittenfahrt’ in Eilsen in gezelschap van de hotelier Friedrich Rinne. Toen hij ’s avonds bij Liszt op bezoek kwam, vond hij op de lessenaar zijn zetting van enkele psalmen, die de componist Carolyne net had voorgespeeld. Beiden hadden zich verbaasd over de *‘Frömmigkeit in Noten’*, die ze totaal niet van Joachim verwacht hadden. Naar aanleiding hiervan ontspon zich een gesprek over het wezen van het rooms-katholieke koraal. Liszt raakte zo onder de indruk van Ruffs kennis daarover dat hij hem *“küsst wie ein kleines Kind”*. Om tien uur ’s avonds trok de assistent zich terug in zijn vertrekken, nam afscheid van Rinne en begon zijn koffers te pakken, want de volgende morgen vroeg zou hij naar Weimar afreizen. De klok sloeg al twaalf toen daar door de sneeuw, gehuld in zijn ‘russische Pelz’ en met zijn ‘griechische Mütze’ op zijn hoofd, Franz Liszt kwam aanzetten. Raff deed de deur open en liet hem verbaasd binnen. Nadat ze een poosje over allerlei onbelangrijke dingen gekeuvelde hadden, kuste Liszt hem nogmaals ten afscheid en keerde naar Hotel Bruns terug. Raff legde zich in zijn onderkleden op bed en stond om vijf uur al weer op om de reis naar Weimar te aanvaarden.³⁹

Liszt en Carolyne vertrokken dezelfde dag om elf uur naar Braunschweig, verbleven daags daarna in Leipzig, waar de componist contact had met de uitgever Kistner en op 4 januari de ‘Neujahrsmesse’ bezocht. Op 5 januari kwamen zij in Weimar aan, waar Raff hen van het treinstation ophaalde. Carolyne en haar dochter begaven zich naar de Altenburg. Liszt ging met zijn jonge vriend naar Hotel Erbprinzen, waar de componist toen nog twee kamers bewoonde en vermoedelijk ook Joachim de eerste dagen logeerde. Onder het genot van een ‘Soupér’ boomden ze tot laat in de avond over verschillende zaken; ze waren de enige gasten.⁴⁰ Niet lang daarna zou Raff zijn eigen kamer krijgen aan de nog steeds bestaande Kaufstrasse⁴¹ in het oude centrum van Weimar, vlak achter het stadhuis, en zou Liszt zijn intrek nemen op de Altenburg.

De werken die in 1850-51 in Bad Eilsen ontstonden – een overzicht

Zoals gezegd keerden Franz Liszt en Carolyne von Sayn-Wittgenstein met haar dochter in de herfst van 1850 terug naar Bad Eilsen, een verblijf dat door ziekte van eerst Marie en toen van de vorstin zelf enorm uitliep en tot eind augustus 1851 geduurd heeft. Joachim Raff woonde in die tijd in Weimar. De brieven die tussen de maestro en zijn assistent heen en weer vlogen, zijn ook nu een belangrijke bron van kennis over de werken die in die periode ontstaan zijn. Een overzicht.

- In een brief van 26 oktober 1850 verzoekt Liszt Raff zijn *“Bach’schen 6 Pedal-Fugen (...) recht deutlich und Breit”* uit te schrijven.⁴² Deze waren in de jaren daarvoor ontstaan, een lang scheidingsproces dat in de herfst van 1850 kennelijk ten einde was gekomen.⁴³ De transcripties zouden in 1852 bij Peters in Leipzig in druk verschijnen.

- In dezelfde brief heeft Liszt het over *“die Correcturen in der Berg-Symphonie”*.⁴⁴ Hier wordt bedoeld op de tweede versie van het Symfonisch Gedicht *Ce qu’on entend sur la montagne* uit 1850, waarin Raff inderdaad de hand heeft gehad (zie hiervoor).

- Welk werk schuil gaat onder het vervolgens genoemde *“Juli-Februar Monstrum”*, waarvan Raff verzocht werd de instrumentatie te schetsen, blijft gissen. Vermoedelijk betreft het de vijfdelige Revolutesymfonie die de componist naar aanleiding van de onlusten in 1848-49 heeft willen componeren. Dat Liszt al voorvoelde dat van dit project niets zou komen, blijkt uit de navolgende opmerking: *“(Ich ersuche Sie nochmals, dieses Unding Niemand mitzuteilen.)”*⁴⁵ Het eerste deel van de ‘Revolutesymfonie’ zou uitkristalliseren tot het Symfonisch Gedicht *Héroïde funèbre*.⁴⁶

- In een brief gedateerd ‘Eilsen, Sonntag 17. November’ schreef Liszt dat hij in verband met een *“heftiges Catarrhal Fieber”* (een flinke griep) vijf dagen het bed had moeten houden en nog steeds niet goed in orde was.⁴⁷ In deze brief is er geen sprake van composities, wel van een artikel over de opera *Lohengrin*, een essay dat Liszt direct na de wereldpremière op 28 augustus

1850 had geschreven, Raff netjes had gekopieerd en op Liszts verzoek aan Wagner had toegezonden. Het uitvoerige opstel, oorspronkelijk gedacht voor een Frans tijdschrift, verscheen uiteindelijk in Duitse vertaling op 12 april 1851 in de *Leipziger Illustrierte Zeitung*⁴⁸ en werd vervolgens, tezamen met de verhandeling over *Tannhäuser* als een brochure uitgegeven bij Brockhaus.

In de vervolgens gepubliceerde brief⁴⁹ schrijft Liszt, dat de “*Propheten-Phantasie und Fuge für Orgel und Breunung*” nog voor zijn ziek

worden klaar was gekomen. Dat gigantische, een half uur durende orgelwerk (*Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam*, S.259) ontstond dus in november 1851 in Bad Eilsen. In eerste instantie had Liszt deze compositie kennelijk gedacht voor de talentvolle, jonge organist en pianist Ferdinand Breunung uit Leipzig (1830–1883), maar uiteindelijk zou het werk worden opgedragen aan Meyerbeer, op wiens koraal uit de opera *Le prophète* de muziek immers gebaseerd is.



11. Het slot van het Symfonisch Gedicht Mazeppa in particella, met de aantekening “Eilsen, 1^{re} Semaine 1851”.

- In dezelfde tijd ontstond ook de zogenaamde *Bunte Reihe*, de klaviertranscriptie van 24 korte stukken voor viool en piano van de violist Ferdinand David, de concertmeester van het Gewandhausorchester, met wie Liszt vriendschappelijke betrekkingen onderhield.⁵⁰ Het werk werd in 1851 bij Kistner gedrukt.

- Niet alleen Liszt, ook Carolyne zat in de laatste weken van november 1850 in de lappenmand, in haar geval mede ten gevolge van de dood van haar moeder. Tot overmaat van ramp kreeg Marie in december tyfus. Met recht verzuchtte de componist in een tot Raff gerichte brief van 23 december: “*Hotel Bruns ist ein Krankenhaus geworden.*”⁵¹ Desalniettemin werkte hij gestaag aan zijn composities en schreef in dezelfde brief: “*Ondanks alles zal ik toch de bundel Harmonies poétiques et religieuses, zes nummers, gereed terugbrengen. Het zou me aangenaam zijn als ze nog deze winter zouden verschijnen, gelijktijdig met het ‘Concerto sans orchestre’, waaraan ik nog een midden-deel heb toegevoegd. Waarschijnlijk zal ik Härtel verzoeken beide manuscripten uit te geven. Ik voel me een beetje schuldig omdat de een noch de ander het vanuit uitgeversperspectief goed zullen doen, maar het wordt tijd dat ik meer van dergelijke zaken aan de openbaarheid prijs geef.*”⁵² Zoals hier blijkt, lag het aanvankelijk in Liszts bedoeling zijn *Harmonies poétiques et religieuses* tot zes delen te beperken, zoals ook de qua stemming verwante cyclus *Consolations* zesdelig is. Het zou echter allemaal heel anders lopen. In de jaren daaropvolgend werden de *Harmonies poétiques* uitgebreid tot een cyclus van tien stukken, die pas in 1853 gepubliceerd zou worden, en niet bij ‘Härtel’⁵³, maar bij Kistner. Interessant genoeg schreef Liszt iets verderop in dezelfde brief: “*Für Senff*⁵⁴ *halte ich einen neuen Trauermarsch für Clavier in Bereitschaft.*” Hier wordt vermoedelijk bedoeld op *Funérailles*, dat uiteindelijk als zevende deel in de *Harmonies poétiques et religieuses* opgenomen zou worden, maar de componist kennelijk aanvankelijk als een separaat stuk had willen uitgeven. Inderdaad is dit indrukwekkende treurstuk een vreemde eend in de bijt en ‘harmonisch’ noch ‘religieus’.

- In de eerste week van 1851 schetste Franz Liszt het Symfonisch Gedicht *Mazeppa*, dat staat opgetekend in een schetsboek dat thans bekend

staat als Skizzenbuch N2. Het betreft een partituur *a particella*, dat wil zeggen: alleen de belangrijkste stemmen werden als een uitgebreide pianopartituur op systemen van twee tot zes balken genoteerd, die dan vervolgens tot een complete orkestpartituur uitgewerkt dienden te worden. Het is in de Liszt-literatuur een wijdverbreid gegeven dat deze uitwerking door Raff ter hand werd genomen. In Hoofdstuk 10 van *The Mazeppa Music of Franz Liszt* heb ik trachten aan te tonen, dat dit op grond van verschillende argumenten niet het geval is en deze eerste orkestpartituur, die zich in de Bibliothèque nationale de France bevindt, door Liszt zelf is vervaardigd.⁵⁵ Wanneer de componist dat gedaan heeft, is niet zeker, maar mogelijk kort na het noteren van de schets in de tweede helft van januari en de eerste week van februari, dagen waarin me geen andere compositorische bezigheden bekend zijn.⁵⁶ Gezien de datum onder de *particella* (“*Eilsen, 1re Semaine 1851*”; afb. 11) is het niet onbelangrijk erop te wijzen, dat het orkestwerk dus niet teruggaat op de bekende *Mazeppa*-etude, nummer IV van de *Études d’exécution transcendante*, maar op de vroege versie van de *Mazeppa*-etude, om precies te zijn op de door mij gereconstrueerde ‘intermediate version’ die achter in *The Mazeppa Music of Franz Liszt* staat opgenomen (eerste publicatie).⁵⁷

- Men staat verbaasd over de enorme scheppingskracht van Franz Liszt als men weet dat hij direct in de tweede week van januari 1851 in N2 een andere partituur van ongeveer gelijke lengte neerschreef, de eerste notatie van het wat veronachtzaamde *Scherzo und Marsch*, daar nog *Wilde Jagd* geheten.

- Ook de *Études d’exécution transcendante* ontstonden goeddeels in Bad Eilsen. Op 21 januari 1851 was Liszt vanuit Bad Eilsen naar Weimar teruggekeerd, waar hij daags daarna arriveerde.⁵⁸ Vanuit het ‘Athene an der Ilm’ schreef hij vrijwel dagelijks aan Carolyne, die in Bad Eilsen was achtergebleven, lange brieven. In de brief van zaterdag 8 februari lezen we: “*(...) deze morgen ga ik beginnen met het gereedmaken van de nieuwe editie van mijn etudes – wat me de hele maand zal nemen.*”⁵⁹ Kort daarna echter vernam de componist dat ook zijn geliefde tyfus had gekregen – ze had haar dochter persoonlijk verpleegd –

en onmiddellijk, op 16 februari, keerde Liszt terug naar Bad Eilsen, waar hij tot 3 april zou blijven. Op de dag voor zijn vertrek onderstekende de componist de laatste van de twaalf etudes, *Chasse neige*, met de woorden 'Eilsen, 2 avril 1851'. Uit deze gegevens valt af te leiden dat het overgrote deel van de etudes in de badplaats ontstaan is.

- Op 20 of 21 mei 1851 keerde de componist opnieuw naar Bad Eilsen terug en zou daar, zoals gezegd, tot eind augustus blijven om daarna met de nu geheel herstelde Carolyne en haar dochter in de Rijnstreek een paar weken op vakantie te gaan. Men krijgt de indruk dat gedurende deze zomermaanden de teugel wat gevierd werd en de overstelpende creativiteit van de afgelopen maanden afnam. Wel leest men nog in een brief van 5 juni aan Raff: "*Mit der morgigen Post sende ich Ihnen: 1. Ce qu'on entend sur la Montagne 2. Lamento e Trionfo (Tasso Ouverture) 3. Partitur der Schubert'schen Phantasie 4. Partitur der Weber'schen Polonaise*"⁶⁰, waaruit opgemaakt mag worden, dat aan deze composities in de laatste week van mei en begin juni in de badplaats gewerkt is, maar daarna werd het stil.

Geconcludeerd mag worden dat vele van de meest bekende werken van Franz Liszt in Bad Eilsen gecomponeerd, respectievelijk gereviseerd zijn. De maanden die hij in de badplaats doorbracht behoren tot de meest vruchtbare van zijn toch al zo creatieve leven.

Postscriptum

Na het controleren van de drukproeven kreeg ik een e-mail van Dr. Dieter Notden, waarin deze mij attendeerde op het feit dat Liszt in Bad Eilsen, met name in de zomer van 1851, regelmatig contact heeft gehad met de cellist, componist en musicoloog/schrijver Ludwig Meinardus (1827-1896). In plaats van hierover op het allerlaatste moment nog iets toe te voegen, lijkt het gepaster dhr. Nolden uit te nodigen hierop in te gaan in een volgende aflevering van dit tijdschrift. Hij heeft over deze vergeten componist diepgaand research gedaan, wat resulteerde in een in 2011 uitgekomen biografie met veel de informatie over de onbekende betrekkingen tussen Liszt en Meinardus.

Summary, calendar

1849

25 September. Coming from Helgoland, Franz Liszt, Carolyne von Sayn-Wittgenstein and her daughter Marie stayed for a few days in Hamburg (Hôtel de l'Europe). Liszt spoke with the publisher Schubert and his future assistant Joachim Raff. He saw (a part of) *Fidelio* by Beethoven in the city theatre and visited the Walhalla, a variety theatre, where his *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier* was performed.

26 September. The next day Liszt played for Raff the first two movements of his *Illustrations du Prophète*. Afterwards they dined in 'Wilken'schen Austernkeller', an oyster restaurant. Returning to Hôtel de l'Europe, the famous pianist was serenaded ('with torchlights').

27 September. At 16:00 hours, Liszt left for Bad Eilsen, at that time a modern health resort, near Bückeberg, where Carolyne hoped to find relief from her rheumatic pains. Because the distance Hamburg-Bückeberg is approximately 200 kilometres, the company will have arrived in Bad Eilsen on Sunday evening 28 or on Monday 29 September.

October – December. The stay in Bad Eilsen (Fig. 2), originally planned at two months, was considerably extended in connection with serious illness of Carolyne's daughter. Only on 2 January 1850 did the 'family Liszt' return to Weimar. In these months they stayed at Hotel Bruns (Figs. 4, 5), not at Hotel Rinne (Fig. 3), as was previously thought.

Last week of October. In the last week of October Liszt was mainly in Bückeberg, as proved by letters to his mother ('Bückeberg, 22 Octobre 49'), Richard Wagner ('Bückeberg 28. Oktober 1849') and Adolf Stahr ('Bückeberg, 29 Octobre 49'). Perhaps it was during this week that Liszt paid his respects to Georg Wilhelm, the sovereign of the principality Schaumburg-Lippe, inspected the music library in the royal palace (Fig. 1) and made an agreement for a concert in Bückeberg. From Bückeberg, Liszt travelled to Bremen (probably on 23 or 24 October), where he participated in a concert of the young Carl Reinecke. From Bremen he wrote a letter to

his future assistant Joachim Raff, erroneously dated by Helene Raff '25 Oktober 47. Bremen', but in reality dating from 25 October 1849. (On 25 October 1847, Liszt was in Woronince in Ukraine.)

18 November. The concert in Bückeberg took place in the dining room of Hotel Deutsches Haus, at 3:00 p.m. This was a charity concert for the Catholic Church, announced in several daily and weekly newspapers (Fig. 6). The short programme opened with the 'Ouverture zum Wilhelm Tell', followed by a Beethoven sonata. Under the 'Reminiscenzen aus der Sonnambula', of course, the *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula* have to be understood. After the transcription of a Schubert song the programme was concluded with a composition entitled 'Ungarische Melodien', probably the second of the *Mélodies hongroises (d'après Schubert)*.

20 November. Liszt wrote a letter to Joachim Raff, asking him to come to Bad Eilsen on 1 December and to bring some scores of Chopin with him, this in connection with plans to write a book about his late friend, who had died on 17 October of that year.

1 December 1849. Joachim Raff, in the company of the publisher Julius Schuberth, arrived in Bad Eilsen, the latter bringing several compositions of Chopin with him (the nocturnes, ballads and probably also the polonaises; see hereafter). Schuberth returned to Hamburg on 4 December, Raff stayed in Bad Eilsen, where he occupied two rooms in Hotel Rinne, opposite Hotel Bruns.

December. From letters of Joachim Raff (Fig. 10) to his friend, 'Frau Heinrich' from Stuttgart, we learn that the 'family Liszt' in fact consisted of seven persons: Franz Liszt, Carolyne von Sayn-Wittgenstein, her daughter Marie, her governess, Miss Andersen, the chambermaid Alexandra, the house servant Heinrich and of course Raff himself. There were no other guests at the time in Bad Eilsen. They had breakfast 'à part' and saw each other only at the communal dinner at 4 p.m. After dinner coffee was served and a game of whist was played. Then they all went back to their rooms; if someone wanted to have supper later in the day, he did that alone

in his own room. Every morning, at 10:00 a.m., Liszt came to Raff's room at Hotel Rinne to go through the day's work. In a letter from around 24 December Raff mentions:

- The First Piano Concerto, which he had to copy out.

- The correcting of the proofs of the first two parts of the *Illustrations du Prophète* mentioned above and Liszt's keyboard transcription of Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte*.

- The correcting of the proofs of the *Consolations*. In all probability this concerns the proofs of the first version of this cycle. The major difference between the two versions is that, besides simplifying the pianistic style, the third part, a piece of Hungarian flavour, was removed from the cycle and replaced by the well-known *Lento placido* in D-flat major. Since Liszt had received the nocturnes of Chopin on 1 December from the publisher Schuberth, and the beautiful Nocturne in D flat, opus 27 No. 2, and the *Lento placido* have much in common, the chance that the third of the *Consolations* indeed was created under the influence of Chopin's masterpiece in December 1849 is therefore not all that far-fetched.

- The copying out and partial instrumentation of the Symphonic Poems *Ce qu'on entend sur la montagne* and *Les Préludes*, both of which would get many follow-up versions.

- And the translating of Liszt's article about the nocturnes by John Field into German.

The list is by no means representative of the overwhelming creativity that Liszt displayed in Bad Eilsen in the last months of 1849. For example, Joachim Raff made no mention of *Funérailles*. Considering the fact that Julius Schuberth brought the nocturnes and ballads of the recently deceased Frédéric Chopin at Liszt's request – could it not be the case that Schuberth also brought the polonaises with him and Liszt, playing the well-known Polonaise in A flat, got the idea to include such a passage in his *Funérailles*, too?

No less fascinating is the list of future 'Arbeiten' that Raff mentions in the follow-up to the letter of 24 December 1849 (this follow-up is dated 5 January 1850). In addition to the '2. Concert mit Orchester', the 'Todtentanz für

Clavier und Orchester', 'Die Oper Sardanapal' and 'Ein Buch über Chopin' we find here a '3. Konzert ohne Orchester'. In all likelihood this refers to the *Grosses Konzertsolo*, the work that, modified in 1856 for two pianos, was then entitled *Concerto pathétique*. Due to its size and high degree of difficulty, one can imagine that Franz Liszt, after Robert Schumann's Sonata in F minor, Opus 14, initially indicated this composition with the words 'Konzert ohne Orchester'.

1850

1 January. Although it did not go so well between Joachim Raff and Carolyne von Sayn-Wittgenstein – she saw him as a 'Notenschreiber' who viewed art only from the point of view of science, not as an expression of inner poetry – Christmas and New Year's Day were spent in harmony. A beautiful, large Christmas tree had been set up for Princess Marie, around which the company gathered. On New Year's Day Carolyne went to Mass in Bückeberg, while Joachim borrowed a sleigh from a farmer and made his first and last 'Schlittenfahrt' [sleigh ride] in Eilsen. In the evening he visited Liszt and had an in-depth conversation about Roman-Catholic choral music.

The first week of 1850. The next day, Joachim Raff rose at 5:00 a.m. to commence the journey to Weimar. On the same day, 2 January, Liszt and Carolyne left for Braunschweig at 11:00 a.m., stayed in Leipzig the following day, where the composer contacted the publisher Kistner and visited the 'Neujahrsmesse' [New Year Fair] on 4 January. On 5 January they arrived in Weimar, where Raff picked them up from the train station. Carolyne and her daughter went to the Altenburg. Raff accompanied Liszt to Hotel Erbprinzen, where the composer still used to live in two rooms at the time. Not long after, Joachim Raff would get his own room on the still existing Kaufstrasse in the old centre of Weimar.

19 October. Liszt, Carolyne von Sayn-Wittgenstein and Marie returned to Bad Eilsen; they again stayed in Hotel Bruns.

Autumn 1850. Around 12 November Liszt contracted a 'ziemlich heftiges Catarrhal Fieber' (a serious bout of the 'flu) and was confined to

bed for five days; he only slowly recovered. In the weeks following, Carolyne heard that her mother had died and Marie contracted typhus. All this meant that the planned departure date (around 1 January 1851) was postponed. Liszt left for Weimar on 21 January 1851, but Carolyne and her daughter stayed in Bad Eilsen.

1851

16 February. A few weeks later, the composer learned that his beloved had also contracted typhus – she had nursed her daughter personally – and immediately he returned to Bad Eilsen. On 3 April he travelled back to Weimar

20 May. On 20 or, at the latest, 21 May the composer arrived in Bad Eilsen again, where he would stay until the end of August.

Last week of May. Probably in the last week of May Liszt gave a concert in Hotel Bruns. Many visitors from Bückeberg, among others Georg Wilhelm zu Schaumburg-Lippe and his wife, were present.

Summer 1851. In the ensuing weeks Liszt played a few times more in Bückeberg, private concerts at the court, probably in the 'Boiserie Room' (Fig. 7), of which the dates are unknown, and in the home of Viktor von Strauß und Torney (1809–1899), minister of the Schaumburg-Lippe dynasty.

8 July. From a letter written on 3 July 1851 to Rosalie Spohr, it appears that Liszt had arranged a concert in Bad Eilsen for her on Tuesday 8 July. Most probably, he himself played a few pieces as well. In all likelihood this concert was given in the 'Konservationshaus mit Kursaal, Lesesaal, Musik-kammer und Spielzimmer', which had opened its doors in 1850 (Fig. 8).

Works composed or revised in Bad Eilsen in 1850-51

- In a letter dated October 26, 1850, Liszt requests Raff to copy out 'Bach's 6 Pedal-Fugen (...)'. Apparently the long creative process of these transcriptions had come to an end in the autumn of 1850.

- In the same letter mention is made of 'Correc-turen in der Berg-Symphonie'. This refers to the second version of the Symphonic Poem *Ce qu'on*

entend sur la montagne, in which Raff indeed had a hand.

- What work is hidden under the then-mentioned 'July-February Monstrum', of which Raff was asked to sketch the instrumentation, remains guesswork. Probably it refers to the five-part Revolution Symphony that the composer intended to compose in response to the revolts in 1848–49. The first part of the Revolution Symphony would crystallize into the Symphonic Poem *Héroïde funèbre*.

- In a letter dated 'Eilsen, Sonntag 17. November', Liszt requests Raff to copy out his article on the opera *Lohengrin* and to send the essay to Wagner. In November, before his illness, the 'Propheten-Phantasie und Fuge für Orgel und Breunung' came into being. Apparently, initially Liszt had in mind to dedicate this huge composition for organ (*Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam*, S.259) to the talented, young organist and pianist Ferdinand Breunung from Leipzig (1830–1883).

- At the same time, the so-called *Bunte Reihe*, the keyboard transcription of 24 short pieces for violin and piano by violinist Ferdinand David, was created.

- In a letter of about 23 December 1850, the composer wrote: "In spite of everything, I will return [to Weimar] with the cycle *Harmonies poétiques et religieuses*, six pieces." Evidently, Liszt's initial intention was to limit this cycle to six parts, just as the mood-related *Consolations*. As is well known, in the years that followed, the *Harmonies poétiques* were expanded to ten pieces. Interestingly, Liszt wrote a little further in the same letter: "I have a new funeral march for piano ready for Senff." This probably refers to *Funérailles*, which would eventually be included as the seventh part in the cycle.

- In the first week of 1851, Franz Liszt sketched the Symphonic Poem *Mazeppa* in the Weimar Sketchbook N2. This was a score *a particella*, which means: only the most important voices are noted down as an extensive piano score on systems of two to six staves, which then had to be worked out into a complete orchestral score. It is read widely in the Liszt literature that this elaboration was undertaken by Joachim Raff. In Chapter 10 of *The Mazeppa Music of Franz Liszt* I have tried to demonstrate that this is not the case and that this first orchestral score is written down by Liszt himself.

Given the date under the *particella* ('Eilsen, 1re Semaine 1851'; Fig. 11), it is not unimportant to point out that the orchestral work, therefore, does not go back to the well-known *Mazeppa* etude, number IV of the *Etudes d'exécution transcendante*, but to the early version of the *Mazeppa* etude (1841), more precisely to the 'intermediate version' which I reconstructed and is included in *The Mazeppa Music of Franz Liszt* (Appendix I; first publication).

- In the second week of January 1851, Franz Liszt noted down in N2 another score of approximately equal length, the first notation of *Scherzo und Marsch*, entitled there *Wilde Jagd*.

- The *Etudes d'exécution transcendante* also came into being in Bad Eilsen, at least for the greater part. Liszt started to work on this *opus magnum* on 8 February 1851, in Weimar, and completed the last number, *Chasse neige*, on 2 April of that year in Bad Eilsen.

- One gets the impression that in the summer of 1851 the overwhelming creativity of the past few months decreased somewhat. In a letter of 5 June to Raff, one still does read: "Tomorrow I send you by post: 1. *Ce qu'on entend sur la Montagne* 2. *Lamento e Trionfo (Tasso Ouverture)* 3. *Partitur der Schubert'schen Phantasie* 4. *Partitur der Weber'schen Polonaise*." This demonstrates that Liszt worked on these compositions in the last week of May and early June 1851 in Bad Eilsen, but from then on we do not hear of new projects.

My conclusion is that many of the most famous works of Franz Liszt were composed, completed or revised in Bad Eilsen. The months he spent in that spa were among the most productive of his already so creative life.

Noten:

- ¹ Zo componeerde Liszt in 1850 ter gelegenheid van de onthulling van het Herder-standbeeld voor de stadkerk St. Peter & Paul, waarin Herder jaren lang geprekeet heeft, toneelmuziek bij diens *Entfesselten Prometheus* voor koor en orkest.
- ² Wohlfahrt, Hannsdieter, 'Franz Liszt in Bad Eilsen', gepubliceerd in het vierjaarlijkse tijdschrift *Die Esche* (aflevering 1967-2); zonder noten en literatuuropgave.
- ³ Merckens, Horst, *Bad Eilsen – Ein Spaziergang durch zwei Jahrhunderte*. Bückeburg: Karel Driftmann Verlag, 1978, p. 144.
- ⁴ Merckens, Horst, *Bad Eilsen wie es wirklich ist*. Rinteln: C. Boesendahl, Dritte überarbeitete Auflage (1990), p. 93.
- ⁵ Pohl, Rüdiger, 'Franz Liszt in Weimar. Zu einem bisher unveröffentlichten Brief des Komponisten'. *Richard Wagner Blätter*, 10^{de} Jaargang, Heft 3 (September 1986), pp. 119, 122 (noot 6).
- ⁶ <https://docplayer.org/65357389-Historischer-spaziergang-kurpark-bad-eilsen-in-alten-ansichten.html>
- ⁷ "Zu meiner Aufnahme waren in dem Rinne'schen Hause (...) zwei anständige Zimmer eingerichtet. Liszt wohnt in der fürstliche Wohnung vis-à-vis." Raff, Helene, 'Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe'. *Die Musik*, Erste Jaargang (1901), p. 387.
- ⁸ "Man erreichte Bad Eilsen Ende September 1849 und wohnte über die Zeit wahrscheinlich sowohl im Hotel Rinne wie auch im Hotel Bruns. In beiden Häusern gab es Säle, die auch für kleinere Konzerte geeignet waren." Dr. Klaus Leimenstoll, 'Franz Liszt in Eilsen. In den Jahren 1849, 1850 und 1851'. *Liszt-Nachrichten*. Nachrichten der Deutschen Liszt-Gesellschaft No. 13 (2008), p. 9.
- ⁹ Raff, eindnoot 7, p. 500.
- ¹⁰ "Bückeburg, 22 Octobre 49". *Franz Liszt – Briefwechsel mit seiner Mutter*, herausgegeben und kommentiert von Klára Hamburger. Eisenstadt, 2000, p. 234 (brief F-72). Raff, eindnoot 7, p. 500.
- ¹¹ "Bei seiner Ankunft in Bückeburg zeigte man ihm das Verzeichnis resp. Musikalieninventar der fürstl. Kapelle. Liszt erstaunte besonders über den grossen Vorrath von Partituren interessanter Werke, welcher demselbengemäss vorhanden war, und erbat sich einige derselben zur Ansicht. Wie gross war sein Erstaunen, als er entdeckte, dass von den fraglichem Werken bloss die Stimmen vorhanden und die Aufführung selbst ohne Partitur dirigirt worden war. Da mag's hübsch drüber und drunter gegangen seyn." Raff, eindnoot 7, p. 392.
- ¹² Idem, p. 122.
- ¹³ Beide bladen werden geraadpleegd in het Niedersächsisches Landesarchiv.
- ¹⁴ "Ferenc Liszt was there in 1849 in Eilsen as well, doing a cure, and he came over several times from there [to Bückeburg] and played in front of the guests invited to the Court, and on one summer afternoon, the playing of the great Master was intoned even in the great chamber of the Altes Haus." Het citaat werd ontleend aan een artikel van de hand van Mária Eckhardt, die daarin fragmenten van een brochure van dr. Klaus Leimenstoll publiceert, die deze aan het Hongaarse Liszt Gezelschap geschonken had: *Liszt magyar szemmel*, Newsletter of the Hungarian Liszt Society, Nr. 36 (juli 2019), pp. 29-35. De in eigen beheer uitgegeven brochure van dr. Leimenstoll (typoscript) dateert van 2008. Het in eindnoot 8 genoemde artikel mag beschouwd worden als een samenvatting van dit rijk geïllustreerde boekje.
- ¹⁵ Idem, p. 33. De foto (afb. 7) werd niet uit de genoemde brochure betrokken, maar ontleend aan de internetsite www.schloss-bueckeberg.de.
- ¹⁶ Idem, ibidem.
- ¹⁷ "So wurde ich nach meiner Anmeldung auch sogleich von Landy hereingeführt und von dem berühmten Manne mit eintgegenkommender Höflichkeit empfangen, nur ähnlich so, als wäre er ein Fürst. Ich wurde nicht aufgefordert, mich zu setzen, stehend sprachen wir einige Minuten lang gewöhnliche Dinge. Liszt äußerte sich einfach und besonders freundlich über meinen Schwager, dessen Gesang er sehr hoch stellte. Landy und ich berührten von unseren Erlebnissen nur die Bückeburger Knabenzeit. (...) Abends gab Liszt ein öffentliches Konzert in den Gasthofs, wo er wohnte. Die fürstliche Familie erschien dazu. Cidli, Langerfeldts und ich saßen auf der einen Seite des Saals in der erten Reihe, ganz nahe bei Liszt, der von Anfang bis Ende den Platz am Flügel nicht verließ. Er spielte Beethoven wundervoll, ich glaubte geradeso, wie der begnadete Komponist es gewünscht hätte; zuletzt den Erlkönig, hinreißend schauerlich. Da wir ihn unmittelbar vor Augen hatten, so fiel mir auf, wie ungegreiflich die Karikaturen, welche über ihn verbreitet waren, ihn entstellten. Es war in seiner Haltung, seinen Bewegungen nichts der Art, nur der Ausdruck eines von seiner Kunst begeisterten Mannes." *Schaumburg-Lippische Heimat-Blätter (Monatsbeilage der Schaumburgs-Lippische Landes-Zeitung)*, Jaargang 27, 1976-2. Geraadpleegd in het Nds. Staatsarchiv Bückeburg op 3-8-2002.
- ¹⁸ La Mara, *Franz Liszt's Briefe. IV. Band: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899, p. 122 (brief 99).
- ¹⁹ Elias Parish Alvars (1808-1849) was een bekende harpist en componist van harpmuziek. Geboren en getogen in Engeland, woonde hij vanaf 1836 voornamelijk in Wenen, waar hij in 1842 een dubbelpedaalharp van de firma Erard verwierf. Hij wist in zijn spel en composities ongekende effecten op dat instrument te verwezenlijken. Mendelssohn, Thalberg en Liszt bewonderden hem zeer; Berlioz noemde hem 'De Liszt van de harp'. En inderdaad, zijn *Fantaisie sur des motifs d'Oberon*, opus 59, is vergelijkbaar met dergelijke composities van Thalberg en Liszt. *La danse des fées*, opus 76, is een karakterstuk dat nog steeds wordt gespeeld en in verschillende edities verkrijgbaar is.
- ²⁰ La Mara, *Franz Liszt's Briefe. I. Band*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, p. 100 (brief 76).
- ²¹ De suggestie is van dr. Leimenstoll, eindnoot 14, p. 34.
- ²² La Mara, eindnoot 20, p. 102. Inderdaad is het een feit, dat in goede, bittere chocola veel magnesium zit, een mineraal dat een kalmerende invloed heeft op het zenuwgestel en door natuurartsen wel wordt voorgeschreven bij hartkloppingen.
- ²³ Het Walhalla was eigenlijk een variététheater dat in verband met de grote brand in Hamburg in 1842, die de stad goeddeels in as had gelegd, tijdelijk als concertzaal dienst deed. Wat betreft de *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier* – het gaat hier om de eerste versie van deze compositie, die onder Liszts persoonlijke leiding haar première had beleefd op 28 augustus 1849 tijdens het Goethe-festival te Weimar. De instrumentatie van het werk was van de hand van Liszts assistent Conradi. Later, in 1857, zou Liszt deze compositie compleet omwerken.
- ²⁴ Raff, eindnoot 7, p. 289. Porterbier is een donker type bier (bruinbier), dat in Londen gebrouwen wordt.
- ²⁵ Gedoeld wordt op de *Illustrations du Prophète*, de parafraze op de opera *Le Prophète* van Meyerbeer. Deze compositie

bestaat uit drie afgesloten gedeelten, waarvan er in september 1849 kennelijk pas twee voltooid waren: *Prière*, *Hymne triomphale*, *Marche du sacre* en *Les patineurs* ('De schaatsers'), *Scherzo*. Dat tweede, meest populaire deel speelde Liszt niet graag (ook in schaatsland Nederland heeft hij het ooit uitgevoerd!) en is in het verleden meermalen separaat uitgegeven.

26 Raff, eindnoot 7, p. 289.

27 Idem, p. 291.

28 "Bringen Sie auch einige Musikalien mit, unter anderen ein paar interessante Partituren, und einige von den Chopin'schen Nocturnen und Balladen (die Etuden besitze ich). Vielleicht giebt Ihnen auch Schubert die noch nicht gedruckten Manuskripte von Frank [sic!] zur Durchsicht mit, worunter sich wahrscheinlich eine 4-händige Symphonie (oder Ouverture) Satz finden wird, welcher mich besonders interessiert." H. Raff, idem, ibidem. Op welk orkestwerk in vierhandige pianoreductie van César Franck Liszt hier doelt, is niet duidelijk. Was het misschien zijn Symfonische Gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne* uit 1846? Liszt was immers ook zelf bezig met een 'Ouverture' op dat gedicht van Hugo. Zie hierna.

29 Idem, p. 388.

30 Whist is een kaartspel voor vier personen, die twee bij twee tegenover elkaar zitten. Ontstaan in de 16^{de} eeuw werd het in de achttiende en negentiende eeuw bijzonder populair en verspreidde zich over heel Europa. Liszt was verzet op dit kaartspel en heeft het tot zijn laatste dagen in Weimar honderden keren met gasten en leerlingen gespeeld. Deze zeer lange brief (Raff, eindnoot 7, pp. 387–391) is ongedateerd. Op 5 januari 1850 gaf Raff dit epistel in Weimar een vervolg en pas in dat gedeelte komt hij te spreken over Kerstmis en Nieuwjaarsdag. Dit doet vermoeden, dat de eerste, in Bad Eilsen geschreven helft dateert van vlak voor de feestdagen.

32 *Franz Liszt, Consolations mit der Erstausgabe der ersten Fassung im Anhang. Urtext.* Nach den Quellen herausgegeben von Mária Eckhardt und Ernst-Günter Heinemann. München: G. Henle Verlag, 1992.

33 Raff, eindnoot 7, pp. 388, 389. Zie ook idem, p. 77.

34 Gut, Serge, *Franz Liszt*. Studiopunkt-Verlag, Sinzig, 2009, p. 861.

35 "Liszt ist tiefgebeugt durch den Verlust seiner besten Freunde in Ungarn, unter denen Herr Haynau so schrecklich gehaust hat, und durch den Verlust, den er bei der schlechten Finanzwirtschaft in Frankreich und Oesterreich an seinem Vermögen erlitten hat." H. Raff, eindnoot 7, pp. 388. Julius Jacob Freiherr von Haynau (1786–1853) had in 1848 de opstand van de Italianen hardhandig onderdrukt en werd daarom in 1849 vervolgens ingezet om ook aan de Hongaarse opstand een eind te maken. Met behulp van Russische troepen is hem dit inderdaad gelukt. Haynau was een vakkundige, maar nietsontziende militair, die – als hij nu geleefd had – voor het Internationaal Gerechtshof te Den Haag zou zijn gesleept. Zo liet hij vrouwen die met de opstandelingen collaboreerden met de zweep afranselen en dertien leidende figuren van de opstand ophangen. Dat ook in die tijd al banken en beurzen reageerden op de politieke omstandigheden en Franz Liszt, die een aardig vermogen op een Parijse bank had staan, dat in zijn eigen portemonnee gevoeld heeft, is een niet algemeen bekend feit.

36 Zie hierover: Carter, Gerard & Adler, Martin, *Franz Liszt's Precursor Sonate of 1849: A Trial run in the Master's Inner Circle*. Ashfield (Sidney): Wensleydale Press, 2011. Ook de eminente pianist en musicoloog Tibor Szász heeft zich de afgelopen jaren ernstig verdiept in de wordingsgeschiedenis van de Sonate in b en heeft, in samenwerking met Carter en Adler, in verscheidene artikels aangetoond dat op dat meesterwerk veel meer invloeden hebben ingewerkt dan vroeger gemeend werd. Aanvankelijk aarzelend of met het 'Conzert ohne Orchester' de *Sonate in b* of de *Grosses Konzertsolo* bedoeld werd, had ik hierover e-mailcontact met hem. Bij nader inzien ben ik het volledig met hem eens dat laatstgenoemd werk de beste papieren heeft. Door zijn omvang en hoge moeilijkheidsgraad kan men zich voorstellen dat Franz Liszt naar voorbeeld van Robert Schumanns Sonate in f-klein, opus 14, deze compositie aanvankelijk heeft aangeduid met de woorden 'Conzert ohne Orchester'.

37 Raff, eindnoot 7, p. 390.

38 Voorbeelden hiervan vindt men te over in Hoofdstuk VIII en IX van: Brussee, Albert, *De Mazepa Music of Franz Liszt – Genesis, Analysis and Reception*. Den Haag: AB Music Productions & Editions, 2019. In deze twee hoofdstukken worden de uiteindelijke versie van het Symfonisch Gedicht *Mazepa* uit 1854 en de vroege versie van dit werk uit 1851 nauwkeurig met elkaar vergeleken.

39 "[...] die Curhausuhr schlug schon Mitternacht, als ich quer über die Strasse noch Tritte hörte. Die griechische Mütze und der russische Pelz liessen mir keinen Zweifel übrig. Es war Liszt, der Unruhigste der Sterblichen. Ich machte auf und er trat ein. Nachdem wir abermals tausend Kindereien geschwatzt, küssten wir uns endlich zum letztenmale und er ging heimwärts. Ich legte mich in den Unterkleidern zu Bette, und erwachte nach kurzem Schlummer. Es schlug eben fünf Uhr..." Raff, eindnoot 7, pp. 392, 393. Bij het lezen van deze regels vraagt men zich af, of Franz Liszt in aanleg eigenlijk niet biseksueel was, of althans bi-nieuwsgierig, zoals dat tegenwoordig heet. Dat zou niet zo verbazingwekkend zijn voor een zo geladen, sensitief persoon die barstte van de energie en als mens en kunstenaar uitermate veelzijdig, ja alzijdig genoemd mag worden. Het is in de seksuologie daarnaast een bekend gegeven dat mensen van het Don Juan-type de stap naar het gelijke geslacht makkelijk maken. Hoewel ik hiermee niet wil beweren dat Liszt en Joachim amoureuze betrekkingen onderhielden en Franz Liszt als biseksueel actief is geweest, blijkt uit het bovenstaande toch, dat hij zeer op de 27-jarige jongeman gesteld was en het niet laten kon, toen Carolyne al naar bed was, nog eens wat beter afscheid van hem te nemen. Ook Liszts jarenlange vriendschap met de openlijk homoseksuele Puzzi, die hij zelfs een poos als zijn persoonlijke assistent heeft aangesteld, en zijn hechte vriendschap met groothertog Carl Alexander, die ondanks zijn huwelijk met prinses Sophie van Oranje-Nassau ook 'zo' was, geeft aan dat hij in ieder geval zeer ruimhartig was in dit opzicht en absoluut niet discrimineerde. Ook in dit opzicht was hij zijn tijd ver vooruit.

40 Raff, eindnoot 7, p. 392.

41 Idem, p. 400.

42 Idem, p. 501.

43 Serge Gut geeft als jaar van ontstaan '1847–1850', Searle en Eckhardt/Charnin Mueller zelfs '1842–1850'.

44 Raff, eindnoot 7, p. 501.

45 Idem, ibidem.

46 Meer bijzonderheden over deze nooit gerealiseerde 'Revolutiesymfonie' en de verborgen connecties met de cyclus *Harmonies poétiques et religieuses* leest men in: Kaczmarczyk, Adrienne, 'The Genesis of the *Funérailles* (the Connections

- between Liszt's *Revolutionary Symphony* and the cycle *Harmonies poétiques et religieuses*); Magyar Zene – 1993-3, pp. 274–298, later tevens gepubliceerd in *Studia Musicologica* (1994).
- 47 Raff, eindnoot 7, p. 501.
- 48 Ernst Burger geeft in zijn *Franz Liszt – eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* een facsimile van de eerste bladzijden van dit geschrift; München, List Verlag, 1986, pp. 282, 283.
- 49 Deze brief staat gedateerd op '16. November 1850' (H. Raff, eindnoot 7, p. 504); uit alles blijkt echter dat dit epistel kort ná de brief van 17 november geschreven werd. Moet het 18 november zijn?
- 50 "Davids bunte Reihe sende ich morgen, complet transcribirt (alle 24 Nummern) an Kistner." Idem, ibidem.
- 51 Idem, p. 690.
- 52 Idem, pp. 689, 690.
- 53 De firma Breitkopf und Härtel, het oudste muziekuitevershuis ter wereld, werd in de negentiende eeuw door leden van het geslacht Härtel bestuurd. De directeur waarmee Liszt in zijn Weimarer jaren te maken had, was Hermann Härtel (1803–1875).
- 54 Bartholf Senff, muziekuitegever en uitgever van het tijdschrift *Signale für die musikalische Welt* te Leipzig. Hij zou zich later tegen Franz Liszt en de Neudeutsche Schule keren.
- 55 Brussee, eindnoot 38, pp. 157–171. Achter in het boek, als Appendix III, staat een klavieruitreksel van deze vroege versie van het Symfonisch Gedicht *Mazeppa* opgenomen, die circa 100 maten korter is dan de uiteindelijke en enkele aantrekkelijke alternatieven biedt.
- 56 Deze in mijn boek (eindnoot 38) nog niet geopperde veronderstelling werd mede ingegeven door het feit dat Liszt in een brief van 31 januari aan Carolyne het woord 'Mazeppa' laat vallen en de door Victor Hugo in zijn *Mazeppa*-gedicht genoemde 'six lunes d' Herschel' plotseling opduiken. Kennelijk speelde de *Mazeppa*-materie in die dagen in het hoofd van de componist, wat aannemelijk maakt dat hij omstreeks die tijd de instrumentatie van zijn symfonisch gedicht ter hand heeft genomen. La Mara, eindnoot 18, p. 56 (brief 59).
- 57 Eindnoot 38, pp. 75–78, en Appendix I. Ik heb deze versie, die in 2019 door Nikola Meeuwssen ten doop is gehouden, ook separaat als muziekuitegave (met tekstkritisch commentaar) uitgegeven, AB II-24.
- 58 Om 07:00 uur uit Bückeberg vertrokken, schreef Liszt op 21 januari een brief aan zijn geliefde vanuit Halle, waar de trein om 20:15 was aangekomen en de componist in een 'hôtel de chemin de fer' de nacht doorbracht. Pas de volgende dag kon de reis naar Weimar worden voortgezet. La Mara, eindnoot 18, p. 40 (brief 52).
- 59 "[...] je vais me mettre ce matin à préparer la nouvelle édition de mes *Études* – ce qui me prendra bien tout ce mois." Idem, p. 67 (brief 64).
- 60 Raff, eindnoot 7, p. 1163. Onder de 'Schubert'schen Phantasie' en de 'Weber'schen Polonaise' moeten Liszts transcripties voor piano en orkest van respectievelijk de *Wanderer-Fantasie* van Franz Schubert en de *Polonaise brillante*, opus 72, van Carl Maria von Weber verstaan worden, beide zeer geslaagde bewerkingen.

Had Franz Liszt een muziekknobbel?

Gall - frenologie - fysiognomie - iconografie

Christo Lelie

“Franz Gall, de grondlegger van de frenologie, maakte een gipsafdruk van het hoofd van de jongen ten behoeve van studie”.¹

Inleiding

Het citaat boven dit artikel is afkomstig uit deel 1 van de gezaghebbende Liszt-biografie van Alan Walker. In diens hoofdstuk over de eerste successen van de twaalfjarige Liszt in Parijs blijft het bij dit ene zinnetje, dat overigens klakkeloos uit Lina Ramanns Liszt-biografie is overgenomen.² Waarschijnlijk verwachtte Walker dat zijn lezers wel weten wat frenologie is en wie Franz Joseph Gall was. Het is echter de vraag of dat altijd het geval is. Feit is dat er achter deze minuscule passage een hele wereld schuil gaat. Die wordt in dit artikel verkend aan de hand van een omvangrijk literatuuronderzoek.

Het idee om deze studie³ te schrijven ontstond na het lezen van het in 2019 verschenen boek *De Hersenverzamelaar* van prof. dr. Theo Mulder.⁴ Hierin behandelt deze emeritus hoogleraar neuropsychologie het leven en werk van Franz Joseph Gall en de rol die de frenologie in de negentiende-eeuwse cultuur heeft gespeeld, ook met betrekking tot de muziek. Hij wijdt zelfs een hele paragraaf aan Franz Liszt en diens iconografie.

In eerste opzet was dit artikel voor een belangrijk deel op Mulders boek gebaseerd, maar gaandeweg ontdekte ik steeds meer primaire bronnen en belangrijke secundaire literatuur, zoals de eveneens in 2019 verschenen wetenschappelijke biografie van Gall door Stanley Finger en Paul Eling⁵. Deze auteurs presenteren Gall niet als de pseudowetenschapper en charlatan waarvoor hij in de regel wordt versleten, maar als een serieuze wetenschapper. In mijn artikel is van beide boeken dankbaar gebruik gemaakt en daarnaast van vele wetenschappelijke publicaties en originele bronnen.⁶

Eerst wordt een schets gegeven van het leven en werk van Gall met uitleg van de grondbeginselen van zowel de frenologie, als de hieraan verwante en iets oudere fysiognomie. Vervolgens wordt ingegaan op de relatie tussen frenologie en muziek,

uitmondend in een bespreking van de frenologische onderzoeken op Franz Liszt. Daarbij wordt Galls originele gipsafdruk van zijn schedel afgebeeld en besproken, naast enkele soortgelijke Liszt-bustes en -maskers van onder anderen de frenoloog Dumoutier. Dit alles wordt in een biografische context geplaatst.

Vervolgens wordt ingegaan op de invloed die fysiognomie en frenologie omstreeks 1840 op de portretkunst hadden, ook op Liszts iconografie.

Het artikel wordt afgesloten met de presentatie van de frenologische studie *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt* van dr. Arthur Castle uit 1847, een zeer zeldzaam boekje dat tot op heden in alle Liszt-biografieën over het hoofd is gezien.



1. Franz Joseph Gall.

Hoofdstuk 1

Gall en de fysiognomie

1.1 Franz Joseph Gall en de opkomst van de frenologie

Franz Joseph Gall werd in 1758 geboren in het Duitse dorpje Tiefenbronn, gelegen tussen Karlsruhe en Stuttgart. Na zijn gymnasiumopleiding in Baden-Baden en Bruchsal, ging hij in 1777 in Straatsburg medicijnen studeren. Daar was het de anatoom Jean Hermann die met zijn verzameling van 200 zoogdieren, 900 vogels en 200 reptielen, grote invloed op Gall had; Hermanns verzamelwoede is later op zijn pupil overgeslagen (zie hieronder).

In 1782 zette Gall zijn medicijnenstudie voort in Wenen, waar de arts Maximilian Stoll hem inwijdde in de kunst van het observeren. Nadat Gall in 1785 zijn doctorstitel had behaald, vestigde hij zich als arts in de Habsburgse hoofdstad.

Galls eerste publicatie, *Philosophische Medicinische Untersuchungen über Natur und Kunst im Kranken und Gesunden Zustande des Menschen* (1791) was veeleer een psychologisch-filosofische studie dan een medisch-fysiologische.⁷ Gall stelde hierin dat de mens geen immateriële ziel of geest heeft die ergens in het lichaam huist (bijvoorbeeld de pijnappelklier), maar dat het de hersenen zelf zijn waarin alle intellectuele vermogens en gevoelens zich afspelen en die iemands karakter en talenten bepalen. Gall formuleerde het alomvattende van de hersenen als volgt: “*Het brein is de bron van alle perceptie, de zetel van alle instinct, van alle aanleg, van alle morele kracht en intellect. Het is de bron van alle ideeën en alle sentimenten.*”⁸

In 1809 publiceerde Gall, samen met zijn voormalige leerling en assistent Johann Gaspar Spurzheim (zie hieronder), het boek *Recherches sur le Système Nerveux en Général, et sur celui du Cerveau en Particulier*, dat tegelijk in het Duits uitkwam onder de titel *Untersuchungen über die Anatomie des Nervensystems überhaupt, und des Gehirns insbesondere*.⁹ Tussen 1810 en 1819 verscheen een sterk uitgebreide update van deze studie in vier delen en voorzien van een Atlas.¹⁰

De kern van Galls leer was dat alle menselijke karaktertrekken en intellectuele vermogens gelokaliseerd zijn in eigen, geïsoleerde delen van het brein, de zogenaamde *hersenenorganen*, die volledig

autonoom functioneren. Gall definieerde 27 van die vermogens, die in evenveel hersenenorganen gelokaliseerd zijn. Met uitzondering van de gebieden precies op de middellijn van het hoofd (vanaf de neuswortel tot de nek) is volgens Gall ieder hersenenorgaan volkomen symmetrisch in zowel de linker- als de rechterhersenhelft, dus dubbel, aanwezig.

Gall ging ervan uit dat eigenschappen en talenten die bij een persoon extra uitgesproken zijn, zoals muzikaliteit, kunstzinnigheid of de neiging tot stelen, herkenbaar zijn doordat de daarvoor verantwoordelijke delen van de hersenen extra groot zijn. Nu weten we dat dit een misvatting is, net zoals Galls idee dat het brein uit volledig zelfstandige organen zou bestaan. Niettemin was hij met zijn functielokalisatie-theorie zijn tijd ver vooruit, want ook volgens de moderne hersenfysiologie en neurologie hebben zintuigen en intellectuele en motorische vermogens eigen, vaste locaties in het brein. In dit opzicht was Gall een visionaire pionier, die alleen hierdoor al een plaats in de canon van de medische wetenschap verdient. Dat Galls functielokalisaties op geen enkele manier overeenkomen met die van de hedendaagse hersenfysiologie, doet daaraan geen afbreuk.

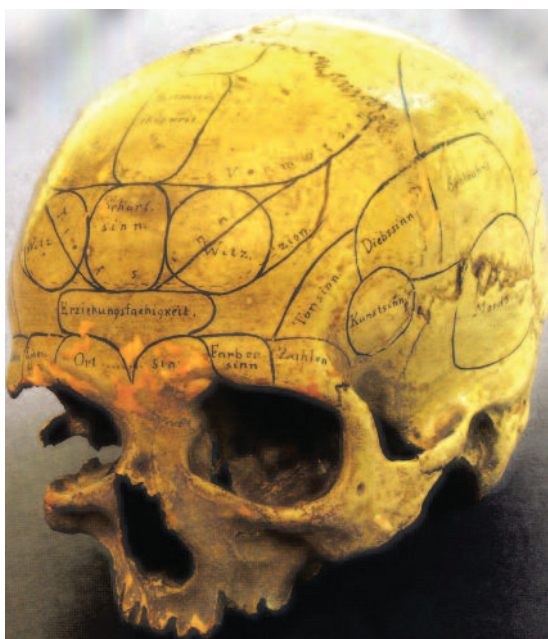
Het was door zijn zeer beperkte mogelijkheden om in het brein zelf te kijken via operaties of secties, en doordat hersenweefsel uiterst moeilijk te prepareren was, dat Gall zijn heil zocht in onderzoek van de ‘hardware’, namelijk de gemakkelijk zichtbare en betastbare buitenkant van de schedel. Hij was ervan overtuigd dat de grootte en vorm van de bekkelen (hersenvormen) tijdens de groei bepaald werden door de vorm van het brein. Vergrotingen en hobbels in de schedel zouden op dominantie van de eronder liggende hersenenorganen en de daaraan gekoppelde vermogens wijzen. Daar komt de nog altijd in onze taal gebezigde uitdrukking ‘een talenknobbel hebben’ vandaan. De 27 door Gall gedefinieerde vermogens werden door hem en door latere frenologen vaak als een soort plattegrond ingetekend op echte schedels (afb. 2) en in frenologische handboeken werden hersenkaarten opgenomen (afb. 4) waarop af te lezen is waar op de schedel zich de knobbels voor specifieke vermogens gelegen zijn.

Dat schedels qua grootte, vorm en accidentatie verschillen is een feit. Dat deze bepaald zouden

worden door de vorm van de hersenen, is echter opnieuw een misvatting van Gall, met grote gevolgen: zijn uiteindelijke 'Schädellehre' en zijn praktijk als arts waren namelijk hoofdzakelijk op het onderzoeken van het schedeldak (cranioscopie) gebaseerd.

Gall kwam tot deze leer langs empirische weg: hij ontdekte, of meende te ontdekken, dat mensen met bepaalde talenten of manco's meestal op de zelfde plaats op de schedel specifieke knobbels hebben. Om zijn theorie te staven en te verfijnen, onderzocht Gall langdurig en op enorme schaal personen - levend en dood - uit allerlei milieus en beroepsgroepen, alsmede dieren. (Hij maakte geen fundamenteel maar alleen een kwalitatief onderscheid tussen menselijke en dierlijke hersenen.) Immense verzamelingen legde hij aan van schedels en gipsafgietsels die hij zelf had gemaakt. Zijn belangstelling ging daarbij vooral uit naar personen met extreme kwaliteiten en karaktereigenschappen, zoals geniale kunstenaars en geleerden, maar Gall bestudeerde ook krankzinnigen en delinquenten. Hij was kind aan huis in de zogenoemde Narrenturm, een van de oudste instellingen voor geesteszieken in Wenen, om daar na te gaan hoe de verschillende vormen van krankzinnigheid vertaald worden in de vorm van de schedel.

Beroemdheden waren doorgaans minder gemakkelijk benaderbaar, maar hoe bekender Gall



2. Een frenologische schedel waarop Galls 27 vermogens zijn ingetekend.¹¹

werd, des te eenvoudiger werd dat. Zo kwam hij zelfs in contact met Goethe, groot bewonderaar van Gall, die hem toestond cranioscopie op hem te verrichten. Stellig vanwege Galls grote faam gaven ook Franz Liszt en diens ouders hem toestemming om een gipsafdruk van het gelaat van het jonge pianogenie te maken. Hieronder zal daarop dieper worden ingegaan.

In Wenen werd Gall ernstig belemmerd door keizer Joseph II, die verbood dat Gall zijn theorieën zou publiceren. Daarom kon hij zijn theorie lange tijd alleen via openbare lezingen bekend maken. De reden van de keizer om Gall te dwarsbomen was zijn vrees dat diens ontkenning van het bestaan van een immateriële ziel in het keizerrijk tot atheïsme zou gaan leiden. Daardoor zou de Rooms-Katholieke kerk dramatisch aan macht verliezen en het Heilige Roomse Rijk in gevaar worden gebracht. De keizer had gezien hoe in 1789 soortgelijke ontwikkelingen in Frankrijk tot de Revolutie hadden geleid.

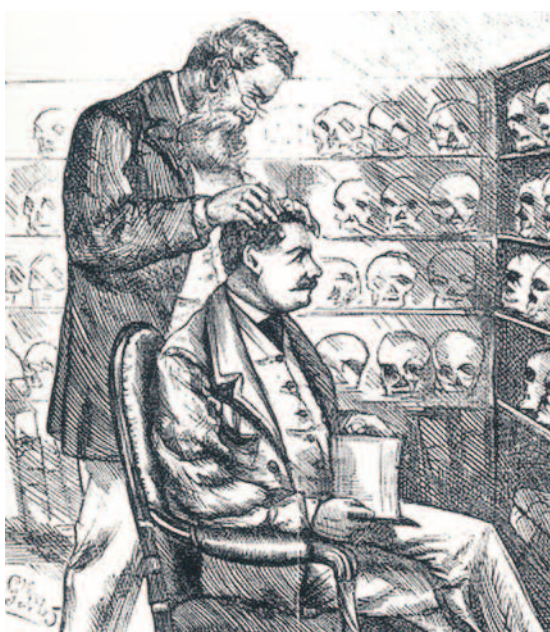
Omdat hij in Wenen geen mogelijkheid had om zijn werk te publiceren zag Gall zich in 1805 genoodzaakt zijn huis, compleet met echtgenote en zijn schedelverzameling, achter te laten en naar Duitsland te vertrekken. Daar gaf hij vele honderden lezingen en werd hij voor een wetenschapper ongekend populair. Ook in Scandinavië en Holland trok Gall volle zalen en werden zijn theorieën gemeengoed.

Vervolgens hoopte hij de Parijse intelligentsia te kunnen innemen voor zijn leer. Daartoe startte hij op 15 januari 1808 een reeks *cours publics* in het Parijse Athénée. Honderden bezoekers kwamen erop af, onder hen invloedrijke notabelen, zoals minister Talleyrand, generaals, de Nederlandse koningin Hortense, de aartsbisschop van Parijs en zelfs keizerin Joséphine! Gall had zich echter lelijk op de Gallische haan verkeken: het in 1795 door Napoleon opgerichte Institut de France keerde zich met alle macht tegen zijn ideeën. De grootste tegenwerking kreeg hij aanvankelijk echter niet zozeer van de Franse wetenschappers, maar van Napoleon zelf, die als lid van het Institut de vergaderingen ervan bijwoonde. Napoleon vreesde, net als de Oostenrijkse keizer, dat Galls ideeën zijn keizerrijk zouden doen wankelen.¹² Bovendien geloofde hij niet in de 'aangeboren vermogens',

die centraal in Galls denken stonden. In zijn memoires sprak Napoleon zelfs van ‘Galls imbeciliteit’.¹³ Een en ander had tot gevolg dat de commissie die Galls leer moest beoordelen, tot een vernietigend eindoordeel kwam. Voor de vijftigjarige Gall moet het een enorme klap zijn geweest om zo door de prestigieuze Franse wetenschap om de oren te worden geslagen.

Dit alles weerhield de inmiddels bemiddelde Gall er niet van om zich definitief in Parijs te vestigen. Ondanks de tegenstand die hij bleef ondervinden, in het bijzonder van de invloedrijke fysioloog en hersenspecialist Pierre Flourens (1794-1864), kon hij onbelemmerd lezingen blijven geven, schedels opmeten en er gipsafgietsels van maken. Tot zijn dood (22 augustus 1827) bleef Gall wonen in zijn ruime huis in Montrouge, vlakbij Parijs, dat volgestouwd was met schedels, gipsafgietsels en een grote hoeveelheid levende dieren. Gall werd op 27 augustus op Père Lachaise begraven.

Galls leer zou in de eerste decennia van de negentiende eeuw onder de benaming ‘frenologie’ (letterlijk ‘hersens-kunde’) de wereld verder overerven. Deze term is niet door Gall bedacht en hij was geen voorstander van het gebruik ervan. Zelf hield hij het bij *Schädellehre* of in het Frans *organologie*. Van de voor schedelonderzoek veel gebezigde term craniologie moest hij niets hebben. Hij heeft altijd benadrukt dat het hem nooit primair om botten maar om hersenen ging.



3. Geen ‘luizenvader’ maar een frenoloog aan het werk.

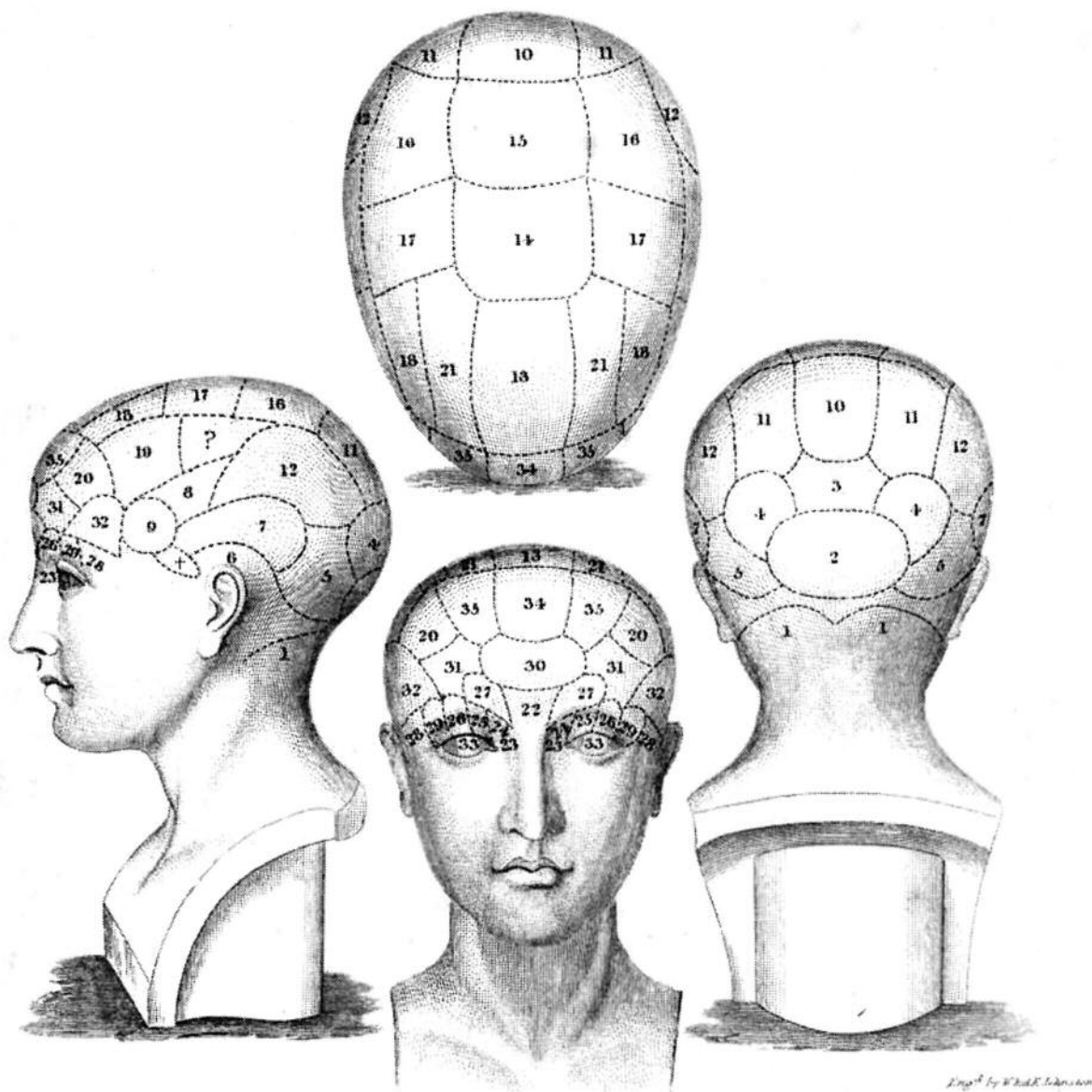
1.2 De latere frenologen

De eerste invloedrijke verkondiger van Galls leer was de in 1776 geboren Johann Gaspar Spurzheim. Deze beroemde leerling van Gall was vanaf 1804 diens assistent en ‘ontleder’. Gall zag hem als zijn opvolger, maar dat pakte anders uit, want Spurzheim werd zijn grootste concurrent. Oorzaak was een conflict waarna Spurzheim alle banden met zijn vroegere leermeester verbrak. In 1813 vertrok hij naar Wenen, waar hij een artspraktijk begon.

In zijn publicaties eigende hij zich Galls gedachtegoed toe, dat hij in de loop van de tijd verder uitwerkte en door vereenvoudiging beter toegankelijk maakte voor het grote publiek. Eerst ‘veroverde’ Spurzheim Engeland en nadat hij zich in 1832 in Boston had gevestigd ook Amerika. Daar vond hij een voedingsbodemp voor de frenologie, zoals hij de leer nu noemde. Volgens de Amerikanen was de pragmatische frenologie geen zweverige metafysica, maar een simpel te begrijpen verhaal met een blijde boodschap: een ideologie die de maakbaarheid van de mens en de omgeving centraal stelde.¹⁴ Spurzheim heeft niet lang kunnen genieten van zijn successen in de Nieuwe Wereld: op 10 november in het jaar dat hij naar Boston kwam (1832) overleed hij op 56-jarige leeftijd.

Na Spurzheims dood zette de opmars van de frenologie in de Verenigde Staten door. Motor daarin was professor Orson Squire Fowler (1809-1887) uit New York. Samen met zijn broer Lorenzo trok hij door het land om het door hem nog verder versimpelde ‘evangelie’ van Gall en de frenologie te verkondigen. Amerika zou Amerika niet geweest zijn, als de commercie niet centraal in de frenologie was komen te staan. Zo kwamen er overal frenologische bureaus, die geraadpleegd konden worden voor bijvoorbeeld beroepskeuze of door bedrijven bij het aannemen van nieuw personeel. Had iemand de juiste knobbels, dan kon hij in een bepaald beroep terecht, zo niet, dan werd hij afgewezen. Uiteraard is dit een kwalijk en gevaarlijk aspect van de frenologie: uitgaan op iemands uiterlijk, zeker als er geen enkele wetenschappelijke basis voor is.

Om ook de leek frenologische kennis te bieden brachten de Fowlers en andere frenologen porseleinen bustes op de markt, waarop de functies van alle knobbels af te lezen zijn. Replica’s van freno-



Names of the Phrenological Organs

REFERRING TO THE FIGURES INDICATING THEIR RELATIVE POSITIONS.

AFFECTIVE

INTELLECTUAL

I. PROPENSITIES	II. SENTIMENTS	I. PERCEPTIVE	II. REFLECTIVE
1 <i>Anativeness</i> Page 116	10 <i>Self-esteem</i> 231	22 <i>Individuality</i> 380	34 <i>Comparison</i> 460
2 <i>Philoprogenitiveness</i> 121	11 <i>Love of approbation</i> 245	23 <i>Form</i> 385	35 <i>Causality</i> 474
3 <i>Concentrativeness</i> 134	12 <i>Cautiousness</i> 252	24 <i>Size</i> 389	
4 <i>Adhesiveness</i> 151	13 <i>Benevolence</i> 261	25 <i>Weight</i> 393	
5 <i>Combativeness</i> 157	14 <i>Veneration</i> 274	26 <i>Colouring</i> 399	
6 <i>Destructiveness</i> 165	15 <i>Firmness</i> 285	27 <i>Locality</i> 414	
7 <i>Alimentiveness</i> 184	16 <i>Conscientiousness</i> 288	28 <i>Number</i> 420	
8 <i>Secretiveness</i> 190	17 <i>Hope</i> 304	29 <i>Order</i> 424	
9 <i>Constructiveness</i> 217	18 <i>Wonder</i> 309	30 <i>Eventuality</i> 425	
	19 <i>Ideality</i> 322	31 <i>Time</i> 431	
	? <i>Unascertained</i> 330	32 <i>Time</i> 430	
	20 <i>Wit or Mirthfulness</i> 340	33 <i>Language</i> 446	
	21 <i>Imitation</i> 353		

4. In zijn System of Phrenology, (Edinburgh: J. Anderson, 1819, tweede druk 1825) breidde de Schotse frenoloog George Combe de 27 vermogens van Galls hersenkaart uit tot 36 'organs'. De muziekorganen zijn de nummers 31 (maat) en 32 (melodie) die onder de slapen liggen. National Library of Scotland.

logiebustes zijn tegenwoordig nog wel in lifestyle-winkels te koop (afb. 5).

De frenologie had inmiddels in Europa een nieuwe apostel: de Schotse advocaat George Combe (1788–1858), auteur van *System of Phrenology*¹⁵ (1819) en van de bestseller *The Constitution of Man*, die in 1828 verscheen. Edinburgh en spoedig ook Londen werden de belangrijkste frenologische centra in Europa.

Dit alles leidde ertoe dat vanaf het tweede decennium van de negentiende eeuw tot aan de eeuwwisseling de frenologie in brede lagen van de Westerse samenleving gemeengoed werd. Mulder wijst er op hoezeer het maatschappelijk leven en alle aspecten van de cultuur (literatuur, beeldende kunst én muziek) geïnfiltreerd waren door het frenologisch gedachtegoed. In de literatuur werden de hoofden van personen met specifieke eigenschappen (moordenaars of dichters bijvoorbeeld) zo beschreven dat ze overeenstemden met de



5. Moderne replica van een frenologiebuste zoals die door de Amerikaanse frenoloog Lorenzo Fowler op de markt is gebracht.

frenologische ‘diagnose’). Portretschilders en tekenaars deden dit eveneens; hierop wordt verderop in dit artikel nader ingegaan in verband met de vroege Liszt-portretten.

1.3 Niet voor zoete koek

“Hier lehr ein leerer Schädel, leere Schädel Schädellehre”. Dit spotgedichtje dat in 1802 bevestigd werd aan de voordeur van de woning van Gall, geeft aan dat zijn leer niet door iedereen voor zoete koek werd aangenomen. Fundamentele kritiek op Gall en zijn navolgers kwam van de priester en filosoof Pierre Jean Corneille Debreyne (1786–1867). In 1838 ging hij in zijn boek *Pensée d’un croyant catholique ou considérations sur le matérialisme moderne*¹⁶ in de aanval tegen het materialisme en de daaraan gekoppelde pseudowetenschappen (bijvoorbeeld het dierlijk magnetisme van Mesmer en de frenologie) en modieuze gebruiken (zelfmoord en duelleren). De frenologie rekent hij tot de gevaarlijke pseudowetenschappen en beslist niet alleen omdat deze leer niet verenigbaar is met de Christelijke doctrines. Een van zijn bronnen is de Parijse arts C. James, internist aan het Hôtel de Dieu, die hij als volgt citeert uit een artikel dat in 1836 in de *Gazette médicale de Paris* werd gepubliceerd: “De frenologie heeft ons nooit waardig geleden voor een serieuze discussie: als psychologisch systeem is het een tegenstrijdig concept; als een anatomisch-fysiologische theorie is het een hypothese die geheel verstoken is van bewijzen [...]. Het is bijzonder opmerkelijk dat geen van de zoölogen van deze eeuw die de organisatie van levende wezens en de hogere fysiologie zo diepgaand hebben bestudeerd, zich er ermee heeft bezig gehouden.”¹⁷

Hoofdstuk 2

De fysiognomie

2.1 Lavaters fysiognomie

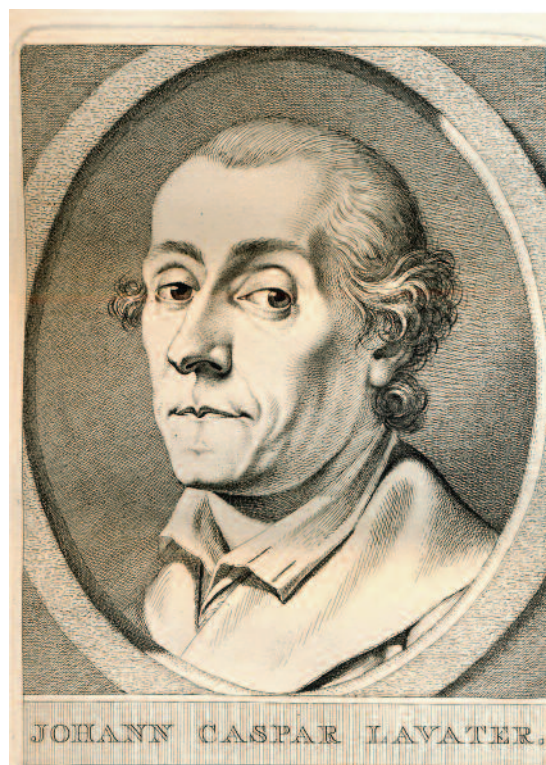
De frenologie was sterk verwant aan de iets oudere *fysiognomie*, omdat ook hierin het uitgangspunt is dat iemands karakter en talenten aan zijn of haar uiterlijke kenmerken af te lezen zouden zijn. Deze leer werd eind achttiende eeuw ontwikkeld door de Zwitserse predikant Johann Caspar Lavater (1741–1801). Letterlijk betekent fysiognomie ‘leer van de natuur’. Frenologie en

fysiologie hebben veel met elkaar gemeen, want bij beide wordt het innerlijk van de mens afgelezen door stereotypen in het uiterlijk. Het is zelfs zo dat Gall zelf zich liever fysiognomist dan bijvoorbeeld cranioloog (schedelkundige) noemde.¹⁸ Beide pseudowetenschappen stonden elkaar niet in de weg, maar vulden elkaar aan.

Fysiognomie is niet zoals frenologie gegrond in de hersenfysiologie, maar veeleer in de anatomie, psychologie, antropologie en zoölogie. Volgens deze (pseudo)wetenschap, in de negentiende eeuw minstens zo populair als de frenologie, is het mogelijk om het karakter, de talenten en ontwikkeling van een mens af te lezen aan de uitdrukking en de bouw van het gelaat en de lichaamsbouw en houding. Met name door Lavaters omvangrijke, rijkelijk geïllustreerde *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778) werd zijn leer wijd verbreid en veel beoefend. Het werd direct in alle courante Europese talen vertaald, bijvoorbeeld al in 1780 in het Nederlands.

Lavaters vierdelige boek is een bont geheel van korte hoofdstukken. Aan de hand van de illustraties (meest facies en silhouetten) bespreekt de auteur allerhande karakters en typering van mensen met bepaalde talenten, gebreken of die bepaalde beroepen uitoefenen. Zijn conclusie over de fysiognomie van musici is pover: *“Men zou bykans gelooven, dat het karakter eens beeldenden Kunstenaars in zynen voornaamsten zin, in het oog – en het physiognomische karakter des toonkunstenaars in het oor zyn. Om de ooren der virtuosen te onderzoeken heb ik nog geene gelegenheid gehad. Doch van drie waren twee boven zeer dun, en byna zonder rand.”*¹⁹

Net als de frenologie, werd Lavaters fysiognomie in de loop van de negentiende eeuw verder uitgewerkt in een systematischer vorm en een ‘wetenschappelijker’ format. Tegelijk werd deze ‘wetenschap en kunst’ net als de frenologie verpopulariseerd. Bovendien raakten frenologie en fysiognomie verder met elkaar verstrengeld. Zo luidde de titel van Spurzheims eerste belangrijke boek na zijn breuk met Gall *The Physiognomical System of Drs. Gall and Spurzheim* (1815).



6. Johann Caspar Lavater. Frontispice uit de Nederlandse editie van zijn boek *Over de Physiognomie*, Amsterdam, 1782. Collectie auteur.

Hoofdstuk 3

Frenologie en muziek

3.1 De ‘ontdekking’ van de muzieknobbels

Zoals hierboven al werd beschreven, raakte het Europese maatschappelijke en culturele leven in de loop van de negentiende eeuw als het ware geïnfecteerd door het frenologische gedachtegoed. Uiteraard kwamen ook musici ermee in aanraking en reageerden er positief op. Hector Berlioz bijvoorbeeld schreef in een brief aan Ferdinand Hiller (7 augustus 1832): *“Mijn ideeën worden steviger en meer solide door het bestuderen van de diepgaande werken van Locke, Cabanis, Gall en anderen.”*²⁰ Tekenend is dat Berlioz Gall op één lijn plaatste met John Locke, de beroemde Engelse filosoof van het materialisme, en Pierre Jean Cabanis, Frans filosoof van de Verlichting en fysioloog.

Interessant in deze context is een citaat van de in Halle (Duitsland) werkzame zangdocent en muziekpublicist Gustav Nauenburg (1803-1862) uit zijn artikel ‘Die Phrenologie und ihrer Beziehung zur Tonkunst’ (1851): *“Nu het een verstrekk-*

kende grondregel is om de kunsten en wetenschappen in een onderlinge relatie en interactie te brengen, mogen we de onweerlegbare, volledig bewezen resultaten van de frenologie niet langer negeren, omdat het de meest bepalende factor is voor kunstkritiek en kunsteducatie."²¹

De belangstelling voor de frenologie van de kant van musici had er natuurlijk ook mee te maken, dat Gall zich bijzonder voor hén interesseerde. De muziek neemt namelijk een belangrijke plaats in zijn onderzoek in, alsmede in het werk van de latere frenologen. Gall was het vermogen voor muziek (*Tonsinn*) op het spoor gekomen toen hem vermoedelijk omstreeks 1790 een vijfjarig meisje, Bianchi genaamd, met exceptionele muzikaliteit gebracht werd. Als ze een muziekstuk slechts eenmaal had gehoord, was ze in staat het direct op de fortepiano na te spelen. Haar hoogbegaafdheid betrof uitsluitend de muziek.²² Pas veel later lokaliseerde Gall de *Tonsinn* aan de zijkanalen van het voorhoofd (de slapen). Met andere woorden: de muziekgorganen zouden zich aan de randen van de frontale hersenkwab bevinden. Finger & Eling ontdekten de eerste vermelding hiervan in de aantekeningen van de fysicus Jakob Eliza Doornik, die in 1806 aanwezig was bij een lezing van Gall in Nederland.²³

Het muziekgorgaan beschreef Gall als een complex van functies verantwoordelijk voor de waarneming, het onthouden en verbeelden van melodieën.²⁴ Op zijn schedelkaart lokaliseerde hij echter één (dubbel) muziekcentrum, gelegen onder beide slapen. George Combe deelde de *Tonsinn* op in *Meter* en *Time*. Op zijn hierboven afgedrukte schedelplattegronden (afb. 4) zijn deze centra voor maat (nr. 31) en melodie (nr. 32) op dezelfde locatie als bij Gall ingetekend.

Gall baseerde zijn lokalisatie van het muziekgorgaan op het bestuderen van de hoofden van onder meer Michael Haydn, Gluck, vader en zoon Mozart, Beethoven, Salieri en Rossini. Van een aantal van deze componisten nam hij portretten op in de *Atlas* die was opgenomen in zijn samen met Spurzheim geschreven *Anatomie et Physiologie du Système Nerveux*.²⁵ Hij stelde vast dat deze componisten allen prominente voorhoofden hadden. Tevens constateerde hij dat de voorhoofdsbenen van de volgens hem van nature muzikale Italianen en Duitsers in de regel groter

zijn dan die van de Engelsen en Fransen, bij wie de muziek minder verankerd in de volksaard zou liggen.

Gall zag wel in dat niet bij alle musici de slapen geprononceerd waren, dus dat ze niet allen extra grote muziekgorganen hadden. Deze musici zouden hun muzikaliteit volledig ontwikkeld hebben door intensieve muziekstudie. Volgens Gall zaten hun bekwaamheden meer in hun vingers dan in hun geest. Echte musici konden herkend worden door het plezier dat zij aan het musiceren beleven en bij hen zouden de muziekknobbels in de slapen altijd duidelijk zichtbaar zijn.²⁶

Hoewel Gall in Wenen werkzaam was in de jaren dat ook de grote klassieke componisten daar woonden, zijn er geen gegevens bekend of hij hen persoonlijk onderzocht heeft. Mozart kan hij op straat zijn tegengekomen of hij kan diens concerten hebben bijgewoond. Beethoven was nog dichter in de buurt als huisvriend van Galls buurman Andreas Streicher (1761-1833), vermaard musicus, schrijver en zakelijk leider van het beroemde fortepianobedrijf van zijn vrouw Nanette Streicher-Stein. Als vriend en huisarts van de Streichers kwam Gall daar stellig veel over de vloer. Andreas Streicher zou zijn leven lang Galls beste vriend blijven, ook nadat deze Oostenrijk had verlaten. Hij bleef Galls zakelijke belangen in Wenen behartigen en bekommerde zich om diens woning, waar diens vrouw tot haar dood van tafel en bed gescheiden is blijven wonen. Beide vrienden onderhielden een levendige briefwisseling, die nu een belangrijke bron voor Galls biografie is.

Al met al lijkt het tamelijk waarschijnlijk dat Gall Beethoven wel eens ontmoet heeft, maar een bewijs is er niet. In Beethovens *Tagebuch* blijkt echter dat de componist van de *Eroica* in ieder geval wél op de hoogte was van Galls leer: in verband met zijn neef Karl schrijft hij dat volgens Gall "*een koud bad nemen goed voor een opgroeiend lichaam is, dus voor jongens tussen 14 en 21 jaar*".²⁷

3.2 Muziek en het moderne hersenonderzoek

Hierboven werd al vermeld dat de lokalisaties van de hersenfuncties door Gall niet overeenkomen met de hedendaagse hersenfysiologie. Dat geldt natuurlijk ook voor zijn ideeën over het bestaan van het muziekgorgaan. In tegenstelling tot

bij taal is er in ons brein geen alomvattend muziekcentrum te lokaliseren. De auteur deed samen met dr. Gert-Jan Lokhorst van de Erasmus Universiteit Rotterdam al in 1981 onderzoek naar de stand van zaken van de neurofysiologische kennis op het gebied van passieve en actieve muziekbeoefening dat in het tijdschrift *Mens en Melodie*²⁸ werd gepubliceerd. In die periode was de lateralisatietheorie van de hersenen nog erg in zwang. De bij rechtshandigen dominante linkerhemisfeer werd gezien als het analytische brein, de rechter als het holistische en artistieke. Men zag de rechterhemisfeer als dominant voor muziek. In de daarop volgende decennia werd de lateralisatietheorie steeds meer

genuanceerd en waar het de muziek betreft afgezwakt. Toen in 2008 ons artikel uit *Mens & Melodie* in geactualiseerde vorm werd afgedrukt in het boek *Harmonie in Gedrag* was onze conclusie: “Al met al kan men zeggen dat het onderzoek naar muziek en de hersenen in een ware stroomversnelling is geraakt, vooral dankzij het feit dat de mogelijkheden om de hersenen te onderzoeken door de ontwikkeling van geschikte technologie nu veel groter zijn dan ze destijds waren. Het onderzoek heeft niet tot één simpele, nietszeggende theorie geleid (‘de muziek zit rechts’), maar tot een overweldigende hoeveelheid gegevens waarin iedereen, afhankelijk van zijn of haar interesse, wel iets van zijn of haar gading kan vinden.”²⁹

Schedelrovers

De frenologie had onmiskenbaar een morbide bijeffect: de verzamelwoede voor schedels, liefst van beroemdheden. Grafschennis lag op de loer! Dat overkwam de dichter Friedrich Schiller. Zijn schedel was lange tijd zoek: in zijn graf te Weimar lag een schedel, maar die bleek na forensisch onderzoek niet van Schiller te zijn. Het gerucht ging dat het origineel door Gall was gestolen. Pas in 2006 werd het mysterie opgelost toen uitkwam dat het de beroemde Weimarer gynaecoloog en anatoom Ludwig Froriep³⁰ was die Schillers schedel verwisseld had voor een andere en opgenomen had in zijn verzameling van 5000 schedels.

Onder de componisten ontsprong Joseph Haydn de dans niet. Ook zijn schedel werd gestolen, twee dagen na zijn overlijden op 31 mei 1809. Dit gebeurde op instigatie van Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829), de vroegere secretaris aan het Esterházy-hof, waar ook Haydn werkzaam was geweest. Rosenbaum was een bewonderaar van Gall en wilde graag Haydns schedel onderzoeken,³¹ samen met zijn vriend Johann Nepomuk Peter. Twee dagen na de begrafenis lieten ze een grafdelver hen Haydns hoofd bezorgen. Volgens Peter was Haydns muziekknobbel volledig ontwikkeld. Toen het stoffelijk overschot van Haydn in 1820 van Wenen naar Eisenstadt werd overgebracht om daar te worden bijgezet, werd ontdekt dat de schedel ontbrak. Graaf Esterházy kwam erachter dat Peter en Rosenbaum voor de diefstal verantwoordelijk waren, liet hun huizen doorzoeken, maar vergeefs, want de grafschenders hadden Haydns schedel goed verstopt en gaven de graaf in plaats daarvan een willekeurige andere schedel. Die werd in Haydns kist bij het skelet gevoegd. Rosenbaum behield de echte schedel, die meer dan een eeuw een zwervend bestaan heeft geleid: pas in 1954 werd hij met Haydns skelet verenigd in het monumentale grafmonument in de Bergkirche te Eisenstadt (afb. 6).³²

Ook voor Beethovens schedel hadden frenologen belangstelling. Een grafdelver van het Währinger kerkhof bij Wenen kreeg bijvoorbeeld duizend florijnen aangeboden als hij de schedel van de componist kon leveren, na diens begrafenis wel te verstaan.³³ Beethoven werd echter met rust gelaten, voorlopig althans: in 1863 heeft men zijn schedel en die van Franz Schubert alsnog opgegraven en bestudeerd toen de graven van beide componisten werden gerenoveerd. Het doel was ze te vergelijken. “Ze leken de karakteristieken van de werken van de componist te weerspiegelen. De wanden van Beethovens schedel vertonen sterke dichtheid en dikte, terwijl Schuberts beenderen vrouwelijke delicaatheid laten zien.”^{34, 35}



7. De beeldhouwer Gustinus Ambrosi verenigt op 7 juni 1954 de schedel van Haydn met zijn skelet.

3.3 Frenologie en het piano- onderwijs van Czerny aan Liszt³⁶

Ook in de muziekpedagogie was er sprake van frenologische invloed. Feit is dat Gall en Spurzheim van mening waren dat de hersenorganen door training konden groeien, net als spieren, en dat daarmee de vermogens aan kwaliteit zouden winnen. Vooral Spurzheim heeft zich in later tijd uitvoerig met onderwijs en opvoeding bezig gehouden, wat onder meer in 1821 resulteerde in zijn boek *View of the Elementary Principles of Education*. De Londense frenoloog James De Ville, bekend door zijn onderzoek op de jonge Liszt (zie hieronder), ging zelfs zo ver te menen dat als in aanleg aanwezige organen, c.q. knobbels die op een bepaald talent wijzen, niet door training worden gevoed, op den duur verdwijnen. Hij beschrijft hoe een achtjarig jongetje, dat hij op grond van zijn onderzoek geadviseerd had om gedurende twee tot vier jaren talen te gaan studeren, later uitgegroeid bleek tot “net iets meer dan een idioot” omdat hij zijn advies niet had opgevolgd. Een zesjarige met een evidente wiskunde-knobbel kreeg van De Ville het advies om zijn ‘*Organ of Number*’ niet te overbelasten. Bij latere onderzoeken bleek dat het kind mentaal verzwakt was, terwijl zijn wiskunde-organen duidelijk geslonken was ten opzichte van de schedelafgietsels die van hem op vier- en zesjarige leeftijd waren gemaakt.³⁷



8. Carl Czerny, staalgravure van Carl Mayer, Neurenberg. Collectie Liszt Archief Delft.

Omdat sommige leerlingen, zoals Liszt, briljant werden en anderen gefrustreerd van muziekles af gingen, was het goed dat de leraar dit op voorhand kon voorspellen door middel van zijn frenologische kennis, zo dachten de frenologen. Die kennis kon zelfs richtinggevend zijn bij het kiezen van een loopbaan in de muziek. De hierboven geciteerde Duitse zangdocent Nauenburg stelde in 1851 vast: studenten met vergrote hersenorganen voor muziek én destructie zouden het beste voor een baan als muzikant in het leger kunnen opteren; als het orgaan van de liefde voor kinderen klein is gaat iemand stellig geen onschuldige kinderliedjes componeren. Bij extra ontwikkelde organen voor religieuze gevoelens, lag een toekomst als componist van kerkmuziek het meest voor de hand.³⁸ Of, zoals in het *Phrenological Journal and Miscellany* van 1831-1832, te lezen was: “*Hoezeer zou die wetenschap [frenologie] niet van primair belang moeten zijn voor een [muziek]leraar, wat hem in staat zou moeten stellen de studies van zijn leerlingen in de juiste richting te sturen [...] Hoeveel tranen zouden niet worden gespaard in de kinderjaren!*”³⁹

Het was de grote pianopedagoog Carl Czerny (1791-1857) die in zijn muziekonderwijs de frenologische ideeën over de noodzaak van het stimuleren van de hersenorganen voor muziek zeer waarschijnlijk bewust geïmplementeerd heeft. Centraal in zijn pianolessen, etude- en techniekboeken en methodische geschriften stond de door Spurzheim geïntroduceerde term *Arbeit*: het langdurig herhalen van techniek oefeningen. Door dergelijke training zouden de vingers van een pianist niet groeien, maar wel soepeler worden, want de hand is “een weerspiegeling van het brein”. In zijn *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* schreef Czerny aan de denkbeeldige Mejuffrouw Cecilia: “*De volmaakte kennis der nooten brengt zeer weinig nut aan, wanneer niet te gelijker tijd de vingers aanvangen de zoo noodzakelijke buigzaamheid te ontwikkelen, welke tot het aanslaan der toetsen en tot spelen volstrekt gevorderd wordt. Daarom beveel ik ten nadrukkelijkste aan, alle de oefeningen voor 5 vingers met beide handen, die gij al dadelijk bij den aanvang der studie krijgt en die uw leermeester u al zal tonen, met behoorlijke vlijt, en met grootste opmerkzaamheid dagelijks te oefenen; daardoor zullen uw kleine, teedere, doch reeds genoegzaam sterke vingers, spoedig die buigzaamheid, behendig-*



9. Franz Liszt omstreeks 1825. Lithografie van Jean Pierre Etienne Motte.

heid en onafhankelijkheid verkrijgen, die bij het spelen altijd noodzakelijk zijn.”⁴⁰

Rest hier de vraag in hoeverre Franz Liszt in zijn praktijk als pianist met de frenologie te maken heeft gehad. Hij was immers de sterleerling van Czerny, bij wie de jonge Franz in 1822-23 anderhalf jaar in Wenen had gestudeerd. In zijn *Erinnerungen aus meinem Leben* beschreef Czerny hoe hij Liszt, een ruwe diamant die nog geslepen moest worden, techniek heeft bijgebracht: “Ik had nog nooit zo’n gretige, enthousiaste en hardwerkende student gehad. Omdat ik uit ervaring wist dat juist zulke genieën, waar de geestelijke gaven aan fysieke kracht voorafgaan, de neiging hebben om het grondige technische [element] te verwaarlozen, leek het mij vooral de eerste maanden noodzakelijk om zijn mechanische vaardigheid dusdanig te reguleren en te consolideren, dat deze in zijn latere jaren niet meer het spoor bijster zou kunnen raken. In korte tijd speelde hij de toonladders in alle toonsoorten met de meesterlijke souplesse die zijn vingers, die zeer goed georganiseerd waren om piano te spelen, mogelijk maakten.”⁴¹

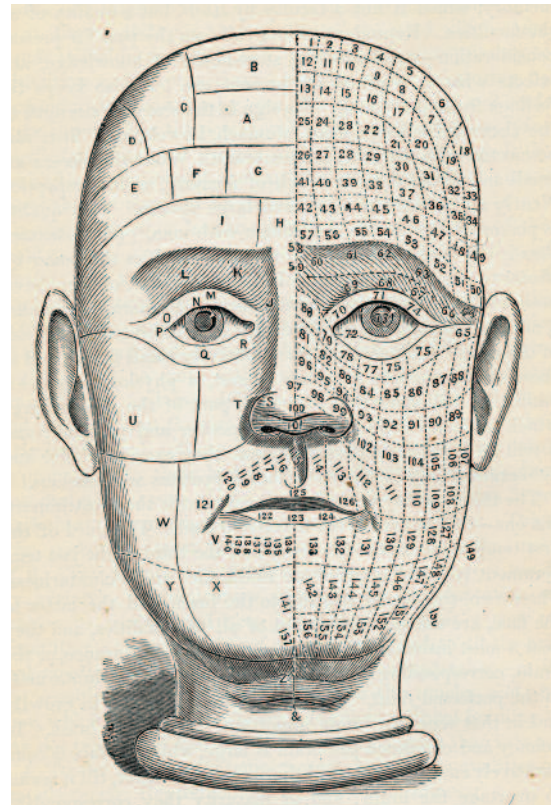
Het was Liszts vader Adam die toezag dat zijn begaafde zoon, die na hun vertrek uit Wenen naar Parijs niet langer onder Czerny’s toezicht stond, zich aan zijn leraars studieregime zou houden. Aan Czerny schreef Adam Liszt over zijn zoon: “Ik laat hem nog altijd toonladders en etudes met de metronoom spelen en wijk niet van uw principes af.”⁴²

Duidelijk is dat Liszt flink aan de frenologische *Arbeit* moest. En wat deed de jonge pianist toen

hij in Parijs niet op het conservatorium terecht kon en een hypermoderne Érard-vleugel tot zijn beschikking kreeg? Dagelijks urenlang technische oefeningen studeren! Door dit op eindeloze herhaling gebaseerde regime bouwde hij techniek op waar hij zijn leven lang mee toe kon. Veel later, tussen 1869 en 1880, schreef hij zijn twaalf boeken met *Technische Übungen* die vele honderden korte techniek oefeningen bevatten. Wie ze studeert, verricht ook frenologische *Arbeit*.

3.4 Samuel Wells over muziek en Liszt

Een zeer populaire auteur, zowel frenoloog als fysiognomist, was de Amerikaan Samuel Wells (1820-1875), de redacteur van *The American Phrenological Society*. In zijn *New Physiognomy*⁴³ uit 1866 deed hij het werk van Lavater nog eens dunnetjes over in ruim 750 volop geïllustreerde pagina’s. Dit boek beleefde tot de eeuwwisseling talloze herdrukken, zowel in Amerika, als in Engeland en Australië. Opmerkelijk is dat Wells, weliswaar in een zeer beknopt hoofdstuk, de frenologie behandelt, die hij integreert in zijn versie van de fysiognomie. “Frenologie is een wetenschap en



10. Dr. Redfields diagram van de ‘Physiognomical Signs’, frontaal. Afgebeeld in Wells (1866).

kunst”, schrijft hij.⁴⁴ Als illustratie bij dit hoofdstuk drukt hij een eigen variant af van de hierboven afgedrukte ‘schedelplattegronden’ van Combe (afb. 4).⁴⁵ Het aantal locaties/vermogens breidde hij uit tot veertig. Maat (*Meter*) en melodie (*Time*) zitten op dezelfde locatie in de slapen als bij Combe. Deze splitsing in het muziekcentrum werd overigens al door Spurzheim geïntroduceerd die sprak van *Time* en *Tune*.⁴⁶

In navolging van Gall en Combe, stelde de door Wells in zijn boek geïntroduceerde fysiognomist Dr. Redfield een lijst op van maar liefst 183 ‘physiognomical signs’, karaktertrekken,

vermogens etc., die op het menselijk gelaat elk een eigen locatie hebben.⁴⁷ Op een tweetal tekeningen (afb. 10) van een buste (*en profil* en *face*) zijn de locaties van deze ‘signs’ ingetekend, net zoals de frenoloog Combe dat in zijn hersenkaarten deed. Frappant is dat ‘muziek’ (nr. 48) zich bij Redfield op dezelfde plaats bevindt als bij Gall: op de slapen.

Net als Lavater geeft Wells een reeks beschrijvingen van mensen van verschillende ethnische afkomst, specifieke karaktereigenschappen en uit verschillende beroepsgroepen, zoals kunstenaars, ontdekkingsreizigers, filosofen, uitvinders, staatslieden en chirurgen. In tegenstelling tot Lavater



11. Musicians. Illustratie uit *New Physiognomy* van Samuel Wells. Collectie auteur.

gaat hij wel dieper in op de fysiognomie bij musici. In zijn hoofdstuk ‘The Musicians’⁴⁸ behandelt hij de componisten Haydn, Mozart, Händel, Beethoven, Mendelssohn, Gluck en Liszt. In een nogal grof getekende illustratie (afb. 11) plaatste hij hun portretten in een omlijsting die aan een retabel doet denken; opmerkelijk is trouwens dat Bach ontbreekt. Bij Liszt was zijn commentaar: “*Let op de lengte van zijn gezicht. Hij zou zeker slagen voor een brein van drie verdiepingen, inclusief een hoge mate van instinct, rede en toewijding. Er was duidelijkheid, openheid en vrijheid, met een overvloed aan sympathie en sprake van een klaarblijkelijk hoog ontwikkeld brein. Hij had zich kunnen ontwikkelen tot een eerste klas geleerde, een staatsman of een geestelijke. Hij koos echter voor het departement van de muziek en werd daarin excellent.*”⁴⁹

Hoofdstuk 4

Franz Liszt en de frenologie

4.1 Liszts bekendheid met Lavater en Gall

Het is zeer de vraag of Franz Liszt de hierboven besproken frenologisch-fysiognomische analyse van Wells gekend heeft. Omdat diens boek in Amerika geschreven en verspreid werd en Wells geen direct contact met Liszt heeft gehad, lijkt dit niet aannemelijk. Feit is wel dat Liszt al jong op de hoogte was van zowel de frenologie als de fysiognomie. Mogelijk heeft zijn leraar Czerny hem daar al mee vertrouwd gemaakt. In ieder geval maakte de jonge Liszt al kennis met Gall en de frenologen De Ville en Dumoutier, waar in paragraaf 4.2 over geschreven wordt.

Op latere leeftijd blijkt Liszt goed bekend te zijn met zowel de frenologie als de fysiognomie. Daarvan getuigt een brief die hij in 1835 aan George Sand schreef als antwoord op haar aan hem gerichte *Lettre d’un voyageur VII, ‘Sur Lavater et sur une maison déserte’*⁵⁰. Sand: “*Tegenwoordig beschouwen we fysiognomie als een wetenschap die wordt beoordeeld, veroordeeld, begraven en op de ruïnes waaruit een andere wetenschap voortkomt, nog niet beoordeeld maar meer onderzoek en aandacht waard: de frenologie. [Lavater] denkt, net als U en ik, dat de mens vrij is, dat hij uit de handen van de Voorzienigheid zijn altijd eerlijke*

deel van goed en kwaad ontvangt...] Ik vrees dat Gall de originaliteit van een systeem heeft gezocht ten koste van één kant van de waarheid [...] De ziel in symmetrische compartimenten verdelen zoals de vierkanten van een schaakbord lijkt mij een te rigoureuze beslissing om niet het stempel te kunnen krijgen van enige kwakzalverij [...]”⁵¹

Naar aanleiding van deze zevende *Lettre d’un voyageur* schreef Liszt in de herfst van 1835 aan George Sand: “*Heel erg bedankt voor de informatie over Lavater. Ik ben al heel lang van plan dit boek te lezen - in de tussentijd ben ik verheugd dat het jou voldoende interesseerde om een paar fragmenten eruit met ons te willen delen. Hoewel ik de frenologie en fysiognomie slechts zeer oppervlakkig en uitsluitend via geruchten ken, ben ik ervan overtuigd dat wanneer deze twee systemen zijn voltooid, het ene door het andere, iets groots zal worden bereikt.*”⁵²

4.2 De cranioscopie op Franz Liszt nader bekeken

4.2.1. James De Ville

In de bekende Liszt-biografieën wordt in het geheel geen melding gemaakt van het frenologisch onderzoek op de jonge Franz, of er wordt, zoals door Alan Walker, slechts een enkele frase aan gewijd.⁵³ Die informatie is zeer incompleet, zo blijkt zowel uit recente als zeer oude publicaties.⁵⁴ Walker had zelfs in twee van de vroegste Liszt-biografieën van d’Ortigue⁵⁵ (1835) en Rellstab⁵⁶ (1842) al kunnen lezen dat de prominente Britse frenoloog James De Ville (ook wel Deville) (1771—1846) de schedel van Liszts in London heeft onderzocht toen de jonge pianist in 1824⁵⁷ zijn eerste concertreis naar Engeland maakte.

De Ville was tussen 1820 en 1840 in Londen verreweg de belangrijkste leverancier en maker van frenologische afgietsels.⁵⁸ Spurzheim verklaarde in 1826 dat hij nooit een mooiere verzameling gipsafgietsels had gezien dan die van De Ville. Daaronder bevonden zich die van beroemdheden zoals William Blake, Hermann prins van Pückler-Muskau, William de Salis, Harriet Martineau, George Eliot, Richard Carlile, de hertog van Wellington en prins Albert. Liszt ontbreekt in dit rijtje.

Uit d’Ortigue’s beschrijving van Liszts bezoek aan De Ville blijkt dat de frenoloog hem alleen

heeft onderzocht en geen afgietsel van zijn schedel heeft gemaakt. D'Ortigue schreef: *“Er was in die tijd in Londen een gerenommeerde frenoloog-arts Mr. Deville. Uit nieuwsgierigheid stelde een aantal mensen Liszt aan hem voor als een luie jongen, verstoken van natuurlijke talenten, een jongen wiens familie niet wist wat ze met hem aan moesten. De frenoloog onderzocht de schedel van het kind zorgvuldig, liet zijn vingers over een paar hobbels gaan en bekende dat dit [studie]onderwerp lang niet zo slecht toebedeeld was als men wel dacht. Hij raadde Frantz [sic] echter aan zich niet te wijden aan de studie van dode talen. Plotseling, toen hij zijn beide wijsvingers op de hoeken van het voorhoofd drukte, riep hij vol enthousiasme uit: wel allemachtig, dit is een geboren muzikant! Laat ze een kunstenaar van hem maken en je zult zien wat er van komt. - Welaan, zo werd hem verteld, dit kind is niemand minder dan de jonge Liszt, over wie u al gehoord heeft. - Meneer Deville heeft de virtuoos teder omarmd en was blij dat hij zo'n rechtvaardiging had gevonden voor de waarheid van zijn systeem.”*⁵⁹

Rellstab beschrijft De Villes onderzoek in zijn Liszt-biografie (de vroegste in boekvorm) aldus: *“Galls schedeltheorie ontmoette vele malen tegenstanders, maar af en toe deden zich ook de meest opvallende voorbeelden van bevestiging ervan voor. Ook Liszt had in zijn vijftiende levensjaar aanleiding gegeven tot een [frenologisch] onderzoek. In Londen werd hij naar de beroemde frenoloog Deville gebracht, voorgesteld als een jongen die nutteloos was, voor niets geschikt, en men vroeg de geleerde om, door zijn schedel te onderzoeken, te kijken in welke richting er iets hoopgevends te vinden zou zijn om verder te ontwikkelen. Deville bevoelde het hoofd van de jongen en zei: ‘Heeft u al muziek met hem geprobeerd? Ik zou u sterk aanraden om dat te doen!’ Men kan zich gemakkelijk de vreugdevolle indruk voorstellen die dit oordeel op alle aanwezigen maakte.”*⁶⁰

Bij deze anekdote kan natuurlijk de kritische kanttekening geplaatst worden, dat De Ville zijn bezoekers bedrogen heeft en Liszt heimelijk wel herkend heeft. Misschien heeft hij zelfs in het publiek gezeten bij een optreden van de jonge virtuoos. Dat valt nu niet meer te achterhalen. Tekenend lijkt wel dat De Ville in geen van de vele edities van zijn *Manual of Phrenology as an accompaniment to the Phrenological Bust* (eerste druk 1826) iets over zijn craniologisch onderzoek op Liszt geschreven heeft.⁶¹



12. Het door Gall afgenomen 'levendmasker' van de jonge Liszt. Musée de l'homme, Parijs, collectie Gall nr. 65. © MNHN - JC Domenech.

4.2.2 De vier gipsmaskers van Liszt

Veel belangwekkender dan deze anekdote over De Villes onderzoek zijn de twee gipsafgietsels die voor frenologisch onderzoek van Liszts hoofd werden gemaakt, en waar alleen dat van Gall door Walker genoemd wordt. Volgens de nieuwste publicaties moet dit tussen 1824 en 1826 zijn afgenomen. Het meest waarschijnlijk is volgens mij dat dit toch al in de eerste maanden van 1824 gebeurd is, nadat Gall de jonge virtuoos op een van diens eerste Parijse concerten heeft kunnen bewonderen (zie het calendarium voor de jaren 1822-1824 op pagina 37). Bij zijn afgietsel schreef Gall de tekst: *“List [sic] Hongaars, muzikant. Masker van gips gevormd naar de natuur. Deze jonge man toonde al vroeg een opmerkelijk talent. Met passie cultiveerde hij muziek op de jonge leeftijd waarop de meeste mannen nog slechts de grootst mogelijke onverschilligheid vertonen. Het muziekgorgaan is er sterk ontwikkeld (imitatie, poëzie, opvoedbaarheid).”*⁶³

Het is een omissie van Walker, dat hij niet vermeldt dat Galls Liszt-buste daadwerkelijk

1822

8 mei: de familie Liszt verhuist van Raiding naar Wenen waar Liszt pianoles van Czerny krijgt en harmonie leer van Antonio Salieri. Op 1 december maakte Liszt zijn officiële debuut in Wenen.

1823

Tussen 13 april en 27 mei gaf Liszt concerten in Wenen, Pest en Pressburg. Op 20 september was de twaalfjarige Liszt met zijn ouders naar Parijs afgereisd. Daar kwam het gezin op 11 december 1823 aan. Doel van de reis naar Parijs was een studie aan het beroemde conservatorium aldaar. Hoe dat afliep is bekend: directeur Luigi Cherubini mocht het wonderkind niet toelaten, omdat de fameuze opleiding alleen voor Franse burgers bestemd was.

De familie Liszt nam intrek in het Hôtel d'Angleterre, rue du Mail 10, tegenover de showroom van pianofabrikant Érard. Daar stonden de eerste vleugels met het in 1821 te Londen gepatenteerde *mécanisme à double échappement*. Liszt ging naar binnen, begon op een van de vleugels te spelen en overtrof vermoedelijk zichzelf door het speelmak dat het nieuwe mechaniek hem verschafte. Pierre Érard hoorde de knaap spelen en bood hem een studievleugel aan, inziend dat een zakelijke band met dit wonderkind hem geen windeieren zou leggen. Aldus heeft het ook uitgepakt, ook voor Liszt, want het waren de Érard-vleugels die hem in staat stelden zijn nieuwe, transcendentale pianotechniek te ontwikkelen.

In december werden de aristocratische Parijse salons voor de jonge Liszt geopend. Al op 22 december werd hij in de eerste gepubliceerde recensie in *L'Étoile* vergeleken met Mozart.

1824

In de eerste weken van 1824 gaf Liszt diverse concerten in adellijke salons. Bij zijn optreden voor de hertog van Orléans op 1 januari was ook Franz Joseph Gall aanwezig, die daar zoveel belangstelling kreeg voor de jonge virtuoos, dat hij vervolgens een gipsafgietsel van diens hoofd heeft gemaakt. Dat kan tussen januari en april zijn gebeurd, of na augustus, want in de tussenliggende maanden was Liszt in Engeland waar hij concerten in Londen, Windsor en Manchester gaf.

Begin 1824 trad Liszt op voor de hertogin De Berry en voor de Société Académique des Enfants d'Apollon. Op 8 februari voerde hij in de salon van Érard het Pianoconcert in b van Johann Nepomuk Hummel uit. Dat herhaalde hij op 7 maart bij zijn officiële debuutconcert in het Théâtre Louvain. Recensent Alphonse Martainville noemde hem in de *Drapeau blanc* de 'eerste pianist van Europa'.

Op 1 mei arriveerden Liszt en zijn vader in Londen, waar hij op 5 juni voor het eerst in het openbaar te horen was tijdens een diner van de Royal Society of Musicians in de Argyll Rooms. Zijn officiële Londense debuutconcert volgde op 21 juni, opnieuw in de Argyll Rooms. Op 29 juni volgde een optreden in het Royal Theatre (Drury Lane). Nog dezelfde dag werd Liszt op Windsor Castle aan koning George IV voorgesteld. Zeker is dat in deze periode de frenoloog Deville Liszt onderzocht heeft. Op 18 juli keerde Liszt ter

Vanaf begin augustus terug in Parijs heeft Liszt geen concerten meer gegeven en concentreerde hij zich op het schrijven van zijn opera *Don Sanche*.

bewaard is gebleven. Dit belangrijke stuk maakt deel uit van Galls Parijse collectie van schedels en afgietsels die tegenwoordig in het Musée de l'homme te Parijs wordt bewaard (afb.12). Marie Broussais^{64, 65} schreef hier al in 1984 een artikel over, maar in de bekende biografische en iconografische Liszt-literatuur in boekvorm is dit uiterst belangrijke Liszt-portret naar het leven nooit afgebeeld of zelfs maar opgemerkt.

Dat geldt ook voor nog een tweede frenologische Liszt-gipsmasker dat zich in het Musée de l'homme bevindt (afb. 13). Dit werd gemaakt door de frenoloog Pierre-Marie Alexandre Dumoutier (1791-1871). Deze arts en hoogleraar anatomie was vermoedelijk Spurzheims assistent geweest in

de periode dat deze in Parijs werkzaam was. In 1827 werd Dumoutier lid van de Société anatomique en in 1831 werkte hij mee aan de oprichting van de Société phrénologique de Paris. Hij bouwde, net als Gall en De Ville, een grote collectie op van 600 naar het leven, zelf afgenomen frenologische gipsafgietsels, 300 schedels en 200 hersenafgietsels, naast hoofden van mummies en dierenkoppen. Deze bracht hij in 1836 onder in zijn eigen frenologische museum. Net als Galls collectie is de inboedel van Dumoutiers museum tegenwoordig opgenomen in het Musée de l'homme.⁶⁶

Volgens Broussais⁶⁷ maakte Dumoutier zijn afgietsel tussen 1827 en 1834. Omdat het gelaat van Liszt hier duidelijk niet meer dat van een ado-

lescent is maar van een volwassene, is het aanne- melijk dat dit eerder uit circa 1834 dan uit 1827 stamt.⁶⁸

Opmerkelijk bij de afgietsels van Gall en Dumoutier is dat het uitsluitend om afdrucken van Liszts aangezicht afdrucken gaat. De rest van de schedel, die toch net zo belangrijk lijkt voor de frenologie, ontbreekt. Waarschijnlijk heeft dit te maken met het gegeven dat Gall alleen geïnteres- seerd was in Liszts voorhoofd, omdat volgens hem onder de slapen zich het hersenorgaan voor de *Tonsinn* zou bevinden. Ongebruikelijk om alleen het gelaat te kopiëren was het voor frenologen allerminst. Dat is te zien in de collecties van Gall en Dumoutier in het Musée de l'homme te Parijs en in het Rollet Museum te Baden (Oostenrijk), waar de vitrinekast met schedels en afgietsels uit Galls Weense verzameling wordt bewaard. Hieronder bevinden zich zowel halve bustes (maskers) als complete mét schedeldak.⁶⁹

Van Franz Liszts gelaat zijn naast Galls masker nog twee andere gipsafgietsels bewaard gebleven. Uit 1839 stamt een in de Liszt-literatuur wél veel- vuldig afgebeeld masker dat vermoedelijk door de



13. 'Levendmasker' van Liszt door Alexandre Pierre-Marie Dumoutier. Musée de l'homme, collectie Dumoutier nr. 179. Photo C. Lemzaouda. (Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly-Jacques).

beeldhouwer Lorenzo Bartolini (1777-1850) omstreeks 1839 werd afgenomen ten behoeve van het maken van zijn beroemde borstbeeld van Liszt (afb. 14, 15). Het is onzeker of Bartolini zich actief met frenologie en fysiognomie heeft beziggehouden, maar er is een aanwijzing voor dat dit wel het geval was: in zijn belangwekkende doctoraalscriptie *Studies in the Iconography of Franz Liszt* merkt Davison op dat Liszt, nadat hij in 1839 voor Bartolini had geposeerd, schreef: "*Hij vertrouwde op een of andere bult die hij op mijn voorhoofd ontdekte, en hield van de hoek van mijn gezicht*"⁷⁰

Opvallend in de gipsafgietsels door Gall, Dumoutier en Bartolini is, dat Liszts gepronon- ceerde slapen (muziekknobbels) zichtbaar zijn. Dit strookt dus volledig met Galls leer! Een ander opmerkelijk (maar in het kader van de frenologie overigens absoluut niet relevant) detail is, dat aan de zijkant van de neus van de twaalfjarige Liszt een van zijn 'beroemde' wratten al te zien zijn. Die heeft hij vermoedelijk dus zijn leven lang al gehad. Op de schilderijen en andere portretten werd deze pukkel uiteraard weggelaten en op vroegere foto's is hij niet zichtbaar door gebrek aan scherpte, of wel doordat de wrat werd geretoucheerd.

Er is nog een vierde afgietsel van Liszts gezicht: zijn dodenmasker (afb. 16), afgenomen op 1 augustus 1886 augustus in zijn sterfkamer te Bayreuth door de firma 'Weissbrod, Schnappauf und Kästner'. Dit heeft geen enkel frenologisch doel gediend. Ook hierop is de schedelbouw met de naar weerszijden uitstekende slapen zichtbaar, maar dat was natuurlijk te verwachten; een schedel verandert bij het ouder worden niet van structuur.

Liszts markante slapen vielen ook zijn tijdgenoot, de bekende portretschilder Rudolf Lehmann (1809-1905), op. In zijn memoires, *An Artist's Reminiscences*, uit 1894 schreef hij: "*Het magnetische, demonische karakter van zijn gezicht wordt goed weer- gegeven in Ary Scheffers' 'Christus' verzoeken door de duivel in de woestijn'. In zijn jeugd, slank en delicaat, was zijn uiterlijk elegant en innemend. In het voorhoofd, dat van gemiddelde hoogte was, vormden de slapen, waar frenologen de muziekknobbels plaatsen, uitzonderlijk prominente en scherp gedefinieerde richels.*"⁷¹

Een vergelijkbare beschrijving van Liszts uiterlijk werd in 1840 in het Birmingham Journal afge- drukt: "*Hij is een goed uitzierende jonge man, bleek en*



14. 'Levendmasker' van Franz Liszt, vermoedelijk afgenomen door Lorenzo Bartolini in 1839.



15. Franz Liszt – marmeren borstbeeld door Lorenzo Bartolini. Florence, Galleria dell' Accademia. De geprononceerde rechterslaap is duidelijk zichtbaar.



16. Liszts dodenmasker, afgietsel, eind negentiende eeuw. Collectie Liszt Archief Delft.

mager, met een fijn voorhoofd, een goede neus en een mooi gesneden mond, een beetje gelijkend op de portretten van Napoleon. Hij moet een geniaal man zijn en zeer origineel.”⁷²

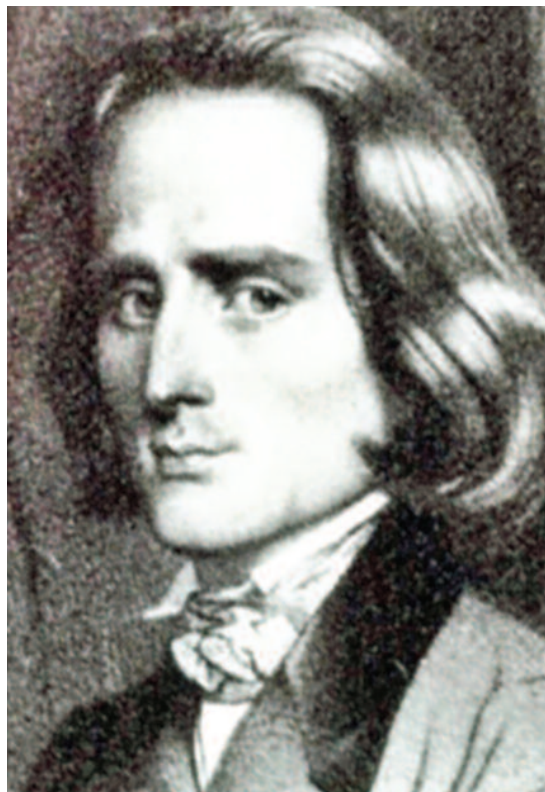
4.3 Iconografische implicaties

Tussen juni 1843 en zijn sterfdatum, 31 juli 1886, is Liszt ruim 260 maal op de foto gezet.⁷³ Hoe de componist er in die periode uitgezien heeft, valt dus uitstekend vast te stellen. Van vóór het jaar 1843 is Liszts uiterlijk alleen bekend (afgezien van de hierboven besproken drie gipsmaskers), van borstbeelden, plaquettes, schilderijen, tekeningen, lithografieën enz. Het is de vraag hoezeer die gelijkend zijn of wel in meer of mindere mate geïdealiseerd zijn. Mulder stelt dat er in de negentiende eeuw een tendens was om portretten te laten congrueren met het te verwachten frenologische uiterlijk en ze zo nodig aan te passen: *“De fysieke uitstraling begon steeds meer op de voorgrond te staan, nog meer bijna dan het artistieke kunnen. En dat was begrijpelijk, want het uiterlijk gaf immers toegang tot het innerlijk – daar twijfelde niemand meer aan. [...] De frenologie was de psychoanalyse van de vroege negentiende eeuw. Het omvatte een heel systeem voor analyse en interpretatie. De beschrijving van een ‘fijn voorhoofd’ betekende veel meer dan een verwijzing naar*

een schoonheidsideaal. Het ging over de artistieke en intellectuele vermogens van de persoon en over zijn morele en sociale status. Dat zat allemaal besloten in dat fijne voorhoofd dat de lezer van die woorden als vanzelf voor zich zag.”⁷⁴

Dit had grote consequenties voor de beeldende kunst, aldus Mulder, die wijst op het in 1855 verschenen boek *Phrenology Applied to Painting and Drawing* van de hierboven al meerder malen genoemde George Combe. Mulder signaleert dat er in kranten en tijdschriften op grote schaal karikaturen van beroemdheden verschenen die volledig voldeden aan de regels van de frenologie. Dat betrof ook beroemde musici, onder wie Liszt: “Als een bepaalde musicus een laag, schuin aflopend voorhoofd, een teruggetrokken kin en een te lange spitse neus had, wist de lezer onmiddellijk: deze musicus zou nooit zijn weg weten te vinden naar het echte podium. Bij de afbeeldingen van Franz Liszt vinden we het tegenovergestelde. De tekening van hem door Nicolas-Eustache Maurin uit 1842 toont de pianist met een overdreven hoog voorhoofd, een rechte neus en precies goed gevormde lippen. Niet de Liszt zoals hij er echt uitzag, maar de Liszt zoals die er volgens de fysiognomische en frenologische inzichten uit moest zien. Dat gold ook voor de subtiel aangebrachte frenologische kenmerken van talent

en muzikaliteit boven de ogen op de schedel. Hij had ook een ietwat korte nek en brede schouders gekregen. De teleurstelling kon ook niet uitblijven als men de echte Liszt zag.”⁷⁵



17b. Uitsnede van Liszts gezicht uit afbeelding 17a.



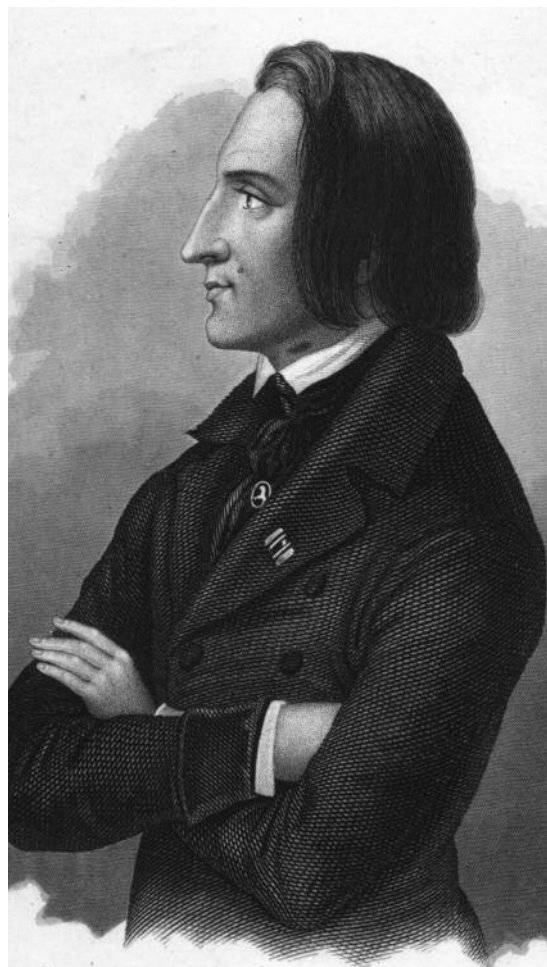
17a. Nicolas Eustache Maurin. Lithografie ‘Beroemde pianisten omstreeks 1840’. Zittend van links naar rechts: Edward Wölff, Adolph von Henselt, Franz Liszt; staand: Jakob Rosenhain, Theodor Döhler, Frédéric Chopin, Alexander Dreyschock en Sigismund Thalberg.

Mulder baseert zich in bovenstaand citaat volledig op een passage uit bovengenoemde doctoraalscriptie van Alan Davison over Liszt-iconografie.⁷⁶ Deze studie erbij opslaand blijkt ogenblikkelijk dat Mulder een verkeerde afbeelding mét foutief bijschrift bij zijn tekst heeft geplaatst, namelijk niet de door Davison besproken lithografie ‘Beroemde pianisten omstreeks 1840’ van Maurin uit 1842 (afb. 17a), maar een staalgravure naar de bekende foto van Liszt met vlinderdas van Franz Hanfstaengl uit 1858!⁷⁷

Davison analyseert de wijze waarop Liszt door Maurin volgens de fysiognomische doctrines werd afgebeeld als volgt: *“Deze tekening verbeeldt het gezicht van Liszt in driekwartsaanzicht en toont zo de lichtelijk gebogen neus. Het voorhoofd is op twee manieren veranderd. Ten eerste: de hoek die terugwijkt van de verticale as wordt verminderd, waardoor de algehele gezichtshoek wordt verbeterd. Ten tweede: de verticale lengte wordt vergroot, waardoor het iets langer is dan de neus. De mond is minder breed dan in werkelijkheid, met goed geproportioneerde lippen. De kin is prominent aanwezig, maar is lateraal minder breed. Het totaal van deze elementen heeft als resultaat het gezicht van Liszt verfijnder en intellectueler te maken, en gevoeliger. Overmatige vervrouwelijking’ wordt vermeden door de sterke kin, wenkbrauwen en neus.”*⁷⁸

Een staalgravure van Heidelhoff (afb. 18) en een pasteltekening van Seckert uit 1842 (afb. 19) vertonen vergelijkbare aanpassingen in de wijze waarop Liszt geportretteerd is als in de lithografie van Maurin. Hij kreeg een opvallend lang gezicht met een overdreven hoog voorhoofd. Dit is volgens Davison het beeld dat frenologen en fysiognomisten van grote musici hadden. Vermoedelijk naar aanleiding van Maurins pasteltekening schreef de Zwitserse literator Charles Didier (1805-1864) dat Liszt er *“iel en vrouwelijk uitziet, wat hem alleen maar interessanter maakt [...] Zijn hoofd rechtvaardigt volledig frenologie.”*⁷⁹ Ook de bekende penning van Antoine Bovy uit 1837, hier afgebeeld als hout-sneede in het tijdschrift *Lecture du soir – Musée des familles*⁸⁰ (afb. 20), lijkt aan de frenologische/fysiognomische maatstaven te voldoen.

Opvallend is dat Liszt op deze ‘frenologische portretten’ strenger en onvriendelijker oogt dan bijvoorbeeld op de lithografieën van Kriehuber (afb. 24) uit ongeveer dezelfde periode. *In extremo*



18. Liszt, staalgravure door C. Heidelhoff, ca. 1842. Collectie Liszt Archief Delft. Een lang gezicht, hoog voorhoofd, dus fysiognomisch verantwoord.



19. Liszt aan het klavier. Een pastel van Seckert uit 1843.



20. Houtsnede naar de plaquette van Antoine Bovy in het tijdschrift *Lecture du soir – Musée des familles*, mei 1841. Collectie Liszt Archief Delft.

onaangenaam oogt Liszt op een curieuze, metalen miniatuurbuste uit de collectie Liszt Archief Delft (afb. 25).

Mulder besluit zijn hierboven geciteerde verhandeling over de frenologische aanpassingen in de Liszt-portretten met de ietwat cynische opmerking: “De teleurstelling kon dan ook niet uitblijven



21. Liszt in 1843. Twee daguerreotypen van Hermann Biow.⁸³

als men de echte Liszt zag.”⁸¹ Als voorbeeld van zo’n ‘tegenvaller’ geeft Mulder een beschrijving van Liszt zoals de Poolse jonkvrouw Eva (of Ewelina) Hańska (de echtgenote van de bekende schrijver Honoré de Balzac) hem in 1843 zag. Ik citeer deze tekst in de langere versie, zoals Davison die in zijn scriptie presenteert. De slotzinnen van dit citaat verzachten namelijk het negatieve beeld dat Hańska in de opening van het citaat oproept en dat door Mulder wordt gebruikt om het verschil tussen geïdealiseerd portret en werkelijkheid aan te tonen. Hańska: “Hij is van gemiddelde lengte, mager, bleek en getekend, met de galachtige huidskleur die we zien bij personen met een groot talent en persoonlijkheid. Zijn gelaatstrekken zijn redelijk regelmatig. Zijn voorhoofd is minder hoog dan zoals afgebeeld in zijn portretten; het is bezaaid met rimpels en mist verhevenheid, zijn ogen zijn glazig, maar de vonken van zijn humor doen ze oplichten en flitsen als de facetten van een geslepen diamant. Zijn haar, dat lang en goed verzorgd is (wat mensen ook zeggen), is lichtbruin. Zijn neus is recht en goed gebeiteld, maar het beste is de ronding van zijn mond. Er is iets bijzonders, ik zou zelfs zeggen serafijns, aan de hand met die mond, die, als hij lacht, de hemel laat dromen. Over het algemeen behoren de ogen van de grote kunstenaar, en bovenal zijn voorhoofd, toe aan de gevallen engel, aan de boze geest van sensuele genoegens en wereldse weëen; en het onderste



22.



23. Een zichtbaar vermoeide Liszt. Anoniem daguerreotype van omstreeks 1847.⁸⁴

deel van zijn gezicht, vooral zijn onuitsprekelijke glimlach, naar de engel van de harmonie.”⁸²

Wanneer de oudste fotoportretten van Liszt, daguerreotypen in juni 1843 gemaakt door Hermann Biow (afb. 21 en 22) met de lithografie van Maurin (afb. 17b) vergeleken worden, zijn er zeker enige verschillen te zien. Een anonieme daguerreotype uit 1847 vertoont daarentegen opvallende gelijkens met de afbeeldingen 17b, 18 en 19. Dat roept de vraag op in hoeverre die werkelijk naar frenologische of fysiognomische maatstaven zijn geïdealiseerd. Liszt maakte in de periode 1840-1847 bijna onafgebroken zware concertreizen door Europa, nam zelden rust en zocht zijn toevlucht in het nuttigen van veel alcohol en sterke koffie.⁸⁵ Hij moet er in die jaren vaak slecht hebben uitgezien, mager, met ingevallen wangen, zoals op de anonieme daguerreotype van omstreeks 1847 (afb. 23). Hierdoor lijkt zijn voorhoofd wellicht wat hoger en breder, dan in vroegere portretten zoals de lithografie van Kriehuber uit 1838 (afb. 24), en de latere portretfoto's uit de periode waarin Liszt permanent in Weimar woonde en weer op gewicht kwam.

Bovenstaande suggesties hebben natuurlijk een behoorlijk subjectief karakter. Een objectief antwoord op de uiteindelijke vraag of er sprake was

van frenologische/fysiognomische manipulatie in sommige Liszt-portretten, kan wellicht gegeven worden via de biometrie. Daarbij moeten de grafiekportretten worden vergeleken met Liszts natuurlijke gelaat. Dat laatste kennen we via de gipsafgietsels van Gall, Dumoutier, Bartolini (?) en het dodenmasker. Een probleem hierbij is dat de verhoudingen tussen voorhoofd en het onderste deel van het gezicht op de drie vroege gipsmaskers alleen maar via foto's konden worden opgemeten, wat de precisie niet ten goede komt. Omdat een afgietsel van het dodenmasker wel binnen handbereik lag, kon dat exact worden opgemeten. Hier is echter het probleem dat de haargrens van de 74-jarige Liszt verder naar achteren is opgeschoven en het voorhoofd langer lijkt. Dat levert geen eerlijke vergelijking op met de grafische portretten van Liszt als dertiger.

Resten de vroegste fotoportretten die ongeveer uit dezelfde tijd als de grafiek stammen. Die hebben als beperking dat de curve van het voorhoofd en dus de lengte ervan niet goed te meten is, terwijl de verhoudingen binnen Liszts gezicht ook deels bepaald worden door de richting van zijn blik en door eventuele vervorming van de lens.

Al met al is verantwoord biometrisch onderzoek op deze manier niet goed uitvoerbaar. Toch



24. 'Liszt in reiskostuum'. Lithografie van Josef Kriehuber, Wenen 1838. Collectie Liszt Archief Delft.



25. Miniaturbuste van Liszt, verzilverd brons, hoogte 50 mm. Niet gedateerd. Collectie Liszt Archief Delft.

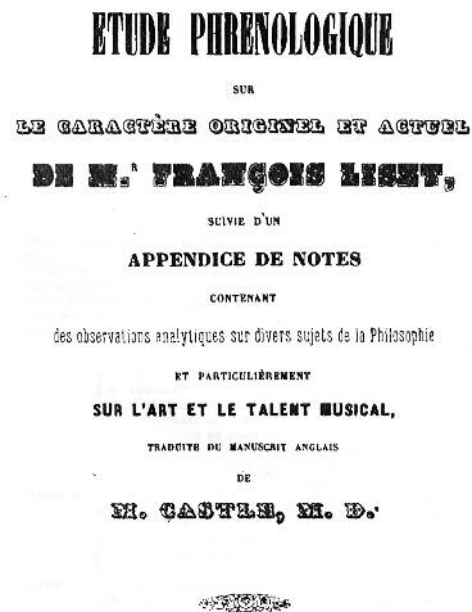
deed ik enkele globale metingen op portretten, maskers en foto's en zag wel een bepaalde tendens: bij de vroege gipsmaskers en daguerreotypen lag de verhouding [voorhoofd : aangezicht⁸⁶] steeds tussen [c. 0,40 : 1] en [c. 0,50 : 1]. Bij de 'frenologische' portretten van Seckert en Heidelhoff was het voorhoofd enkele procenten langer, met als topper Maurin (afb. 17b) met een verhouding [c. 0,66 : 1]. Op grond van deze maten lijkt het inderdaad aannemelijk dat hier sprake van frenologische overdrijving is. Opmerkelijk is dat de houtgravure naar Bovy en vooral ook de lithografie van Kriehuber [c. 0,40 : 1] (afb. 24) voorhoofden hebben met een lengte in de orde van grootte van de maskers en foto's.

4.4 Arthur Castles frenologische Liszt-studie

In bovenstaande paragrafen werden diverse momenten uit Liszts leven besproken waarin hij direct of indirect met frenologen in aanraking kwam. In 1824 waren dat De Ville en Gall en enige jaren later Dumoutier. Voor zover zij al iets over Liszts talent en karakter naar buiten brachten, waren dit slechts enkele woorden en voorspelbare algemeenheden. Gedetailleerder was de Amerikaan Wells, maar zijn analyse was gebaseerd op het bestuderen van foto's van Liszt en niet op cranioscopie *in vivo*.

Anders is dat bij het onderzoek op Liszt door de Amerikaanse frenoloog Arthur Michael Castle (1816 - na 1866). Deze arts publiceerde in 1847 een boekje onder de titel *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt*⁸⁷ (afb. 26). Daarin geeft de auteur een uitvoerige beschrijving van Liszts karakter en talenten op basis van frenologisch onderzoek. Deze publicatie en Liszts contacten met dr. Castle worden in geen van de standaard Liszt-biografieën genoemd. Het was de Canadese musicologe Pauline Pocknell die in 2002 hier voor het eerst een artikel over schreef en enkele markante passages uit het boekje publiceerde.⁸⁸ Het bijzondere is dat Pocknell citeerde uit het exemplaar uit het bezit van Liszts laatste levenspartner vorstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die hierin met pen kritische kanttekeningen heeft gemaakt. Die liegen er niet om. De aan Pocknell ontleende tekst is in dit artikel bijgaand als kaderstuk opgenomen, waaronder kanttekeningen van Carolyne door mij rood gemarkeerd zijn.

Castles studie verscheen in 1847 in Milaan. Uit diverse bronnen blijkt echter dat de arts al veel eerder contact met Liszt heeft gehad. Pocknells artikel gaat daar voor een belangrijk deel over. De Canadese musicologe schrijft dat Arthur Michael Castle, lid van het Geneeskundig College in New



26. Titelpagina van Castles *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt*. Bibliotheek Liszt Archief Delft.

York, in ieder geval in 1839 in Milaan gevestigd was, waar hij gefinancierd werd door invloedrijke sponsors. Tot 1850 publiceerde hij meer dan achttien frenologische monografieën van zowel kinderen als volwassenen. Vanaf 1854 woonde hij in Parijs, waar hij, net als Gall een halve eeuw daarvoor, lezingen in het Athénée heeft gehouden.

Over het moment waarop Castle Liszt ontmoet en onderzocht heeft is onzekerheid. In 1838 tot begin 1839 verbleef Liszt met zijn vriendin Marie d'Agoult regelmatig in Milaan. Mogelijk is hij in die periode door Castle onderzocht. In een brief aan Francesco Alberti van 4 augustus 1841 spreekt Liszt zowel over frenologie als over zijn Milanese vriend, officier Gustav Neipperg (1811–1850). Het lijkt geen toeval dat deze zelfde Neipperg een van Castles sponsors was, zo blijkt uit de brief van Liszt aan Marie d'Agoult van 9 november 1843 uit Stuttgart: "*Castel [sic] est ici, patronisé par Neipperg.*" Liszt laat dus weten dat Castle op dat moment in Stuttgart aanwezig was. Als de frenoloog zich niet al in 1838/39 met Liszts schedelknobbels heeft bezig gehouden, dan kan dat in 1843 in Stuttgart zijn geweest. Nog geen halfjaar later, op 21 maart 1844, stuurde Liszt uit Braunschweig een brief aan Castle, die deels voorin Castles boekje is afgedrukt (afb. 27): "... Ik zal ongetwijfeld zeer geflatteerd en verheugd zijn te vernemen dat U zich wel wil gaan bezighouden met een frenologisch werk over mijn al of niet slecht beknobbelde kop. Ik geloof zelfs (sinds zoveel mensen aan de biografie van mijn arme persoon zijn gaan werken, op de manier waarop ze dat de afgelopen twee jaar hebben gedaan) dat een frenologische studie in het genre waarin U zo wonderbaarlijk bent geslaagd, het publiek zal interesseren en het schadeloos zal stellen voor de vele onzin die ik voor mijn rekening heb gekregen. Indien u niet ontmoedigd bent door het gebrek aan gewicht van het onderwerp, dan beken ik u op naïeve wijze dat ik U zeer dankbaar zal zijn als U deze klus op U wilt nemen [...]."89

Uit deze brief blijkt dat Castle door Liszt wordt aangemoedigd om een frenologische studie over hem te schrijven. Onzeker blijft of de frenoloog Liszts schedel inmiddels al of niet had onderzocht. Hoe het ook zij, het boek was in de maak, zo blijkt uit Liszts bezorgde schrijven aan Neipperg van 17 december 1845: "*Het frenologische manuscript zal zeer welkom zijn; alleen ben ik bang dat de excellente*

Castle (te oordelen naar zijn brief) niet op de hoogte is van hoe het in Parijs gesteld is met betrekking tot publicaties [...]."90

In april 1846 beklagt Liszt zich bij Castle via een brief aan Neipperg dat beloofd was, dat het manuscript in maart van dat jaar gereed voor de drukker zou zijn, maar dat er niets gebeurd schijnt te zijn.⁹¹ Uit verdere correspondentie van Liszt met onder anderen Marie d'Agoult blijkt dat hij zich bijzonder ergert aan het ontbreken van enige actie aan de kant van Castle en diens zegsman Neipperg. Uiteindelijk verscheen het boekje in 1847 in het Frans bij Redaelli in Milaan, dus niet in Parijs zoals Liszt graag gewild had, en ook niet in een Duitse vertaling bij een grote uitgeverij, wat hij in een brief aan Neipperg in 1848 nog voorstelde.⁹²

Tot zover het verhaal van Liszt en Castle, zoals opgediend door Pauline Pocknell. Twee jaar na de publicatie van haar artikel kwam het tweede deel van de *Correspondance générale van Marie d'Agoult*⁹³ uit, waarin Castle enige malen wordt genoemd en enkele aanvullende feiten naar voren komen die Pocknell niet kende. Zo schreef d'Agoult op 26 september 1839 vanuit Pisa aan de schilder Henri Lehman dat Castle de komende winter in Parijs zou gaan doorbrengen.⁹⁴ Uit het antwoord van Lehman van 30 september blijkt dat hij "*gelukkig zou zijn als hij Castle nog in Parijs zou aantreffen*".⁹⁵ Dat laatste lijkt niet het geval te zijn geweest, want op 28 december 1839 schreef Gustav Neipperg aan Marie d'Agoult, die op dat moment weer in Parijs verbleef: "*De cranioscopist Castle die dagelijks nieuwe wonderen toevoegt aan zijn glorie, de een nog verbazingwekkender dan de andere, zal niet eerder bij u zijn dan over een aantal maanden.*"⁹⁶

Dit alles betekent dat Castle dus in 1839 en waarschijnlijk al eerder naar Europa is gekomen en niet alleen in Milaan actief was maar ook in Parijs. Overigens kan Liszt de frenoloog daar niet hebben ontmoet, want hij arriveerde eind augustus 1837 in Milaan en zou tot eind juni 1842 niet meer terugkomen in Parijs. In 1838 en 1839 was hij overwegend in Italië. Het lijkt dus het meest waarschijnlijk dat zijn kennismaking met Castle in 1838 of 1839 in Milaan heeft plaatsgevonden.

Wat ook uit Marie d'Agoults correspondentie blijkt is dat Castle tevens van haar een frenologische

karakteranalyse heeft geschreven; die is in deel 2 van haar correspondentie compleet afgedrukt. Ondanks de Franse titel, *Analyse du caractère de Marie d'Agoult*, is het artikel van slechts 2 pagina's in Castles moedertaal Engels geschreven. Het is gedateerd augustus 1839. Uit de ondertitel "*fait d'après le médaillon en bronze de Mercier*", blijkt dat Marie d'Agoult's schedel dus niet *in vivo* is onderzocht, maar dat Castle genoeg had aan de bronzen medaille van Mercier. Dit roept de vraag op hoe de frenoloog daar nu schedelknobbels kon ontdekken.....

Of Liszt al in dezelfde periode door Castle onderzocht is en of de frenoloog ook voor het onderzoek op hem genoeg had aan een medaillon of ander beeldmateriaal is niet bekend. Dat laatste lijkt minder waarschijnlijk, omdat in zijn Liszt-studie daar geen melding van wordt gemaakt, in tegenstelling tot bij zijn onderzoek op Marie d'Agoult. Dat beslaat slechts 2 pagina's, terwijl Castle voor Liszt een heel boek nodig had. Voor zo'n groot project lijkt een degelijke cranioscopie aan den lijve toch wel noodzakelijk.

Dat Castles boekje niet de Liszt-biografieën heeft gehaald zal er mee te maken hebben dat het geen grote verspreiding heeft gehad en niet door een grote uitgeverij is gepubliceerd, zoals Liszt dat ambieerde. Het is duidelijk dat de pianist, die in deze jaren midden in zijn succesvolle concertreizen zat en er veel aan gelegen was het publiek te veroveren, het graag voor zijn publiciteit had willen gebruiken. Dat is er dus niet van gekomen.

Dat het boekje in kleine oplage werd gepubliceerd, had als gevolg dat het tegenwoordig uiterst zeldzaam is. Antiquarisch is het niet te verkrijgen, maar gelukkig is het wel als facsimile *print-on-demand* te bestellen.⁹⁷ Het exemplaar dat dan geleverd wordt, vermeldt nergens dat het bij Redaelli in Milaan of elders is uitgegeven. Het lijkt een wat latere druk, mogelijk in eigen beheer door Castle in Parijs uitgegeven. Het aantal pagina's (79) is in ieder geval gelijk.

Uit de hierbij afgedrukte vertaling van fragmenten uit het door Carolyne von Sayn-Wittgenstein kritisch geannoteerde exemplaar, krijgt de lezer enige indruk van de stijl en het type analyses, alsmede van de wijze waarop de vorstin omstreeks 1848 haar net nieuwe levenspartner zag.

EXTRAITS

D'UNE LETTRE DE M.^r FRANÇOIS LISZT

A L'AUTEUR DE CET ÉCRIT

Brauswick, 21 Mai 1844.

Mon cher Monsieur Castle,

..... *Je serai assurément très flatté et très enchanté d'apprendre que Vous voulez bien Vous occuper d'un travail phrénologique sur ma caboche plus ou moins mal bossée. Je crois même (puisque tant il y a, qu'on se met à besogner biographiquement sur mon pauvre individu, de la façon dont on le fait depuis deux ans) qu'une étude phrénologique du genre de celles qui Vous ont si merveilleusement réussi, intéresserait le Public, et le dédommagerait de beaucoup de fadaïses qu'on lui fait avaler sur mon compte. —*

Si donc Vous n'êtes point découragé par le manque d'importance du sujet, je Vous confesse naïvement que je Vous serai très reconnaissant d'entreprendre cette tâche, laquelle pour cesser d'être ingrate, exige toutes les ressources de Votre talent. Il va sans dire que je n'aurai garde d'imiter les susceptibilités de, et dussiez-Vous même me découvrir des propensions au vol et à l'assassinat, je n'en serais pas moins très satisfait.

Ainsi donc liberté pleine et entière, comme il convient entre gens raisonnables et bien élevés.

.....
Agréez encore, mon cher Monsieur Castle, tous mes remerciemens pour Votre intéressant envoi, ainsi que mes sentimens les plus distingués et les plus affectueusement dévoués.

F. LISZT.

27. Introductiebrief van Liszt in Castles Etude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt.

Om in het kader van dit artikel dieper in te gaan op Castles analyse ontbreekt de ruimte; zo ook voor het compleet publiceren van het boekje. Daarbij speelt ook dat voor het begrijpen van Castles vaak complex verwoorde analyses kennis van het frenologische jargon noodzakelijk is. Tot slot volgt daarom slechts één wat langer citaat dat aansluit bij het bovenstaande hoofdstuk over de Liszt-iconografie. In paragraaf 7, 'Aperçu général des qualités intellectuelles de M.^r Liszt', beschrijft Castle Liszts gelaat, dat hier overeenkomt met de frenologisch/fysiognomische idealen: "*Het frontale gebied van het hoofd van meneer Liszt vertoont [...] rijk ontwikkelde organen. Het is lang, breed en vierkant, en de afstand tussen het [voorhoofd] en het oorgat is erg groot. [...] De enige slecht ontwikkelde waarnemingsorganen zijn die van de Configuratie, Kleur, Getallen*

en Orde, en als gevolg van deze zwakke ontwikkeling, Smaak; eveneens moeten de talenten van de heer Liszt voor de Schilderkunst, voor Berekeningen en voor symmetrie erg gering zijn. Gezien zijn intellectuele capaciteiten [...] is het dus gepast om aan de heer Liszt talent voor wetenschappelijk onderzoek toe te schrijven [...] De andere groepen organen [...] wijzen op talent voor Literatuur en Welsprekendheid. De algemene conclusie die uit al het bovenstaande kan worden getrokken, is dat onder gunstige omstandigheden de heer Liszt zich net zo goed zou kunnen onderscheiden in verschillende andere takken van menselijke kennis als in de Muziek.”⁹⁸

Castles conclusie hier dat Liszt op meer terreinen dan de muziek had kunnen excelleren, komt verrassend overeen met de fysiognomische analyse van hem door Samuel Wells, die in 1866 eveneens vaststelde dat Liszt veelzijdig genoeg was om ook op andere terreinen te kunnen uitblinken (als geleerde, staatsman of geestelijke, zie paragraaf 3.2).

Fragment uit het exemplaar van vorstin Carolyne von Sayn-Wittgensteins exemplaar van Castles *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt.*

In bruin de commentaren van de vorstin.

“Het sentimentele en intellectuele temperament van Liszt:

I. De constante activiteit van gevoelens van de heer Liszt, zijn zwakke concentratievermogen en geheugen, en de beweeglijke en vluchtige gemoedstoestand die daaruit voortvloeit, blijven tegenwoordig net zoals ze in zijn vorige levensperiode waren, ernstige obstakels. {Niet waar. Een groot toepassingsvermogen, maar verborgen door een soort bescheidenheid en mysterie, toch zouden de heren frenologen moeten doordringen in wat verborgen is.} [...].

Tegenstrijdige houding ten opzichte van onderscheidingen:

II. [...] zijn liefde voor glorie en zijn verlangen naar lof bezielen hem met een brandende dorst naar allerlei soorten onderscheidingen. {Wel jandorie, nee!}. [...] Hoewel kunstmatige onderscheidingen en hun uiterlijke tekenen hem geen enkel gevoel van eerbied inboezemen ten opzichte van hen die ermee gekleed zijn, worden ze toch een object van ambitie en voldoening voor hem, zodra ze aan hem zijn toevertrouwd {onzin! Dit alles is een tegenwicht voor de diepere ideeënwereld}. Hier is dan de zwakke kant {kom op, de sterke kant} van dit personage dat, zonder twijfel, completer en perfecter zou zijn als zijn trots sterk genoeg zou zijn om hem van het idee te doordringen dat een geniale of getalenteerde man die zijn waarde heeft bewezen, nergens titels kan vinden die hoger zijn dan die welke hij te danken heeft aan de natuur en aan zijn eigen inspanningen, en dat hij moet voorkomen dat hij zijn waardigheid naar beneden haalt, op zoek naar zinloze onderscheidingen, op het niveau van de grote massa met titels [...] {Ta Tata! Tata}.

Geschiktheid voor liefde en huwelijk:

III Zijn overheersende impulsiviteit, zijn liefde voor verandering, zijn constante behoefte aan gevarieerde emoties, evenals zijn voorliefde voor gezelschap en vrolijkheid, resulteren er hier duidelijk in dat de heer Liszt geen voorstander is van de echtelijke Staat.. {Oh !!! wat een grap} en dat in een onlosmakelijke liaison, zelfs indien gecontracteerd onder de meest gunstige omstandigheden voor huiselijk geluk, hij meer Monotonie zou vinden dan rustig en kalm geluk. Hoogstens zou men hem in een dergelijke omstandigheid zien, als gevolg van de gecombineerde invloed van zijn denkvermogen, vriendelijkheid en genegenheid, als min of meer vruchteloze pogingen om zich te conformeren... deze pijnlijke indruk die hem in het geval van een huwelijk voortdurend zou herinneren aan het offer dat hij zou hebben gebracht aan zijn vrijheid, moet worden beschouwd als een onvermijdelijk effect van zijn beweeglijke aard {!!!! Formele ontkenning}.

Kwaliteiten van de virtuoos: obstakels in de compositie:

IV [...] De artistieke uitvoeringskracht die hij bezit, voortdurend overprikkeld door bemoedigende externe omstandigheden, is precies het obstakel dat een regelmatige ontwikkeling van het compositietalent van de heer Liszt kan belemmeren [...] Kortom, als de heer Liszt niet {al} de grootste bekende pianist was, zou hij een eersteklas componist zijn geweest {en dat zal hij worden}. Zijn geest kent nauwelijks een toestand van kalmte die aan zijn permanente opwinding ontsnapt, alleen om een gedeeltelijke of volledig apathie te verliezen. {Niet waar, in wezen onwaar} [...] We kunnen dus zeggen dat meneer Liszt het meest geduchte obstakel voor de volledige ontwikkeling van zijn aangeboren kracht van compositie in zich draagt {Onwaar}.”⁹⁹

Bij wijze van een slotconclusie

Ten slotte rest nog de vraag die als titel voor dit artikel is gebruikt: had Franz Liszt een muziekknobbel? Het positieve antwoord op de spreekwoordelijke strekking ervan behoeft bij een muzikaal genie als Liszt hier natuurlijk niet te worden gegeven. Maar ook als we de vraag letterlijk nemen, is het antwoord: ja, hij had er zelfs twee! Dat waren zijn slapen, die volgens Gall wijzen op een bijzonder muzikaal talent. Op de gipsafgietsels van Liszts gezicht zijn die knobbels goed zichtbaar.

Englisch summary

The Viennese physician Franz Joseph Gall developed at the end of the eighteenth century the premise that human abilities would be located in fixed places in the brain and that these abilities could be read from the relief on the outer surface of the skull. He and his followers who developed, popularised, and propagated the ‘phrenology’ throughout the western world had a great influence on society and culture in the nineteenth century. In the light of modern science, phrenology has no right to exist and is a pseudoscience. The article gives an outline of Gall's life and work, that of phrenology in general and its sustainability in the light of modern science.

Gall and the later phrenologists were particularly interested in the skulls of musicians. Gall and Dumoutier investigated the skull of the young Franz Liszt between 1824 and 1834 by making plaster casts of it. These are kept in the Musée de l'homme in Paris. In addition, the London phrenologist De Ville examined the skull of the thirteen-year-old Liszt in 1824 and concluded that the boy had a great talent for music. These data are barely mentioned in the biographical Liszt literature.

Phrenology and physiognomy had such a strong influence on nineteenth century thinking that visual artists and writers made the persons portrayed by them meet the requirements of phrenology and the related, somewhat older physiognomy (Lavater's doctrine that the nature of man can be seen in the expression and construction of the face). The adaptations in skull and facial construction were at the expense of reality.

Maar, zoals hierboven duidelijk is gemaakt: Galls idee dat onder die knobbels de bijzonder ontwikkelde hersenorganen voor de *Tonsinn* liggen, houdt geen stand in de moderne hersenfysiologie. Dat brengt ook de analyse die de frenoloog Castle van Liszt het licht deed zien in diskrediet. Niettemin staat vast dat Franz Liszt een brein had dat zodanig gedisponeerd was, dat hij zich na intensieve ‘frenologische arbeid’ tot een van de grootste musici aller tijden heeft kunnen ontwikkelen.

According to some researchers this seems to apply to some Liszt portraits from around 1840, which are in this article compared with the earliest portrait photographs, the remaining plaster molds of his face, and in sources handed down descriptions of Liszt's appearance. The author questions this, however, because Liszt's face in the ‘phrenological’ portraits differs only slightly from the earliest daguerreotypes from roughly the same period. Nevertheless, biometric examination of the plaster masks and photographs on the one hand, and the so-called phrenological Liszt portraits on the other, seems to show that the latter often depicts the forehead slightly longer than it actually was.

The last chapter discusses the study *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt* by the American phrenologist Castle. He must have examined probably Liszt before 1844, but his booklet did not appear until 1847. A copy from the estate of his life partner Carolyne von Sayn-Wittgenstein, which she provided with critical notes regarding Liszt's alleged character, shows that the extensive psychological and phrenological study in many respects did not correspond to Liszt's character, at least as the princess saw it.

Noten

- ¹ Walker, A. *Franz Liszt Vol. 1, The Virtuoso Years 1811-1847*. New York: Alfred A. Knopf, 1983, p. 100.
- ² Ramann, Lina, *Franz Liszt als Künstler und Mensch, Erster band*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, p.63: “ [...] und F.J. Gall, der Begründer der Schädellehre, gipste seinen Stirn- und Schädelbildung, um Gunsten seiner Wissenschaft Studien daran zu machen.” Opvallend is dat Ramann correcter is dan Walker, want zij noemt beide voorletters ‘FJ’: van Gall, die zich zelf altijd ‘Franz Joseph’ en nooit enkel ‘Franz’ noemde. Bovendien is het beter van *Schädellehre* te spreken, want zo noemde Gall zijn leer; de door Walker gebezigde term ‘frenologie’ gebruikte hij nooit. Na Ramann is deze poevere informatie door volgende generaties Liszt-biografen zonder verdere bronvermelding of uitleg overgenomen, onder andere door Sacheverell Sitwell (*Liszt*. London: Faber & Faber, 1934, p. 13), Emmerich Karl Horvath, (*Franz Liszt. 1. Band – Kindheit*. Eisenstadt, 1978, p. 125) en Walker.
- ³ Tegelijk geschreven en verschenen is: Lelie, Christo, ‘Frenologie, muziek en het piano-onderwijs ten tijde van Beethoven, 2 dln.’ *Piano Bulletin* 110, 2020.3, pp. 46–67. De inleiding over Gall en de frenologie zijn in beide artikelen nagenoeg identiek, al worden hier en daar andere accenten gelegd. Het artikel in het *Piano Bulletin* spitst zich echter toe op de invloed van de frenologen op het piano-onderwijs en gaat slechts zeer beperkt in op Liszt.
- ⁴ Mulder, Theo, *De Hersenverzamelaar*. Amsterdam: Uitgeverij Balans, 2019.
- ⁵ Finger, Stanley & Eling, Paul, *Franz Joseph Gall, Naturalist of the Mind, Visionary of the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2019. Met dank aan Birgitta Arts, die mij op dit belangwekkende boek wees, dat veel dieper ingaat op leven en werk van Gall dan Mulder (eindnoot 4).
- ⁶ De belangrijkste informatie in dit artikel met betrekking tot de frenologie in relatie tot muziek is ontleend aan: Davison, Alan, *Studies in the Iconography of Liszt, doctoraalscriptie Universiteit van Melbourne*, en Trippett, D., ‘Exercising Musical Minds: Phrenology and Music in London circa 1830’. *19th Century Music*, 39, pp. 99–124, hier p. 106. Download: https://www.researchgate.net/publication/289495407_Exercising_Musical_Minds_Phrenology_and_Music_Pedagogy_in_London_circa_1830.
- ⁷ Finger & Eling, p. 24.
- ⁸ Gall, F.J. & Spurzheim, J.G., *Sur les Fonctions du Cerveau et sur celles de chacune de ses parties* (1808). Geciteerd in: Debreyne, Pierre Jean Corneille. ‘Aperçu phrénologique’. *Pensée d’un croyant catholique ou considérations sur le matérialisme moderne*. Bruxelles: publié par la Société nationale, 1838, vierde druk 1843, pp.161–162. “Le cerveau [...] est la source de toute perception, le siège de tout instinct, de tout penchant, de toute force morale et intellectuelle, Il est la source de toutes les idées net de tous les sentiments.”
- ⁹ Beide edities werden uitgegeven door Schoell & Nicole te Parijs.
- ¹⁰ Gall, F.J. Spurzheim, J.G., *Anatomie et Physiologie du Système Nerveux en Général et sur celui du Cerveau en Particulier*. Diverse uitgevers.
- ¹¹ Deze schedel bevindt zich in het Semmelweis Museum van de Historische geneeskunde te Boedapest.
- ¹² Mulder, p. 161.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Mulder, p. 201.
- ¹⁵ Combe, George, *System of Phrenology*, Edinburg: J. Anderson, 1819.
- ¹⁶ Debreyne, *Pensées d’un Croyant Catholique ou considérations philosophiques, morales et religieuses sur le matérialisme moderne*. Brussel: Publié par la Société nationale, 1838, vierde druk 1843.
- ¹⁷ Debreyne, pp. 175–176. “La phrénologie ne nous a jamais paru digne d’une discussion sérieuse: comme système psychologique c’est une conception contradictoire: comme théorie anatomico-physiologique c’est une hypothèse complètement dénuée de preuves. [...] Il est notamment remarquable qu’aucun des zoologistes français de ce siècle, qui ont si profondément étudié l’organisation des êtres vivants et la haute physiologie, n’en soit occupé.” Hier en in alle overige citaten is de Nederlandse vertaling van de auteur.
- ¹⁸ Finger & Eling, op. cit.
- ¹⁹ Lavater, J.C., *Over de Physiognomie, vierde deel*. Amsterdam: Johannes Allart, 1783, p. 262.
- ²⁰ “My ideas are becoming firmer and more solid through studying the profound works of Locke, Cabanis, Gall and others.” Berlioz to Ferdinand Hiller, La Côte, 7 August 1832. In: *Selected Letters of Berlioz*, ed. Hugh Macdonald, trans. Roger Nichols. London: Faber, 1995, pp. 99–100.
- ²¹ Nauenburg, Gustav, ‘Die Phrenologie in der Beziehung der Tonkunst’. *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (10 januari 1851), pp. 13–16, hier p. 13. “Ist es nun eine folgenreiche Maxime, die Künste und Wissenschaften in eine gegenseitige Beziehung und Wechselwirkung zu bringen, so dürfen wir auch die unabweisbaren, vollkommen erwiesenen Ergebnisse der Phrenologie nicht länger ignoriren, da sie für Kunstbeurtheilung und Kunsterziehung von der entscheidensten Wichtigkeit sind.”
- ²² Mulder, pp. 242–243.
- ²³ Finger & Eling, p. 341.
- ²⁴ Idem, p. 244.
- ²⁵ Gall & Spurzheim (1810–1819), *Anatomie et Physiologie du Système Nerveux*, Atlas, plaat 86. Afgebeeld in Finger & Eling, p. 345.
- ²⁶ Finger & Eling, p. 344.
- ²⁷ Solomon, Maynard ‘Beethoven’s Tagebuch of 1812–18’. *Beethoven Studies*. Cambridge University Press, 1982, p. 270.
- ²⁸ Lelie, Christo, Lokhorst, Gert-Jan, ‘Muziek en de hersenen: een verkenning. *Mens en Melodie* 36 (maart 1981), pp. 110–118.
- ²⁹ Lelie, Christo & Lokhorst, Gert-Jan, ‘Muziek en de hersenen’. In: Diekstra, René & Hogenes, Michiel (red.), *Harmonie in Gedrag, De maatschappelijke en pedagogische betekenis van muziek*. Den Haag, Uithoorn: Haagse Hogeschool en Karakter Uitgevers B.V., 2008, pp. 15–28, hier pp. 25–26. Dit artikel bouwde voort op; Lelie, M.C., Lokhorst, G.J.C., ‘Muziek en de hersenenhelften: een verkenning. *Mens en Melodie* 36, 1981, pp. 110–118.
- ³⁰ De beroemde gynaecoloog Ludwig Friedrich Froriep (1779–1847) uit Weimar bewoonde en deed zijn anatomisch onderzoek in het zogenaamde Bertuch-Haus (het huidige Stadtmuseum van Weimar). Frorieps werk werd voorgezet door zijn zoon, de befaamde anatoom Robert Froriep (1804–1861). Franz Liszt is veelvuldig in een deel van dit woonhuis, annex laboratorium op bezoek geweest, want de zuidelijke vleugel ervan werd bewoond door zijn vriendin Adelheid van Schorn (1841–1816). Zie: Lelie, Christo, ‘Het Weimar van Franz Liszt’, *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*, 2017, pp. 2–26.
- ³¹ Al in februari 1802 vermeldde Rosenbaum in zijn dagboek: “We spraken uitgebreid over Schalls theorie van de frenologie”.

- Dit citaat kon ik alleen vinden in voetnoot 1 op pagina 388 van Robbins Landon, H.C., *Haydn Chronicle and Works, The Late Years, 1801-1809*. London: Thames and Hudson, 1977 (1994). Dat met ‘Schall’ Gall wordt genoemd is evident.
- 32 Alle informatie over de roof van Haydn schedel is overgenomen uit: https://en.wikipedia.org/wiki/Haydn%27s_head, geraadpleegd 30-9-2020.
- 33 Bericht van Beethovens eerste biograaf Anton Schindler aan de pianist Ignaz Moscheles. Trippett, D., ‘Excursing Musical Minds: Phrenology and Music in London circa 1830’. *19th Century Music*, 39, pp. 99-124. Download: https://www.researchgate.net/publication/289495407_Excursing_Musical_Minds_Phrenology_and_Music_Pedagogy_in_London_circa_1830, geraadpleegd 30-9-2020. Dit waardevolle artikel heeft als secundaire bron en leidraad gefungeerd bij het schrijven van dit artikel.
- 34 Breuning, Gerhard von, ‘Der Schädel Beethovens und Schuberts’, *Neue freie Presse*, 17 september 1886. Naar de Engelse vertaling van Hannah Liebermann in *Beethoven Journal* 1-2 (2005), en geciteerd in Trippett, p. 105.
- 35 In 1888 werd Beethovens schedel opnieuw onderzocht bij de verplaatsing van zijn graf van het Währinger Friedhof naar het Zentral Friedhof in Wenen.
- 36 In mijn parallelle en vrijwel tegelijk te verschijnen artikel ‘Frenologie en de pianopedagogie ten tijde van Beethoven en daarna’ wordt uitvoeriger ingegaan op de wijze waarop de frenologie op het muziekonderwijs invloed heeft gehad. Dit artikel verschijnt in *Piano Bulletin* 2020.3.
- 37 *Phrenological Journal* 170, 1841, pp. 32-38. Citaat overgenomen uit Trippett, p. 108.
- 38 “[...] sind z.B. die Organe der Ehrfurcht, Pietät, des Wohlwollens und die Musik bedingenden Organe groß—so componirt vorerst Kirchen- und religiöse Musik; ist das Organ der Kinderliebe klein—so schreibt ja keine harmlose Kinderlieder; sind Bekämpfungstrieb und Zerstörungstrieb groß—so wird Euch sicherlich heroische kriegerische Musik am besten gelingen.” Nauenburg, Gustav, ‘Die Phrenologie in ihrer Beziehung zur Tonkunst’. *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1851), p. 16.
- 39 “How should that science [phrenology] fail to be of primary importance to a [music] teacher, which should enable him to turn to the studies of his pupils into the proper channel [...] How many tears would not be spared to childhood!” ‘Prospectus of the Phrenological Society of Paris’. *Phrenological Journal and Miscellany* 7 (1831-1832), p. 297.
- 40 Czerny, Carl, *Briefven over het over het eerste ondervijns op de piano-forte*. Vertaald door S.W. Moulijn. Utrecht: L.E. Bosch en zoon, 1842, pp. 8-9.
- 41 “Nie hatte ich einen so eifrigen, genievollen und fleissigen Schüler gehabt. Da ich aus mancher Erfahrung wusste, dass gerade solche Genies, wo die Geistesgaben der physischen Kraft vorseilen, das gründliche Technische zu versäumen pflegen, so schien er mir vor allem andern nötig, die ersten Monate dazu anzuwenden, seinen mechanische Fertigkeit dergestalt zu regeln und zu befestigen, dass er in späteren Jahren auch keinen Abweg mehr geraten könnte. In kurzer Zeit spielte er die Skalen in allen Tonarten mit aller der meisterhaften Geläufigkeit, welche seine zum Klavierspiel höchst günstig organisierten Finger möglich machten [...]” Czerny, Carl, *Erinnerungen aus meinem Leben*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Walter Kolneder. Straatsburg, Baden-Baden: Verlag Heitz GMBH, 1968, p. 28.
- 42 Brief van 29 juli 1824 van Adam Liszt aan Czerny, geciteerd in: La Mara, *Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892, p. 249. “Ich lasse noch immer Scala und Etuden beim Metronom spielen und gehe nicht ab von Ihren Principen.”
- 43 Wells, Samuel R., *New Physiognomy or Signs of Character as manifested through Temperament and External Forms*. New York: Fowler & Wells Co, 1866. Hier: editie 1894. Wells gaf het boek in eigen beheer uit samen met de frenoloog Fowler, wat een duidelijke aanwijzing is dat voor hem frenologie en fysiologie volledig in elkaars verlengde lagen.
- 44 Idem, p. 127.
- 45 Idem, p. 131.
- 46 Trippett, p. 103.
- 47 Wells, pp. 61-63.
- 48 Idem, pp. 528-531.
- 49 Wells, p. 531. “Observe the length of his face. He would pass for a three-story brain, including a high order of instinct, reason, and devotion. There was clearness, openness, and freedom, with sympathy overflowing, and an evidently highly cultivated brain. He could have developed into a first-class scholar, and have become either a statesman or a divine. But he chose the department of music, and became distinguished.”
- 50 Sand, George, *Lettres d’un voyageur, Tome second*. Parijs: Montagne du Parc, 1837, pp. 1-71.
- 51 Idem, pp. 25, 44. “Nous considérons aujourd’hui la physiognomie comme une science jugée, condamnée, enterrée, et sur les ruines de laquelle s’élève une autre science non encore jugée, mais plus digne d’examen et d’attention, la phrénologie [...] [Lavater] pense, comme vous et moi, que l’homme est libre, qu’il reçoit des mains de la Providence sa part toujours equitable du bien et du mal [...] Je crains que Gall n’ait cherché l’originalité d’un système aux dépens d’une des faces de la vérité [...] Diviser ainsi l’âme par compartiments symétriques comme les cases d’un échiquier me semble une décision trop rigoureuse pour n’être pas empreinte d’un peu de charlatanisme [...]”
- 52 Geciteerd in: Williams, Adrian (transl. and ed.), *Franz Liszt Selected Letters*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 45. De brief was alleen in deze Engelse vertaling te citeren en is niet opgenomen in de door La Mara verzamelde correspondentie. “Thank you very much for the information about Lavater. I have for a long time been intending to read this book – in the mean time, I am delighted that it interested you enough for you to share a few fragments with us. Although I know phrenology and physiognomy only very superficially and solely by hearsay, I am convinced that when these two systems are completed, the one through the other, magnificence will be achieved.”
- 53 Zie eindnoot 2.
- 54 Trippett, op. cit. De bronnen die Trippett noemt zijn Castle, Michel-Arthur, *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M. François Liszt*. Milaan: Redaelli, 1847; Pocknell, Pauline ‘Le Liszt des phrénologues: ou Liszt, Castle, la Comtesse et la Princesse’. *Ostinato rigore: Revue internationale d’études musicales* 18 (2002): pp. 169-183; Wells, Samuel, ‘Abbé Franz Liszt: The Confessor-Musician’. *American Phrenological Journal* 48 (September 1868), pp. 88-91.
- 55 D’Ortigue, Joseph, ‘Études biographiques. 1. Frantz Listz’. *Gazette musicale de Paris*, vol. 2 no. 24, 14 juin 1835, pp. 197-204. Download: <https://sas-space.sas.ac.uk/2314/>.
- 56 Rellstab, Ludwig, *Franz Liszt*. Berlijn: Triumph u. Comp., 1842.

- 57 In de biografische schets van D'Ortigue wordt deze anekdote genoemd in zijn bespreking van Liszts eerste reis naar Londen in het voorjaar van 1824. Rellstab noemt geen jaartal. Trippet situeert De Villes onderzoek op Liszt in 1825, zonder een bronvermelding van dit vermoedelijk incorrecte jaartal.
- 58 https://en.wikipedia.org/wiki/James_De_Ville. Geraadpleegd 28-9-2020.
- 59 D'Ortigue, zie noot 55. "A cette époque, il y avait à Londres un médecin-phrénologiste distingué, M. Deville. Quelques personnes furent curieuses de lui présenter Liszt [Liszt] comme un garçon indolent, sans dispositions, et dont sa famille ne savait que faire. Le phrénologiste examine attentivement le crâne de l'enfant, promène les doigts sur quelques protubérances, et avoue que le sujet ne lui paraît pas aussi disgracié qu'on le croit. Cependant il engage Frantz [Franz] à ne pas s'adonner à l'étude des langues mortes. Tout à coup, appuyant les deux index sur les deux angles du front: Mais c'est un musicien-né, s'écrie-t-il avec enthousiasme! Qu'on en fasse un artiste et vous verrez ce qu'il deviendra. – Hé bien, lui dit-on, cet enfant n'est autre que le jeune Liszt, dont vous avez déjà entendu parler. – M. Deville embrassa tendrement le virtuose, et fut enchanté d'avoir trouvé une semblable justification de la vérité de son système."
- 60 Rellstab, pp. 71-72. "Der Gall'sche Schedellehre hat ihre vielfachen Gegner gefunden, doch bisweilen traten auch die auffallendsten Beispiele ihrer Bestätigung ein. Auch Liszt hatte im fünfzehnten Jahr zu einer Prüfung derselben Anlass gegeben. Man führte ihn in London zu dem berühmten Phrenologen Deville, stellte ihn als einen Knaben vor, der zu nichts zu gebrauchen sei, zu nichts Geschick zeige, und bat den Gelehrten, durch Untersuchung seines Schädels vielleicht irgend eine Richtung zu ermitteln, in der man einige Hoffnungen für seine Entwicklung haben könne. Deville betastete den Kopf des Knaben und sagte: 'Haben Sie schon Musik mit ihm versucht? Ich würde entschieden dazu rathen!' Man stellt sich leicht den freudigen Eindruck, den dieses Urtheil auf alle Anwesenden machte, vor."
- 61 Trippet, p. 104.
- 62 De hier gegeven biografische informatie over Liszt is gebaseerd op de chronologie in: Gut, Serge, *Franz Liszt*. Sinzig: Studio Verlag, 2009, pp. 699-701
- 63 Geciteerd in: Pocknell, p.171. *List [sic]. Hongrois, musicien. Masque en plâtre moulé sur nature. Ce jeune homme a montré de bonne heure un talent fort remarquable. Il cultivait la musique avec passion dans un âge tendre où la plupart des hommes ne montrent encore que la plus parfaite indifférence. L'organe de la musique est là fort développé (l'imitation, la poésie, l'éducabilité)."*
- 64 Broussais, Marie, 'Liszt. Dans les collections anthropologiques du Musée de l'homme'. *L'Éducation musicale* 307, (April, June-July 1984), pp. 9-11, 29-31.
- 65 Zie ook: Puech, Pierre-François, 'Franz Liszt's molds and model of face'. Download: www.academia.edu.
- 66 https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Marie_Alexandre_Dumoutier, geraadpleegd 25-09-2020.
- 67 Broussais, op. cit.
- 68 Puech, op. cit., beeldde deze buste af met het bijschrift dat het om de 42-jarige Liszt gaat. Dan zou het alleen in oktober 1853 geweest kunnen zijn dat Dumoutier het afgietsel van Liszts gezicht heeft gemaakt. Toen was de componist enkele dagen in Parijs om zijn kinderen te bezoeken. Verder is hij 'als 42-jarige' niet in Parijs geweest. Het lijkt zeer onwaarschijnlijk, mede omdat Liszt toen niet als 'ster' in de Lichtstad aanwezig was en daar maar zeer kort verbleef. Bovendien oogt zijn gelaat nog vrij jeugdig.
- 69 Zie de afbeelding in Finger & Eling, p. 186-187.
- 70 Davison p. 68. "He put trust in some bump or other that he discovered on my forehead, and took a liking to the angle of my face."
- 71 Lehmann, Rudolf, *An Artist's Reminiscences*. London: Smith, Elder & Co., 1894.p. 260. "The magnetic, demonical character of his face is well rendered in Ary Scheffer's 'The Devil tempting Christ in the Desert'. In his youth slim and delicate, his appearance was elegant and prepossessing. In the forehead, which was of medium height, the temple bones, where phrenologists place the bump of music, formed ridges exceptionally prominent and sharply defined."
- 72 Geciteerd in vertaling in Mulder, p. 245.
- 73 Burger, Ernst, *Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit. 260 Portraits 1843-1886*. München: Hirmer Verlag, 2003.
- 74 Mulder, p. 245.
- 75 Idem, p. 246.
- 76 Davison, Alan, op. cit.
- 77 Afgebeeld in Burger 2003, p. 17.
- 78 Davison, p. 70. "This drawing shows Liszt's face in three-quarter view, thus showing the slightly aquiline nose. The forehead is altered in two ways. Firstly, the angle that it recedes from the vertical is reduced, improving the overall facial angle. Secondly, the vertical length is increased, making it slightly longer than the nose. The mouth is less wide than in life, with well-proportioned lips. The chin is prominent, but is less broad laterally. The sum total of these elements is to make Liszt's face more refined, more intellectual, and more sensitive. Excessive 'feminisation' is avoided through the strong chin, eyebrows and nose."
- 79 Davison, p. 68.
- 80 *Lecture du soir – Musée des Familles*, Mai 1841, p. 252, afgedrukt bij het artikel 'Liszt' van L. Kreutzer.
- 81 Mulder, p. 246.
- 82 Geciteerd in: Williams, pp. 196-197. "He is of average height, thin, pale, and drawn, with the bilious complexion seen in persons of great talent and personality. His features are fairly regular. His forehead is less high than is depicted in his portraits; it is limed with wrinkles and lacks loftiness, his eyes are glassy, but the sparks of his wit make them light up and than flash like the facets of a cut diamond. His hair, which is long and well groomed (whatever people say), is light brown. His nose is straight and well chiselled, but the best thing is the curve of his mouth. There is something particularly sweet, I would even say: seraphic, about that mouth, which i, when it smiles, makes heaven dream. In general, the great artist's eyes, above all his brow, belong to the fallen angel, to the evil spirit of sensual pleasures and worldly woes; and the lower part of his face, particularly his ineffable smile, to the angel of harmony."
- 83 Burger, Ernst, *Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit*. München: Hirmer Verlag, 2004, p. 9.
- 84 Idem, p. 10.
- 85 Lelie, Christo, 'Liszt en zijn genotmiddelen'. *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring* 1981, pp. 3-6.
- 86 De lengte van het voorhoofd heb ik gemeten vanaf de neuswortel tot de haargrens, de onderste helft van het gelaat, door mij hier kortweg aangezicht genoemd, van de neuswortel tot de punt van de kin.
- 87 Castle, Michel-Arthur, *Étude phrénologique sur le caractère original et actuel de M.^r François Liszt*. Milaan: Redaelli, 1847.
- 88 Bij Pranava Books in India is een reprint te bestellen, bijvoorbeeld via www.abebooks.com.
- 88 Pocknell, pp. 169-183.

- 89 Castle, p. 1.
- 90 Geciteerd in Pocknell, p. 176. “[...] *Le manuscrit phrénologique sera très bien venu: seulement je crains que l’excellent Castle (à en juger pars a lettre), ne connaissant pas le terrain de Paris par rapport aux publications [...].*”
- 91 Brief gericht aan dr. Castle maar geschreven aan Gustav Neipperg in Milaan. Geciteerd in Pocknell, p. 176-177.
- 92 Brief van Liszt uit Grätz, 16 juni 1848. Geciteerd in Pocknell, p. 179.
- 93 Flavigny, Marie de, Comtesse d’Agoult. *Correspondance générale, Tome II: 1837-octobre 1839*. Ed. Charles F Dupêcher. Parijs: Honoré Champion Éditeur, 2004.
- 94 Idem, p. 387.
- 95 Idem. P. 402.
- 96 Flavigny, Marie de, Comtesse d’Agoult. *Correspondance générale, Tome III: Novembre 1839-1841*. Ed. Charles F Dupêches. Parijs: Honoré Champion Éditeur, 2005, p. 109. “*Le cranioscope Castle qui journellement ajoute à sa gloire par de Nouvelles merveilles. L’une plus étonnante que l’autre mne sera des vôtres que dans une couple de mois seulement.*”
- 97 Dit is mogelijk doordat diverse bedrijven in India kunnen beschikken over de databases van vrijwel alle internationale bibliotheken. Dit boekje werd, netjes in leer gebonden, geleverd door Pranava Books.
- 98 Castle, pp. 28-29.
- 99 Geciteerd in Pocknell, pp. 180-181. Nederlandse vertaling auteur.
“*Tempérament sentimental et intellectuel de Liszt:*

I. L’activité constante des sentiments de Mr Liszt, son faible pouvoir de Concentration et de recueillement, et l’état mobile et fugace d’esprit, qui en est le résultat, continuent à être, dans son âge actuel, comme ils furent dans la période antérieure de sa vie, de sérieux obstacles. {Pas vrai. Une grande faculté d’application mais cachée avec une sorte de pudeur et de mystère, or Mrs les phrénologues devraient pénétrer ce qu’on cache.} [...].

Attitude contradictoire envers ses distinctions:

II [...] Son amour de la gloire et son désir de louanges lui inspirent une soif ardente pour les distinctions de tout genre. {Ah, ça non!}. [...] bien que les distinctions artificielles et leurs signes extérieures ne lui inspirent aucun sentiment de déférence pour les personnes qui en sont revêtues, elles n’en deviennent pas moins un objet d’ambition et de satisfaction pour lui, dès que c’est à lui qu’elles sont dévolues {niaiserie! Tout cela se tient et de contrebalance d[ans] des régions d’idées plus profondes} [...].
Voilà donc le côté faible {allons donc, le côté fort} de ce caractère qui, sans doute, serait plus complet et plus parfait, si son Orgueil était assez fort pour le pénétrer ... de l’idée, que l’homme de génie ou de talent qui a fait ses preuves, ne saurait trouver nulle part des titres plus élevés que ceux qu’il doit à la nature et à ses propres efforts, et que c’est déroger à sa dignité que descendre. En briguant des distinctions futiles, au niveau d’une foule titrée [...] {Ta Tata! Tata}.

Aptitude pour l’amour et le mariage:

III De son impulsivité prédominante, de son amour du changement, de son constant besoin d’émotions variées, ainsi que les de son penchant pour la société et pour la gaieté, il résulte évidemment que Mr Liszt n’est pas d’un caractère apte à l’Etat conjugal { Oh!!! comble de la badauderie} que dans une liaison indissoluble, contractée même sous les auspices les plus favorables au bonheur domestique, il trouverait bien plutôt de la Monotonie qu’un bonheur calme et tranquille. Tout au plus le verrait-on dans une pareille circonstance, par suite de l’influence combine de sa réflexion, de sa bonhomie et son affection, faire des efforts plus au moins infructueux pour s’y conformer ... cette pénible impression qui dans le lieu du Mariage, lui rappellerait sans cesse le sacrifice qu’il aurait fait de sa liberté, doit être considérée un effet inevitable de sa nature mobile {!!! Démenti formel}.

Qualités de virtuose: obstacles à la composition:

IV La puissance d’exécution artistique qu’il possède. Constamment surexcité par les circonstances extérieures encourageantes est précisément.
L’obstacle qui pourrait nuire à un développement égal du Talent de Composition qui existe en Mr Liszt [...] En un mot, si M.r Liszt n’avait pas été le plus grand Pianiste connu, il eût {déjà} un Compositeur de premier ordre (et le sera). [...].
L’état de calme est à peine connu de son esprit qui n’échappe à ses constantes excitations que pour tomber une apathie partielle, ou complete {pas vrai essentiellement faux} [...]. Ainsi nous pouvons dire que M.r Liszt porte en lui-même le plus redoutable obstacle au développement integral de son pouvoir inné de Composition {Faux}”

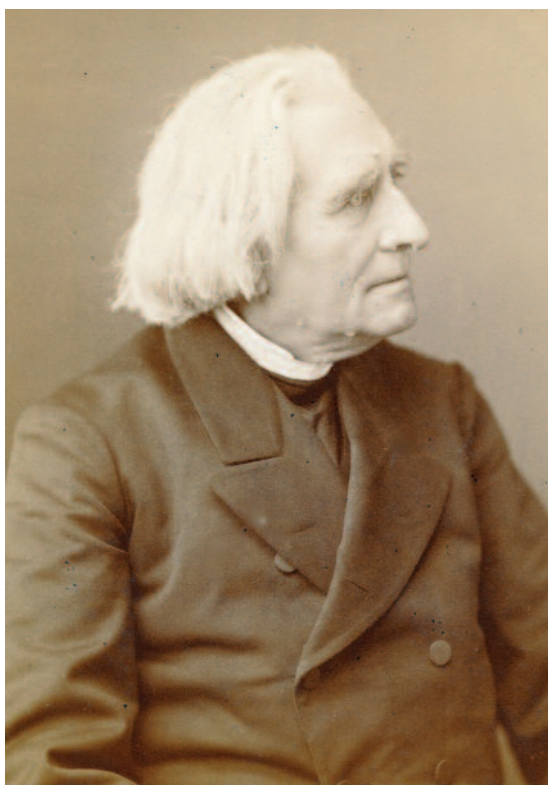
De Liszt-erfenis in geluid

Sander C. Lekkerkerk

*De beroemde pianopedagoog en pianist Heinrich Neuhaus (1888-1964) schrijft op de een-na-laatste bladzijde uit zijn boek *The Art of Piano Playing*¹ dat het hem al te vaak gebeurt dat een leerling naar hem toekomt met een opname van Rachmaninov die een eigen werk speelt en hem om advies vraagt. Het vaste antwoord van Neuhaus is dan altijd: waar heb je mij voor nodig als je de opname van Rachmaninov zelf hebt? Luister er tien of twintig keer naar en kom het stuk dan eens voor me spelen om te kijken wat voor effect dat heeft!*

Een goed advies natuurlijk, maar in het geval van Franz Liszt (1811-1886) komen we dan wel voor problemen te staan: er bestaan geen opnames van hem. Gelukkig heeft hij wel veel les gegeven en zijn leerlingen hebben wél veel opnames gemaakt! Nu is natuurlijk de vraag: wat komt in deze opnames het meest naar voren, de doceerwijze van Liszt of de speelwijze van Liszt?

Voor mijn eigen master-onderzoek aan het Conservatorium van Rotterdam (Codarts) besloot ik onder andere deze vraag te beantwoorden: Hoe moeten we de werken van Liszt volgens Liszt spelen? Wat is daarover geschreven en wat valt er van terug te horen in de opnames van de Liszt-studenten? Op papier gaf Liszt zijn leerlingen veel vrijheid en ze mochten zoals later vermeld ook de noten in



de partituur veranderen als ze daar reden toe zagen. Toch ben ik het eens met Neuhaus en wilde weten of er iets te horen valt en zo ja, wat dan?

Daartoe heb ik een YouTube-afspeellijst samengesteld met 71 opnames van Liszt-studenten, voornamelijk met werken van Franz Liszt. Daarnaast geef ik hieronder kort enkele opmerkingen van Liszt uit het boek *The Piano Masterclasses of Franz Liszt 1884-1886, Diary Notes of August Göllerich*² weer, die het vrijheidsstandpunt bevestigen. Over de *Réminiscences de Lucia di Lamermoor* van Liszt-Donizetti noteerde Göllerich: “*I have always played these pieces completely free, not as printed. Henselt heard me play it once and included much of what he learned in his edition.*” Daarnaast vond hij het niet altijd erg om noten in zijn stukken te veranderen, bijvoorbeeld in de *Hexaméron*: “*If one wishes, near the end play octaves rather than doing what is written.*” Of in de *Mephisto Polka*: “*At the F in the very last bars [of the Mephisto Polka], the master had a good laugh and said: ‘By the way, you can leave that out if you wish.’*”

Wat op papier terug te vinden is, is ook goed te horen op de opnames van zijn leerlingen, bijvoorbeeld bij Emil von Sauer (1862-1942) en Moriz Rosenthal (1862-1946). Het pedaalgebruik en de klank loopt zodanig uiteen bij Emil von Sauer en Moriz Rosenthal, dat hun uitvoeringen volledig verschillend van elkaar klinken. Dit was ook precies de doceercode van Liszt: maak als docent geen kopieën van jezelf, maar haal ieders eigen persoonlijkheid naar voren in zijn/haar spel. Natuurlijk had dit specifieke tweetal ook andere docenten: Moriz Rosenthal heeft tevens les gehad bij de Chopin-discipel Karol Mikuli (1821-1897) en Emil von Sauer bij Nikolai Rubinstein (1835-1881), maar ze hebben ook allebei bij Liszt gestu-

deerd en zouden dus van hem duidelijke richtlijnen mee moeten hebben gekregen over hoe zijn werken te spelen, tenzij (en dat was ook vast het geval) Liszt zijn studenten een heel grote hoeveelheid vrijheid meegaf voor het uitvoeren van zijn werken.

Niet alle studenten van Liszt hebben opnames gemaakt, maar hieronder worden kort de studenten waarvan wel opnames gevonden zijn, voorgesteld.



1. Alfred Reisenauer

Alfred Reisenauer (1863-1907) auditeerde na beginnend piano-onderwijs bij zijn moeder te hebben gevolgd op twaalfjarige leeftijd bij Franz Liszt en werd daarna een van de meest geliefde leerlingen van de maestro. Zelf groeide hij uit tot een van de grootste pianisten en pianodocenten van dat moment en werd hoofd pianopedagogiek in Sondershausen. Ook gaf hij les in Leipzig en gedurende zijn leven heeft hij meer dan tweeduizend concerten gegeven, waaronder ook in het exotische China. In 1905 heeft hij pianorollen ingespeeld voor Welte-Mignon, het bedrijf in Leipzig dat grote pianisten en pianist-componisten van die tijd heeft gevraagd werken in te spelen, waarvan in deze afspeellijst Liszts Tiende Hongaarse Rapsodie en een transcriptie van een lied van

Chopin. Let goed op bij de transcriptie van dit lied: in deze afspeellijst is dit een digitaal uitgewerkte pianorol en klinkt daardoor niet zo goed als het akoestisch zou klinken.

Opnames:

- 1.1 Liszt - Hongaarse Rapsodie nr. 10, opname op pianorol uit 1905 met inscriptie: "*Zoals ik het Liszt heb horen spelen.*"
- 1.2 Chopin/Liszt: *The Maidens wish* (Welte-Mignon pianorol).

2. Bernhard Stavenhagen

Bernhard Stavenhagen (1862-1914) was de laatste en meest geliefde Lisztstudent van betekenis. Volgens zijn tijdgenoten stond zijn speelstijl die van Liszt misschien wel het meest na. Op de afspeellijst staat onder andere de Twaalfde Hongaarse Rapsodie van Liszt. Hij heeft bij de rollen extra notities nagelaten waarop hij vertelde hoe hij Liszt dit stuk hoorde spelen. Naast pianist was hij ook dirigent en componist.



Opnames:

- 2.1 Liszt - Hongaarse Rapsodie nr. 12, (Welte-Mignon pianorol uit 1905).
- 2.2 Liszt - Legende nr. 2, *St. François de Paule marchant sur les flots* (Hupfeld pianorol uit 1912/1913).
- 2.3 Chopin-Liszt - *Chant Polonais* (Welte-Mignon, re-mastering van pianorol, 1935).



3. Moriz Rosenthal

Moriz Rosenthal (1862-1946) was een uitstekende leerling van Liszt en van Karol Mikuli, een van de meest trouwe discipelen van Chopin. Daarnaast was hij bevriend met Brahms, Massenet, Johann Strauss, Saint-Saëns, Anton Rubinstein en Isaac Albéniz. Hij studeerde ook filosofie aan de universiteit van Wenen. De afspeellijst staat vol met zijn opnames van werken van Chopin en Liszt, die hij allemaal op zijn eigen unieke manier speelde. Veel van deze opnames zijn akoestisch (met microfoon) en komen dus niet van pianorollen. Vanwege zijn relatie tot Chopin zijn er extra opnames van Chopin opgenomen in deze afspeellijst.

Opnames:

- 3.1 Chopin- Etude opus 10 nr. 5 (plaats en tijd onbekend).
- 3.2 Chopin - Etude opus 10 nr. 1 en *Nouvelle étude* in As (plaats en tijd onbekend).
- 3.3. Franz Liszt - *Liebestraum* nr. 3 (1929 of 1930).
- 3.4 Franz Liszt- *Soirée de Vienne* nr. 6 (plaats en tijd onbekend).
- 3.5 Chopin - *Tarantella* opus 43 (1942, voor RCA).
- 3.6 Chopin - Nocturne opus 9 nr. 2 in Es (plaats en tijd onbekend).
- 3.7 Chopin - Wals, opus 42 (1935).
- 3.8 Chopin - Pianoconcert nr. 1 (1931, Berlijn).
- 3.9 Liszt - Hongaarse Rapsodie nr. 2.
- 3.10 Chopin - Sonate nr. 3 (1939).
- 3.11 Chopin - Nocturne, opus 27 nr. 2 (1936).
- 3.12 Chopin - Wals nr. 7 (1936).

4. Emil von Sauer

Emil von Sauer (1862-1942) was een van de meest gedistingeerde pianisten van zijn generatie. Martin Kraus (1853-1918), een andere leerling van Liszt, noemde Emil von Sauer de “wettige erfgenaam van Liszt: hij heeft meer charme en is genialer dan welke andere leerling van Liszt ook.” Hij heeft beide pianoconcerten van Liszt opgenomen en vele pianorollen ingespeeld. Zijn versie op de Don Juan-fantasie heeft een werkelijk duizelingwekkende snelheid en precisie. In 1917 werd Emil Sauer in de adelstand verheven en werd zo Emil von Sauer. Hij kreeg voorafgaand aan Franz Liszt les van Nikolai Rubinstein, waarvan hij eerder zei dat deze meer invloed had op zijn spel dan Liszt, hoewel hij later ook de grote invloed van Liszt beaamde.



Opnames:

- 4.1 Liszt - *Ricordanza* (1941).
- 4.2 Liszt - *Mazeppa* (1925).
- 4.3 Liszt- *Liebestraum* nr. 3 (plaats en tijd onbekend).
- 4.4 Liszt - *Réminiscences de Don Juan* (pianorol, plaats en tijd onbekend).
- 4.5 Chopin - Etude, opus 25 nr. 7 (1923).
- 4.6 Chopin - Etude, opus 10 nr. 3 (1928).
- 4.7 Chopin- Wals, opus 42 (1928).
- 4.8 Liszt - *Consolation* nr. 3 (1938).
- 4.9 Liszt - Hongaarse Rapsodie nr. 12 (1923).
- 4.10 Liszt - Hongaarse Rapsodie nr. 15 (1925).
- 4.11 Liszt - Pianoconcerten nrs. 1 en 2 (Felix Weingartner dirigeert, c. 1938).

5. Frederic Lamond

Frederic Lamond (1868-1948) was een Schotse pianist-componist en de Liszt-leerling die op één na het langst in leven bleef. Hij kreeg eerst les bij Hans von Bülow (1830-1894) en daarna bij Liszt. Later in zijn leven kreeg hij ook coaching van Johannes Brahms (1833-1897) over diens composities. Voordat Artur Schnabel (1892-1951) ze opnam, waren zijn opnames van de Beethoven-sonates de standaard; hij heeft deze sonates bij Breitkopf und Härtel uitgegeven. Ook heeft hij op verzoek van de grote Tsjajkovski (1840-1893) zelf in Rusland diens Eerste Pianoconcert uitgevoerd. In deze afspeellijst is ook een opname toegevoegd waarin Frederic Lamond spreekt over zijn persoonlijke ervaringen met Liszt.



Opnames:

- 5.1 Liszt - Concertetude *Un sospiro* (1927).
- 5.2 Liszt - *Feux follets* (1929).
- 5.3 Liszt - *Liebestraum* nr. 3 (1936).
- 5.4 Chopin - Mazurka's opus 63 nr. 3 en opus 7 nr. 3 (plaats en tijd onbekend).
- 5.5 Spraakopname van een radio-interview over zijn contact met Liszt.
- 5.6 Liszt - *Tarantella* (1929).
- 5.7 Liszt - *Gnomenreigen* (1941).
- 5.8 Liszt - *Waldesrauschen* (1936).

6. Alexander Siloti

Alexander Siloti (1863-1945) kreeg een goede opleiding: pianolessen eerst bij Nikolai Rubinstein, contrapunt bij Sergej Tanejev (1856-1915) en



harmonieleer van niemand minder dan Tsjajkovski zelf. Later in zijn leven kreeg hij les van Franz Liszt en gaf ook les aan later beroemde namen zoals zijn neef Sergej Rachmaninov (1873-1943) en Alexander Scriabin (1872-1915). Hij organiseerde een beroemde concertreeks waar hij 'jonge talent', zoals de violist Leopold Auer (1845-1930) en werken van Igor Stravinsky (1882-1971) presenteerde. Diaghilev (1872-1929) hoorde de werken van Stravinsky voor het eerst op zo'n concert.

Opname:

- 6.1 Liszt - *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

7. Arthur Friedheim

Arthur Friedheim (1859-1932) studeerde eerst een jaar bij Anton Rubinstein (1829-1894). Nadat hij een hekel kreeg aan diens chaotische lesmethode wilde hij naar Liszt, waar hij in het begin maar met moeite geaccepteerd werd. Later raakte Liszt zo op hem gesteld dat hij hem benoemde tot zijn persoonlijke secretaris. Friedheim zijnerzijds was zo dol op Liszt dat hij hem begon te imiteren, tot zijn haardracht aan toe. Ferruccio Busoni (1866-1924), een andere legendarische pianist en componist, die hem eens hoorde spelen, vond hem dan ook nogal een idioot, maar erkende wel dat hij een deskundige was op het gebied van Liszt-uitvoeringen.



Opnames:

- 7.1 Liszt - *Feux follets* (1912).
- 7.2 Liszt - *La Campanella* (1913).
- 7.3 Liszt - *St. François d'Assisi. La prédication aux oiseaux* (1916).
- 7.4 Liszt - *Sonate in b* (Leipzig, 1905).
- 7.5 Liszt - *Les cloches de Genève* (Hupfeld pianorol, 1905)
- 7.6 Liszt - *Les jeux d'eaux à la villa d'Este* (DuoArt pianorol, 1916).
- 7.7 Liszt - *Après une lecture de Dante* (Hupfeld HA53778, 1920?).
- 7.8 Liszt - *Hexaméron* (introdactie, thema en Chopin-variantie, 1910).
- 7.9 Liszt - *Legende Nr. 2 St. François de Paule marchant sur les flots* (1919).
- 7.10 Liszt/Donizetti - *Réminiscences de Lucrezia Borgia*, deel 2 (1906).
- 7.11 Liszt - *Ballade nr. 2* (Welte Mignon, 1905).

8. Sophie Menter

Sophie Menter (1846-1918) was de favoriete vrouwelijke leerling van Franz Liszt, die haar 'zijn enige pianodochter' noemde. Ze stond bekend als een van de grootste virtuozen van haar tijd met een Lisztiaans temperament en grote elegantie. Hierdoor kon ze het maken het Eerste Pianoconcert van Liszt tien jaar nieuw leven in te blazen, wat ze met succes deed. Van haar heb ik helaas maar één

opname kunnen vinden waarin ze werken van Liszt speelt.

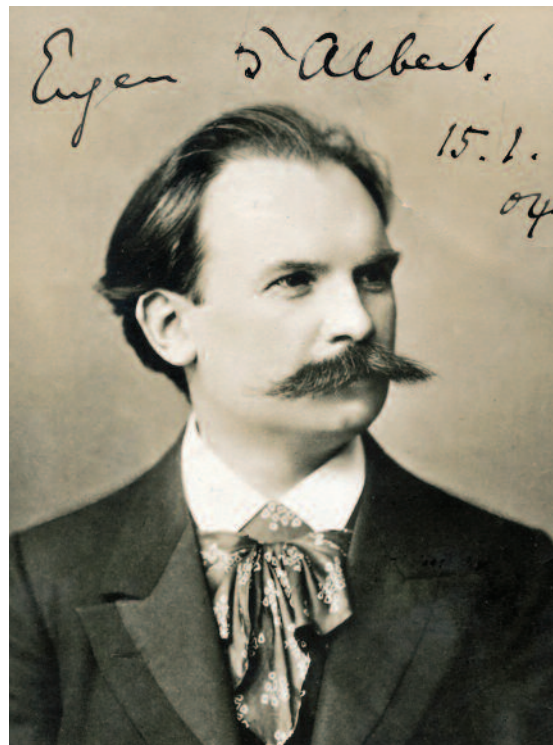
Opname:

- 8.1 Liszt - *Un sospiro* (Leipzig, 1905).



9. Eugen d'Albert

Eugen d'Albert (1864-1932) was een Schotse pianist die daarnaast een groot oeuvre aan composities heeft nagelaten met onder andere 21 opera's. Naast veel uitvoeringen van Liszt en Chopin heeft hij ook zijn eigen Scherzo in Fis, opus 16 nr. 2 opgenomen. Vlak voor zijn dood in Riga was hij het mikpunt van schande van kranten over zijn mislukte vijfde huwelijk en kreeg hij een serie hartaanvallen.



Opnames:

- 9.1 Liszt - Sonate in b (Welte pianorollen, 1916).
- 9.2 Liszt - *Au bord d'une source* (1912).
- 9.3 Liszt - *Liebestraum* nr. 3 (Welte-Mignon Vorzetterrol, 1913).
- 9.4 Liszt - Schubert *Soirées de Vienne* nr. 2 (pianorol, 1906).
- 9.5 Eugen d'Albert - Scherzo, opus 16 nr. 2 (1912).



10. Conrad Ansorge

Conrad Ansorge (1862-1930) was een leerling van Liszt en heeft net als d'Albert veel gecomponeerd. Hij gaf pianoles in Leipzig, onder anderen aan de dirigeerlegende Wilhelm Fürtwangler.

Opnames:

- 10.1 Liszt - *Glanes de Woronince* (1928).
- 10.2 Schubert/Liszt - *Der Erlkönig* (Hupfeld pianorol, 1916).
- 10.3 Beethoven - Sonate, opus 27 nr. 2, deel 1 (1927).
- 10.4 Schumann - Romance, opus 28 nr. 2 (1928).

11. José Vianna da Motta

José Vianna da Motta (1868-1948) was een van de laatste studenten van Franz Liszt; het gelijknamige Portugese concours is naar hem vernoemd. Hij was goede vrienden met Ferruccio Busoni; in hun briefwisseling valt veel informatie over hun visies op muziek te vinden.



Opnames:

- 11.1 Liszt - *Totentanz* (1945).
- 11.2 Liszt - *Eglogue* (1928).
- 11.3 Schubert/Liszt - *Wohin?* (1928).

12. Giovanni Sgambati

Giovanni Sgambati (1841-1914) hield veel van Duitse muziek en gaf de Italiaanse premières van onder andere Beethovens Derde Symfonie en Beethovens Vijfde Pianoconcert in Rome. In 1886 volgde hij Liszt op als lid van het Institut de France en gaf hij een concert in Italië ter nagedachtenis van de beroemde componist Richard Wagner. Zijn composities werden vaak tijdens de lessen van Liszt gespeeld, die er veel goeds over te zeggen had.



Opnames:

- 12.1 Sgambati - *Barcolle* uit zijn Pianokwintet (1908).
- 12.2 Dvořak - Pianokwintet opus 81 '*Furiant*' (1908).

13. Vera Timanova

Vera Timanova (1855-1942) kreeg les van Anton Rubinstein, die haar naar Carl Tausig stuurde, die haar op zijn beurt naar Franz Liszt bracht. Alexander Borodin en Tsjaikovski bewonderden haar. Er zijn helaas maar erg weinig van haar opnames bewaard gebleven, maar de eerste Hongaarse Rapsodie van Liszt zit in de afspeellijst!



Opname:

- 13.1 Schlozer - Concertetude opus 1 nr. 2 (Welte-Mignon pianorol 1384, 1907).

13. Joseph Weiss

Josef Weiss (1864-1945) was een excentrieke leerling van Liszt, die vooral bekend staat om een anekdote. Het verhaal gaat dat hij het pianoconcert van Schumann zou uitvoeren onder Gustav Mahler, die een groot fan was van zijn spel. Ze hadden een discussie over het uitvoeren van het concert en Weiss zei dat als het orkest in de finale zachter zou zijn, de pianopartij meer tot zijn recht zou komen. Mahler antwoordde dat hij genoeg van dirigeren wist om te weten dat dat niet zo was, waarop Weiss zei dat hij meer van pianospelen wist dan Mahler van dirigeren en dus gelijk had. Mahler zei dat hij gelukkiger zou zijn wanneer Weiss meer zou spelen dan zou praten, waarop Weiss de klep van de



piano dichtdeed en de zaal uitliep. Hij heeft het concert niet uitgevoerd. Daarnaast was hij een van de eerste componisten die voor film hebben gecomponeerd.

Opnames:

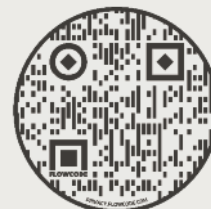
- 13.1 Liszt - Hongaarse Rapsodie nr. 12 (1918).
- 13.2 Liszt - *Harmonies du Soir* (1905).
- 13.3 Strauss-Weiss - Concertparafraze op *Rosen aus dem Süden* (1910).

Na zelfs al een selectie van deze opnames gehoord te hebben, ook al staan er meerdere op pianorollen, worden sommige zaken toch echt wel duidelijker. Alle leerlingen van Liszt waren eigen individuen met hun eigen smaak ten opzichte van bijvoorbeeld tempi, *rubato*, pedaalgebruik, frase-ring; ze deden allemaal wat naar hun gevoel het beste was. Wat Liszt volgens de boeken tegen hen had gezegd, is ook werkelijkheid geworden. Mogelijk voelden ze zich daarbij door Liszt gesteund. Maar betekent dit dat wij, pianisten van nu, ook onze creativiteit en inventiviteit mogen gebruiken als we zijn stukken spelen? Of horen we tegenwoordig Liszt heel anders te spelen en hebben we zijn goedkeuring daarover niet meer nodig. Laten we hopen dat hij ook nu eigenheid zou zegenen, anders zullen we zulke pianisten en opnames als in de lijst hierboven misschien wel nooit meer tegenkomen!

Link afspeellijst:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZIRI2gaXqebEu4dngl9s5oBJ8zQXrBNL>

QR-code naar afspeellijst:



Noten:

- ¹ Neuhaus, H., *The Art of Piano Playing*, London: Kahn & Averill, 1997, p. 234.
- ² Jerger, W. (ed.), *The Piano Master Classes of Franz Liszt, Diary Notes of August Göllerich 1884-1886*, transl. and enlarged by Richard L. Zimdars, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996, pp. 140, 112, 48.

Eine Meisterschülerin von Franz Liszt in den Niederlanden

Dr. Dieter Nolden

Zur Entwicklung der Bekanntheit und der Rezeption von Franz Liszt und seinen Werken in den Niederlanden gehört auch die Arbeit seiner deutschen Schülerin Martha Remmert in den 1920er-Jahren. Ihr Beitrag hatte zwar keine entscheidende Bedeutung, stellt aber durchaus einen gewichtigen Baustein bei der Aufnahme Liszt in den Niederlanden dar.

Die langsame und erst spät einsetzende Rezeption von Liszts Werken verdeutlicht die Häufigkeit der Erwähnung seines Namens in den dortigen Zeitungen. In den Jahren 1840 bis 1869 wurde Liszts Namen 124-mal erwähnt, 1870 bis 1899 nur 653-mal, doch 1900 bis 1929 über 21.000-mal erwähnt.¹ Liszt selbst war allerdings nur sehr selten im Königreich. Nur 1842 machte der schon berühmte Pianist eine vierwöchige Konzertreise durch das Land und gab Konzerte in Den Haag, Amsterdam, Leiden, Rotterdam, Utrecht,² und vielleicht war er auch in Zaltbommel³. Zwölf Jahre später hielt er sich als Ehrengast in Rotterdam auf, als der Verein zur Förderung der Kunst sein 25-jähriges Jubiläum feierte. Liszt erschien dort zusammen mit Anton Rubinstein und Hermann Cohen.⁴

Neben jenen wenigen persönlichen Besuchen soll es schon 1856 in Den Haag eine sinfonischen Dichtung Liszts in den Niederlanden unter der Leitung von J. H. Lübeck gegeben haben⁵ bestimmt aber spielte Hans von Bülow 1865 in Den Haag während einer Konzertreise Liszts *Totentanz* als Uraufführung. Das Musikstück fiel jedoch beim Zeitungskritiker vollends durch.⁶ Es dauerte bis 1866, dass Hans von Bülow in einer Konzertwoche unter dem Dirigenten Herman van Bree in Amsterdam, die *Wanderefantasie* von Schubert in der Bearbeitung von Liszt und Solowerke von Liszt spielte. An einem Tag wurde auch Liszts *Graner Messe* aufgeführt, und nach dem Konzert war der Komponist zu Gast bei König Wilhelm III. und seiner Frau Sophie.

Erst im Mai 1875 kam Liszt wieder in die Niederlanden, weil er Mitglied einer Jury zur Auswahl junger holländischer Musiktalente in Apeldoorn war und um zusammen mit dem Geiger Henryk Wieniawski ein Privatkonzert im Palast Het Loo



Kurzbiographie

Martha Remmert (1853–1941) erhielt ihre Ausbildung im Klavierspiel bei Ludwig Meinardus und Wilhelm Tappert in Glogau und Theodor Kullak und Carl Tausig in Berlin, bevor sie von 1872 bis 1886 in den Sommermonaten Meisterschülerin von Franz Liszt in Weimar war. Als reisende Pianistin gab sie in den Jahren 1872 bis 1890 weit über 500 erfolgreiche Konzerte in deutschen Städten sowie vielen europäischen Hauptstädten und wurde von den Königshäusern in Dänemark, Griechenland und Rumänien sowie vom Herzog in Weimar zur Hofpianistin ernannt. Ein Drittel ihrer Programmstücke waren Werke von Liszt. Nach dessen Tod 1886 übersiedelte die Pianistin wieder nach Berlin, wo sie 1900 die erste deutsche Franz-Liszt-Akademie und 1905 die erste Franz-Liszt-Gesellschaft gründete und leitete, bis sie sich 1933 aus dem öffentlichen Leben zurückzog.



1. Hotel Zeerust in Scheveningen.

zu geben. Auch im Mai 1876 war Liszt noch einmal Jurymitglied und zu Gast beim König.⁷

Die Bekanntheit von Franz Liszt in den Niederlanden hielt sich noch um die Jahrhundertwende in Grenzen. Einen nicht unwesentlichen Beitrag zu einer Veränderung leistete danach eine seiner Schüler und Schülerinnen. Es war Martha Remmert (1853–1941), die in den Jahren von 1871 bis 1886 in Weimar bei Liszt studiert hatte, so lange wie sonst niemand, und die seine in vielen Städten Europas erfolgreich konzertierende Meisterschülerin war.⁸

Martha Remmert kam mit den Niederlanden zunächst indirekt in Berührung, als ihr eine niederländische Schülerin zugeführt wurde, die von ihr in Berlin 1890 bis 1894 unterrichtet wurde und mit der sie bis ins hohe Alter verbunden blieb. Es handelte sich um Johanna van der Wissel, über die später noch berichtet wird.

Der erste niederländische Pressebericht über Martha Remmert erschien 1899 im *Algemeen Handelsblad* 1899, das berichtete, dass sich die Pianistin an Konzerten zur Finanzierung eines Liszt-Denkmal in Weimar beteiligte.⁹

Erste Deutsche Franz-Liszt-Gesellschaft

Martha Remmert hatte 1905 unter Beteiligung zahlreicher noch lebender Lisztianer die erste deutsche Franz-Liszt-Gesellschaft (FLG) gegründet. Nachdem sie als Direktorin der FLG zwischen

1911 und 1918 in Deutschland fünf dreitägige Liszt-Musikfeste erfolgreich durchgeführt hatte, worüber man auch in den Niederland berichtet hatte,¹⁰ plante sie auch dort ein Musikfest. Das *Leipziger Tageblatt* schrieb, dass das Fest aus *„Dankbarkeit und Anerkennung für Beweise edler Nächstenliebe, wie Holland sie an den unterernährten Kindern Deutschlands bezeugte, in deutschen Herzen nach einer Bestätigung, einer Antwort verlangten, wie sie in edelster Weise durch ein Musikfest zum Ausdruck kommen konnte, dessen Reinertrag ungeschmälert den Armen Hollands zukommen sollte.“*¹¹ Schon im Februar 1920 und im Winter 1920/21 hielt sich Remmert deswegen in Den Haag auf. Vom Hotel Zeerust in Scheveningen (Abb. 1) aus versandte sie einen Aufruf zur Beteiligung an dem Musikfest. Das zunächst für Amsterdam geplante, dann aber in Den Haag stattfindende Musikfest erforderte von Remmert viel vorbereitende Korrespondenz, und viele Antwortschreiben bedeutender Musiker und Musikerinnen befinden sich in Remmerts Nachlass.¹² Am 23. November 1920 berichtete dann das



2. Anzeige in Haagsche Courant vom 19. 2. 1921.



3. Martha Remmert in De Haagsche Vrouwenkroniek am 21. 5. 1921.

Groninger Nieuwsblad van het Noorden: "Im Dezember dieses Jahres wird die Franz-Liszt-Gesellschaft, deren Ziel es ist, uns Listzs Musik näher zu bringen, ein großes Musikfestival geben, welches mehrere Tage dauern wird und mit einer große Anzahl namhafter Künstler zusammenarbeiten wird. Neben bekannten Sängern und Virtuosen werden auch gemischte Chöre, Orchester und Kammermusikvereine an diesem Musikfestival teilnehmen. Von besonderer Bedeutung ist Direktion von Frau Martha Remmert, deren Name europaweit bekannt ist."¹³

Eine etwa gleichlautende Ankündigung brachte auch das *Algemeen Handelsbad*, jedoch mit dem Hinweis, dass weitere Einzelheiten über das Fest noch nicht bekannt wären.¹⁴ *De Telegraaf* schrieb: "Im Frühjahr wird die Franz Liszt Gesellschaft in unserem Land ein Musikfestival organisieren, auf dem in erster Linie Hollandsche Kompositionen aufgeführt werden. [...] Die Präsidentin, Frau M. Remmert, die das Programm für Amsterdam arrangieren wird, ist zur Zeit in der Stadt."¹⁵ Im Februar 1921 hielt sich Remmert in Den Haag auf und bot dort mit einer Zeitungsanzeige (siehe Abb. 2) einen zweimonatigen Zyklus von Klavierunterricht nach Liszt'scher Methode¹⁶ für 30 Gulden pro Stunde an.¹⁷ Auch

schrrieb die Presse erneut über das Musikfest und berichtete, dass Martha Remmert gerne neue, für das Programm in Frage kommende Werke holländischer Komponisten kennen lernen würde.¹⁸ Mitte April war es dann so weit: "Wir haben vernommen, dass die Franz Liszt-Gesellschaft Anfang Mai in Den Haag ein dreitägiges Musikfest veranstaltet. Es wird aus einem Kirchenkonzert, einem Kammermusik- und Liederkonzert und einem Galakonzert, an welchem das Residenz-Orchester und Solisten mitarbeiten werden, bestehen. Letzteres Konzert wird nächsten Samstag, den 7. Mai im Gebäude der Künste und Wissenschaften stattfinden."¹⁹

Es folgten letzte Abstimmungen zum Beispiel mit Paul Scheinpflug, dem städtischen Musikdirektor und Dirigenten der Sinfoniekonzerte des Blüthner-Orchesters in Berlins²⁰ und mit Julius Klengel²¹. Am 13. Mai war in *Het Vaderland* zu lesen: "Zum Lisztfest haben als Mitwirkende zugesagt Virginia Schell, Sopran; Martha Remmert, Hofpianistin; Prof. Julius Klingel, Cello; Prof. Bertrandt Roth, Piano; Paul Tödten, Tenor; Graf Gilbert von Gravina, Flöte; Das Gewandhaus-Quartet (bestehend aus den Herren Wollgandt, Klengel, Herman en Wotschke). Als Termine gelten der 19. und 20. Mai in Pulchri. Das dritte Konzert mit Orchester findet am 22. Mai in der ‚koninkliken Schouwburg‘ statt."²² Einen Tag später erschien in De Haagsche Vrouwenkroniek ein umfassendes Künstlerinnenporträt über Martha Remmert. Roeland van Ruyven schrieb über ihre Erfolge als Pianistin, Pädagogin und Dirigentin unter anderem: "Ein Besuch bei ihr hat uns überzeugt, dass diese Künstlerin voller Ideale ist und in dem, was sie mit ihrer Kunst übermitteln möchte, vor allem die Erhöhung des Menschen durch die Kunst, anstrebt. Sie ist eine

Intern. Concert- & Theat.-Bureau **DE HAAN & Co.**, Papestraat 5a, Telefoon 5393

Franz Liszt Gesellschaft

Onder Protectoraat van H.H. Prinses REUSS.

Groot Muziekfeest

van 19–22 Mei a.s.

Pulchri Studio, Donderdag 19 Mei 8 uur, Kamer-
muziekavond - Pulchri Studio, Vrijdag 20 Mei 8 uur,
Schubert Liederavond - Kon. Schouwburg, Zondag
22 Mei 2½ uur, Gala Concert met Groot Orkest,
ten bate van de Hollandsche armen.

Prijzen der plaatsen voor de 3 Concerten bij Abonnement 1ste Rang f7.50, 2e Rang f5.— plus belasting. Entrée per Concert 1e Rang f3.—, 2e Rang f2.— plus belasting. Abonnementen zijn te verkrijgen bij de Firma VAN ECK, Vlamingsstraat, Concert-Bureau DE HAAN & Co, Papestraat 5a en aan PULCHRI STUDIO. Zon 1357 60

4. Anzeige in Het Vaderland, 14. und 15. 5. 1921.



5. Musikfest im Pulchri Studio in Den Haag.

Schwärmerin, die mit und durch die Musik das Bessere im Menschen wecken möchte. Ob sie als Schülerin auftritt oder nicht, ändert ihre pädagogischen Ansichten wenig; sie hat uns mit ihrer Sprache, mit ihrem beseelten Streben überzeugt, dass sie in jeder Hinsicht, in ihrem ganzen Wesen, die erhabene Pädagogin ist, die einem die Liebe zur Kunst beizubringen weiß. Musik ist ihr Mittel, mehr noch als ihr Ziel, egal wie sehr sie als und große und bekannte Künstlerin gelten kann. [...] Auf dem anstehenden Liszt-Fest werden wir sie als Künstlerin kennenlernen, und sie wird dem Publikum ihr Anliegen, wozu sie diese Liszt-Gesellschaft gegründet hat, deutlich machen. [...] Das Zusammenspiel mit dem Orchester, das ist es, was sie voller Enthusiasmus zu wecken weiß. Das ist ein Beweis dafür, dass es ihr an erster Stelle nicht um persönlichen Ruhm als Solovirtuosin geht, sondern dass sie ihre Kunst als einen Teil des großen Ganzen sieht, nicht als ein Apostel, der nur die Töne der eigenen Stimme hört. [...] Wir hoffen sie auf den Lisztabenden, auf denen nicht nur speziell und alleinig Liszt gespielt werden wird, in der Vielseitigkeit ihres Künstlerdaseins näher kennen zu lernen; als Virtuose ist sie vorläufig für unser Land noch immer fremd.”²³

Mit dem Zeitungsartikel ist auch ein in Deutschland unbekanntes Bild von Martha Remmert (Abb. 3) abgedruckt. Unmittelbar danach erschienen Anzeigen zum Musikfest in Den Haag (Abb. 4)²⁴ und es gab an mehreren Orten in der Stadt ein sehr großes Plakat der FLG in der Stadt zu sehen.²⁵ Am ersten Tag des Musikfestes am 19.

Mai gab es im Pulchri-Studio (siehe Abb. 5) einen Kammermusikabend. Am zweiten Tag fand zugunsten der Bedürftigen in den Niederlanden ein Schubert-Liederabend statt. Es sangen Paul Tödten und Alex Poolmann, begleitet von Johann van der Wissel-Burgemeister am Klavier. Das Leipziger Gewandhaus-Quartett unter Julius Klengel spielte Schuberts Streichquartett Nr. 14 d-Moll. Das *Algemeen Handelsblad* schrieb ausführlich über die Werke und ihre Interpreten.²⁶ Am dritten Musikfest-Tag gab es im Königlichen Theater ein Galakonzert unter der Leitung von Robert Laugs aus Kassel mit Julius Klengel sowie Martha Remmert und Gilbert Gravina als Solisten. Es wurden auch eine Overtüre von Johan Wagenaar und eine Suite für Orchester von Julius Röntgen dargeboten. *De Tijd*²⁷, *Het Vaderland*²⁸, die *Neue Zeitschrift für Musik*²⁹ und die *Coburger Zeitung*³⁰ brachten Artikel über das Konzert. Professor Siemens aus Scheveningen schrieb im *Leipziger Tageblatt*: „Liszt war mit zwei Kompositionen vertreten: Professor Bertrand Roth [...] spielte in vollendeter Art die Sonate h-Moll. Mit jugendlichen Feuer und tonschöner ausgeglichener Technik spielte Frau Martha Remmert die hier merkwürdiger Weise noch gänzlich unbekannte ‘Ungarische Fantasie’ von Liszt.”³¹ Die Zeitung berichtete auch über eine sehr gelungene Uraufführung eines Werkes von Edgar Stillman-Kelley und darüber, dass die Einwohner der Stadt den Künstler und Künstlerinnen des Musikfestes einen schönen Aufenthalt ermög-

licht hätten. Ein anonym gebliebener 'Kunstfreund' soll die gesamten Kosten des Musikfestes allein übernommen haben, so dass der Reinertrag der drei Konzerte an die Königin der Niederlande zur weiteren Verteilung weitergeleitet werden konnte.³² Über den Gönner wusste auch die damalige Protektorin der FLG, Marie Alexandrine Prinzessin von Reuß-Köstritz, nichts. Sie schrieb an Remmert: "Wer war wohl der Kunstfreund, von dem der Artikel sprach, dem es vergönnt war, 'alle Kosten' zu tragen?"³³ Bis heute ist ungeklärt, wer der Gönner war. Das Liszt-Musikfest von Martha Remmert hatte jedenfalls viel Beachtung gefunden und war ein voller Erfolg.

Martha Remmert und Kaiser Wilhelm II

Martha Remmert hatte auch noch eine andere Beziehung zu den Niederlanden. Die ergab sich, nachdem Kaiser Wilhelm II. 1920 aus Deutschland ins niederländische Exil gegangen war. Remmerts Bruder Dr. Adalbert Remmert war bis zum August 1935 dessen Leibarzt. Als im Schloss Doorn 1921 Kaiserin Auguste Viktoria gestorben war, heiratete Wilhelm II. im November 1922 die verwitwete Prinzessin Hermine von Schönau-Carolath, geborene Prinzessin Reuß ä. L., die inoffiziell auch Kaiserin Hermine genannt wurde. Als 1922 die langjährige Schirmherrin der FLG verstorben war, konnte die Direktorin der FLG Hermine für das Amt gewinnen.



6. Konzerte im Hotel Groot in Berg en Dal.

Klavierunterricht:

FRANZ LISZT Methode.

Frau **MARTHA REMMERT**, Königl. Kammervirtuosin, Hofpianistin, Direktorin der Lisztakademie, unterrichtet in Scheveningen. Honorar monatlich 40 fl. für 8 Lektionen. Anmeldungen 2-3: Seinpostduin 23, Scheveningen. 36972

7. Anzeige für Klavierunterricht in Haagsche Courant am 12. 9. 1923.

Weitere Konzerte in den Niederlanden

Unabhängig davon hielt sich Remmert auch in den Jahren nach dem dreitägigen Musikfest häufig als Liszt'sche Musikerin in den Niederlanden auf. So war sie im August 1923 im Hotel Groot (siehe Abb. 6) in Berg en Dal bei Nimwegen mit einem Cellisten und einem Geiger aus Deutschland zu Gast. Das Trio trat unter der Leitung von Remmert zweimal täglich, nachmittags und abends, im Hotel vor einem großen Publikum auf.³⁴ Einen Monat später bot die Liszt-Schülerin in Scheveningen mittels Anzeigen wieder Klavierunterricht nach Liszt'scher Methode an (Abb. 7)³⁵, und im November 1923 gab sie von Scheveningen kommend in Breda im Tea-Room Moderne an drei Tagen der Woche Trio-Konzerte (Abb. 8)³⁶. Über den Jahreswechsel hielt sich Remmert in ihrem Wohnort Berlin auf, aber bereits im Januar 1924 kündigte die Presse an, dass die Liszt-Schülerin für den Niederländischen Musikpädagogischen Bund in Rotterdam einen Vortrag über Franz Liszt als Mensch, Künstler und Pädagogen halten würde, und berichtete dann ausführlich über die Veranstaltung.³⁷ Den Vortrag hat Remmert auch in Nimwegen³⁸ und in Eindhoven³⁹ gehalten. Jeanne Landré berichtete für *Het Vaderland* ausführlich über den Vortrag und schloss mit den Worten: "Es gab am Ende enthusiastische Verehrungsbezeugungen, und Frau Remmert darf mit denen, die diesen Abend möglich gemacht haben, mit Zufriedenheit auf ihr Werk zurückblicken."⁴⁰ Remmert hielt ihren Liszt-Vortrag mit Musikbeispielen am Klavier auch in Den Haag, wo sie abermals Unterricht nach Liszt'scher Methode anbot.⁴¹

Darüber hinaus gab die Pianistin im Mai 1924 in Den Haag im Pulchri-Studio ein Wohltätig-

OPENING WINTERSEIZOEN
TEA-ROOM „MODERNE”
 op **ZATERDAG 3 NOV. a.s.**
 's middags 3¹/₂ uur, met verrassingen.
Instrumentale-Trio onder leiding van
FRAU MARTHA REMMERT,
 Koninklijke Hof-pianiste! 30
 Leerlinge van **FRANSZ LISZT.**

In de Concert-zaal, vanaf
Zaterdag 3 Nov., iedere avond,
INSTRUMENTALE-TRIO
„FRAU MARTHA REMMERT”
M A T I N E E
 iedere **Woensdag, Zaterdag en Zondag.**

8. *Koncert-Anzeige in Bredasche Courant am 9. 10. 1923.*

keitskonzert zugunsten notleidender, alter und kranker Musiker und Musikerinnen unter Mitwirkung von Gerard W. IJsselstijn (Violine) und Cornelis G. IJsselstijn (Violoncello). Auf dem Programm standen Werke von Chopin, Dvořak, Haydn, Liszt, Paderewski, Schubert, Schubert/Liszt und Weber.⁴² Zurück in Berg en Dal gab Remmert im Juli erneut in Hotel Groot ein Konzert⁴³, und im August spielte sie dort vier Klavierstücke (Abb. 9).⁴⁴ Im Dezember 1924 trat Remmert erneut privat beim ehemaligen deutschen Kaiser im Haus Doorn auf und die *Coburger Zeitung* schrieb: *“Die Großherzogl. Sächsische und Königl. dänische Kammervirtuosin Frau Martha Remmert wurde kürzlich in Haus Doorn empfangen, wo sie in einem auserwählten Hofkonzert sich durch ihr großartiges Spiel die begeisterte Bewunderung der hohen Herrschaften errang.”*⁴⁵ Kaiserin Hermine ließ Remmert später wissen: *“Hier in Holland ist der schöne Konzertabend überall in bester Erinnerung geblieben. Ich werde oft nach Ihnen gefragt.”*⁴⁶ Im September 1926 hielt sich die bekannte Liszt-Schülerin erneut in den Niederlanden in Vlissingen (Zeeland) auf⁴⁷, und am 15. Dezember desselben Jahres gab sie wieder mit Gerard W. und Cornelis G. IJsselstijn ein Trio-Konzert im Schloss Doorn mit Werken von Beethoven, Godard und Boccherini.⁴⁸

Johanna van der Wissel und die Niederlandsch-Indische Liszt- Vereeniging

Danach wurde es ruhig um Remmert in den Niederlanden. 1930 hätte eigentlich in Berlin das 25-jährige Gründungsjubiläum der FLG groß gefeiert werden müssen, doch 1931 berichtete die Presse: *“Die Feier des 25jährigen Bestehens wurde durch ein Konzert im Kreise der Mitglieder und eingeführter Gäste in den Räumen der ‘Deutschen Gesellschaft’ begangen, wobei der Gründerin die Ehre und Freude zuteil wurde, daß Ihre Majestät die Kaiserin Hermine der Feier beiwohnte. [...] Eine hübsche Tee-stunde, der auch die Kaiserin noch weiter ihre Anwesenheit schenkte, hielt die Feiernden [...] noch eine Weile in festlicher Stimmung beisammen.”*⁴⁹

In Den Haag gab es aber im April 1932 ein Festkonzert zu Ehren der FLG in Berlin.

Als eine Tochtergesellschaft der Berliner FLG gab es die Niederlandsch-Indische Liszt-Vereeniging unter der Leitung von Johanna van der Wissel-Burgemeister. Sie war bis 1889 Klavierschülerin von Friedrich Gernsheim in Rotterdam gewesen und erhielt in Berlin einige Jahre Klavierunterricht bei Martha Remmert. Im Juli 1895 übersiedelte Johanna van der Wissel-Burgemeister nach Niederländisch-Indien, dem heutigen Indonesien, wo sie anschließend in Bandoeng⁵⁰ eine Liszt-Klavierschule betrieb. Am 22. Februar 1932, kurz vor ihrem Jubiläumskonzert in Den Haag, wurde von ihr die Niederlandsch-Indische Liszt-Vereeniging, an deren Gründung Martha Remmert sicher mitgewirkt hatte, ins Vereinsregister der Niederlande

Hotel „GROOT BERG EN DAL”

Hedenavond DANS-AVOND.

ELKEN DAG

MIDDAG- en AVOND-CONCERT.

WOENSDAG 9 JULI, 's avonds ACHT uur,
 begint de **CYCLUS DER KLASSIEKEN.**
MARTHA REMMERT-CONCERT
 van de **LISZT-Vereeniging voor Kamer-**
 muziek en **SALON-VOORDRACHT** in
 de Muzieksalon van 't Hotel.

64

9. *Koncert-Anzeige in Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant am 5. 7. 1923*



10. Programmbblatt zum Festkonzert am 24. April 1932.

eingetragen. Für ihren Einsatz für Franz Liszt und zugunsten der Berliner FLG erhielt van der Wissel-Burgemeister eine Liszt-Medaille der Berliner FLG für ihren.⁵¹

Das niederländische Jubiläumskonzert für die FLG wurde in zwei Zeitungen⁵² und mit einer Anzeige⁵³ für den 24. April 1932 im Theater Diligentia als 'Feest-Concert ter gelegenheid van het 25-jarig Jubileum van het Franz Liszt-Gezelschap' angekündigt. Es fand unter Beteiligung von Johanna van der Wissel-Burgemeister, Berta Bleeker-Feuerstein (Piano) Hortense Bertling-Röhr (Sopran) und Roland Müller-Stein (Sprecher) statt. Gesungen wurden neun Lieder (drei von Liszt) und es wurden fünf Klavierstücke (drei von Liszt) vorgetragen (Abb. 10).

Mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten in Deutschland zog sich Martha Remmert aus der Öffentlichkeit zurück und lebte seit 1933 bescheiden in Neuses bei Coburg. Martha Remmert hatte sich in den Niederlanden aber offensichtlich als Liszt-Meisterschülerin mit ihrem Musikfest, ihrer

Zusammenarbeit mit niederländischen Musiker und Musikerinnen wie Gerard W. und Cornelis G. Ijsselstijn, Julius Röntgen oder Johan Wagenaar, ihren Solo- und Trio-Konzerten, den Vorträgen über Franz Liszt, ihren vielen Klavier-Unterrichtsstunden nach Liszt'scher Methode und als Initiatorin der Gründung der *Nederlandsch-Indische Liszt-Vereeniging* in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts einen solchen Namen gemacht, dass noch über ihren Tod am 24. Januar 1941 auch in *Het Vaderland* (1. 2. und 15. 3. 1941), in *'s-Gravenhage* (4. 2. 1941) und in *De Tijd* (4. 2. 1941) berichtet wurde.

Over de auteur en zijn biografie van Martha Remmert

In 2020 publiceerde Dr. Dieter Nolden het boek *Die Pianistin Martha Remmert, Eine Meisterschülerin von Franz Liszt* bij uitgeverij Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen Bücher, Wilhelmshaven. Deze wetenschappelijke en lijvige biografie omvat 747 pagina's verdeeld over twee luxe uitgegeven banden.



Deel I bevat de biografie, waarin de auteur aan de hand van honderden dagboekfragmenten, brieven, recensies en andere bronnen een zeer gedetailleerd beeld geeft van het leven en de loopbaan van Martha Remmert. Daarin nemen haar studietijd bij en contacten met Franz Liszt een substantiële plaats in. Remmert studeerde vanaf 1871 bij Liszt en bezocht de grote pianist vrijwel iedere zomer wanneer deze zijn groepslessen in Weimar in de Hofgärtnerei gaf. Ze behoorde tot Liszts lievelingsleerlingen. Dr. Nolden geeft een zeer gedetailleerd beeld van de lessen van Liszt in die periode en ook over zijn karakter en manier van leven.

Deel II, *Dokumentation*, bevat onder meer de complete correspondentie van Martha Remmert voor zover die bewaard is gebleven, teksten van haar en over haar, concertprogramma's en -aankondigingen, haar composities en andere relevante documenten.

Dr. Dieter Nolden studeerde architectuur en sociologie aan de Universiteit van Bielefeld (Duitsland). Sinds 1985 doet hij genealogisch onderzoek. Later ging hij zich richten op het onderzoek naar de (vrouwelijke) leerlingen van Liszt, waarover hij diverse publicaties op zijn naam heeft staan.

Redactie

Note:

- 1 Die Daten stammen aus einer einfachen, nicht qualifizierten statistischen Auswertung bei [https://www.delpher.nl/nl/kranten;Abruf 18. 6 .2018](https://www.delpher.nl/nl/kranten;Abruf%2018.6.2018).
- 2 Brussee, Albert, Lelie, Christo & Scholcz, Peter, *Franz Liszt in Nederland. Tijdschrift van de Franz Liszt Kring* 2011, S. 3 ff.
- 3 [http://www.pianoinstituut.nl/liszt-in-zaltbommel.html;Abruf 18. 6 .2018](http://www.pianoinstituut.nl/liszt-in-zaltbommel.html;Abruf%2018.6.2018).
- 4 Brussee, Albert, Lelie, Christo & Scholcz, Peter, ebenda, S. 10 ff.
- 5 *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage* 28. 11. 1868.
- 6 *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage* 17. 3. 1865.
- 7 Brussee, Albert, Lelie, Christo, Scholcz & Peter, ebenda, S. 13 ff.
- 8 Nolden, Dieter, *Martha Remmert (1853–1941). Eine Meisterschülerin von Franz Liszt*, 2 Bände, 2020.
- 9 *Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, 4. 10. 1899.
- 10 *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 15. 9. 1911.
- 11 *Leipziger Tageblatt* 8. 6. 1921.
- 12 Eine Ausstellung zu Remmerts Nachlass wird im Mai 1921 in Weimar eröffnet.
- 13 *Nieuwsblad van het Noorden*, Groningen, 23. 11. 1920.
- 14 *Algemeen Handelsblad*, 23. 11. 1920.
- 15 *De Telegraaf*, 5. 1. 1921.
- 16 Eine Liszt'sche 'Methode' an sich gibt es nicht, aber für werbetechnisch war deutlich, was gemeint war.
- 17 *Haagsche Courant*, 16., 19. und 27. 2. 1921.
- 18 *De Maasbode* 6. 1. 1921 und *Haagsche Courant*, 27. 2. 1921.
- 19 *Het Vaderland*, 14. 4. 1921.
- 20 Brief von Paul Scheinpflug an Martha Remmert vom 6. 5. 1921.
- 21 Brief von Julius Klengel an Martha Remmert vom 8. 5. 1921.
- 22 *Het Vaderland*, 13. 5. 1921.
- 23 Roeland van Ruyven, 'Martha Remmert', in: *De Haagsche Vrouwenkroniek*, 21. 5. 1921.
- 24 *Het Vaderland*, 14. und 15. 5. 1921.
- 25 Von dem Plakat von 1921 gibt es anscheinend nur noch ein erhaltenes Exemplar, das derzeit in Weimar für eine Ausstellung ab Mai 2021 restauriert wird.
- 26 *Algemeen Handelsblad*, 21. 5. 1921.
- 27 *De Tijd*, 24. 5. 1921.
- 28 *Het Vaderland*, 23. und 25. 5. 1921.
- 29 *NZfM*, 1921, S. 348.
- 30 *Coburger Zeitung*, 22. 6. 1921.
- 31 *Leipziger Tageblatt*, 8. 6. 1921.
- 32 *Leipziger Tageblatt*, 8. 6. 1921.
- 33 Brief von Marie Alexandrine zu Reuß-Köstritz an Martha Remmert vom 3. 1. 1922.
- 34 *De Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 6. 8. 1923.
- 35 *Haagsche Courant*, 12. und 17. 9. 1923.
- 36 *Bredasche Courant*, 9. 10. 1923.
- 37 *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 23. 1. 1924 und 26. 1. 1924 und *De Maasbode*, 28. 1. 1924.
- 38 *De Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 5. 3. 1924 und *De Sumatra Post*, 8. 3. 1924.
- 39 *De Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 14., 15. und 17. 3. 1924.
- 40 *Het Vaderland*, 18. 3. 1924.
- 41 *De Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 28. 3. 1924.
- 42 Programmblatt zum Konzert in Den Haag am 4. 5. 1924.
- 43 *De Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 5. 7. 1924.
- 44 Programmblatt zum Konzert in Berg en Dal am 27. 8. 1924.
- 45 *Coburger Zeitung*, 4. 1. 1925.
- 46 Brief von Hermine Prinzessin von Preußen an Martha Remmert vom 25. 5. 1921.
- 47 Brief von Martha Remmert an Berthold Otto vom 11. 9. 1926.
- 48 *Het Vaderland*, 12. 3. 1927.
- 49 *Deutsche Zeitung*, 6. 3. 1931.
- 50 Das heutige Bandoeng hieß bis 1972 Bandoeng.
- 51 Dieter Nolden, *Johann van der Wissel-Burgemeester (1867–1945) und die Nederlandsch-Indische Liszt-Vereeniging (gegr. 1932)*, in: *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring*, 2012, S. 61–64.
- 52 *Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië*, 21.04. 1932, *Bataviaasch Nieuwsblad*, 23. 4. 1932 und *Het nieuws van den dag*, 23. 4. 1932.
- 53 *Bataviaasch Nieuwsblad*, 20. 4. 1932.

Een onbekende brief van Liszt aan Saint-Saëns

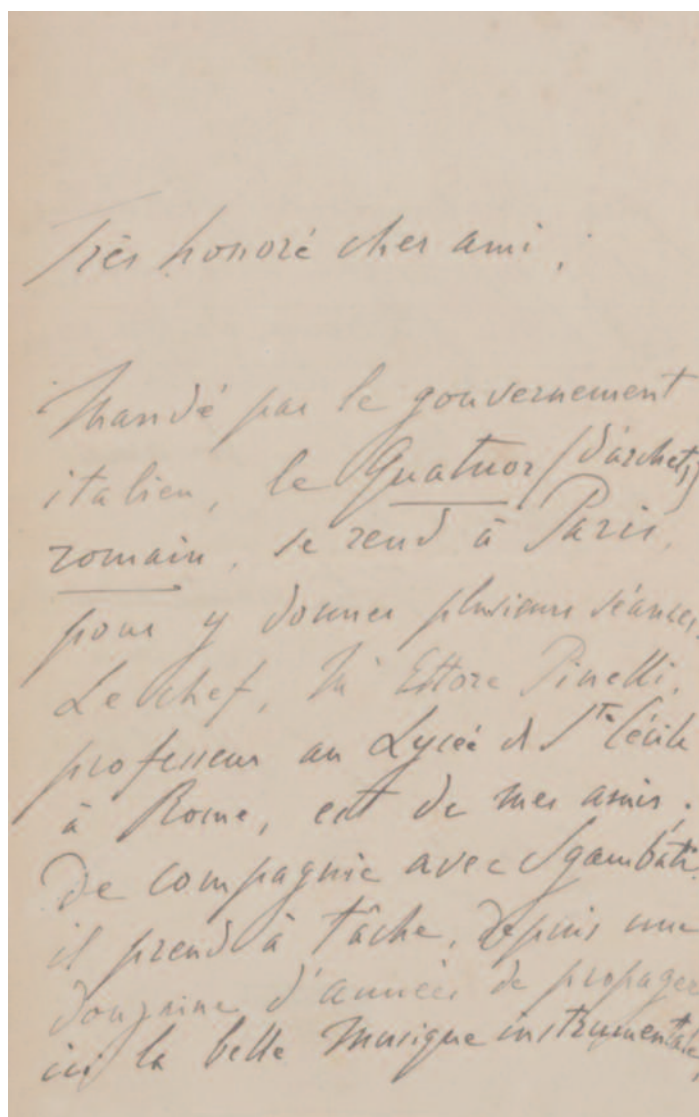
Albert Brussee

Inleiding

Toen ik in de zomer van 2006 in de Bibliothèque Jean Renoir te Dieppe onderzoek deed naar Franz Liszt in Écorchebeuf, een Normandisch dorpje waar de jonge pianist in 1832 in verband met de destijds heersende cholera-epidemie zeven weken in quarantaine is gegaan, nam ik de gelegenheid te baat het Château de Dieppe te bezoeken. In deze aan de kust gelegen kolossale burcht uit de veertiende eeuw is al geruime tijd het Musée de Dieppe gevestigd. Door de toonzalen dwalend werd ik verrast door een aparte ruimte, gewijd aan de in die streek geboren en getogen Camille Saint-Saëns. Een flink deel van zijn nalatenschap (meubels, portretten, zijn eerste piano) wordt in het Musée de Dieppe bewaard, alsmede zijn bibliotheek (circa 600 boeken en ongeveer 800 partituren, voornamelijk muziek van andere componisten en aan hem opgedragen werken). De conservator, Pierre Ickowicz, deelde mij mee dat ook een achttiental brieven van Liszt aan Saint-Saëns in het museumbezit was. Bijna een eeuw geleden zijn deze brieven, geschreven tussen 1869 en 1885, in de speciale Liszt-uitgave van *La Revue musicale* van 1928 gepubliceerd. Op het moment van mijn aanwezigheid in Dieppe werden ze bestudeerd en in het Engels vertaald door Lynne Johnson, die inderdaad enkele jaren later de doctoraalscriptie *Franz Liszt and Camille Saint-Saëns: Friendship, Mutual Support, and Influence* het licht deed zien.

Wie schetst mijn verbazing toen ik de volgende dag, mijn onderzoek in de Bibliothèque Jean-Renoir te Dieppe afrondend, nog een andere brief van Liszt aan Saint-Saëns op mijn tafel vond. De bibliothecaris had uit eigen beweging alles wat maar enigszins met beide grootmeesters te maken had uit het magazijn opgedolven en op mijn tafel gelegd! Hoewel het niets met het project 'Liszt in Écorchebeuf' te maken had, kon ik het natuurlijk niet nalaten de bewuste brief (zonder enveloppe) aandachtig te bestuderen en de tekst in mijn cahier te noteren.

Bij het schrijven van het boek *In het voetspoor van Franz Liszt – Twaalf studiereizen door Europa*, dat ik volgend jaar hoop te presenteren, kwamen me de in 2006 gemaakte aantekeningen onlangs weer onder ogen. Aangezien deze brief niet in de *Revue musicale* staat opgenomen en, zover ik kan nagaan, ook elders nooit gepubliceerd werd, haast ik me nu deze leemte te vullen. Hier volgt de tekst van dit schrijven, zowel in reproductie (afb. 1, 2), transliteratie als in vertaling, gevolgd door een toelichting.¹



1. De eerste bladzijde van de brief van Liszt aan Saint-Saëns van 11 september 1878. Fonds ancien et local de Dieppe.

Très honoré cher ami,

Mandé par le gouvernement italien, le quatuor (d'archets) romain, se rend à Paris, pour y donner plusieurs séances. Le chef, M. Ettore Pinelli, professeur au Lycée du Ste Cécile à Rome, est de mes amis. De compagnie avec Sgambati il prend à tâche, depuis une douzaine d'années de propager la belle musique instrumentale par des exécutions fort distinguées, et j'espère que nous entendrons cet hiver plusieurs de vos œuvres di camera, et orchestrales.

Veuillez faire bon accueil d'artiste à M. Pinelli.

Votre sincère admirateur et dévoué ami

F. Liszt

11 Septembre '78, Rome.

Zeer geëerde beste vriend,

In opdracht van de Italiaanse regering begeeft het strijkkwartet Quatuor romain zich naar Parijs om er verscheidene concerten te geven. De primarius, dhr. Ettore Pinelli, docent aan het conservatorium Santa Cecilia te Rome, is een van mijn vrienden. Tezamen met Sgambati stelt hij zich al geruime tijd tot doel goede instrumentale muziek te propageren middels uitstekende uitvoeringen, en ik hoop dat we deze winter (hier in Rome) verscheidene van uw kamermuziek- en orkestwerken (in zijn uitvoering) zullen horen.

Bereid deze Pinelli een hartelijke en artistieke ontvangst.

Uw oprechte bewonderaar en toegewijde vriend

F. Liszt

11 september '78, Rome.

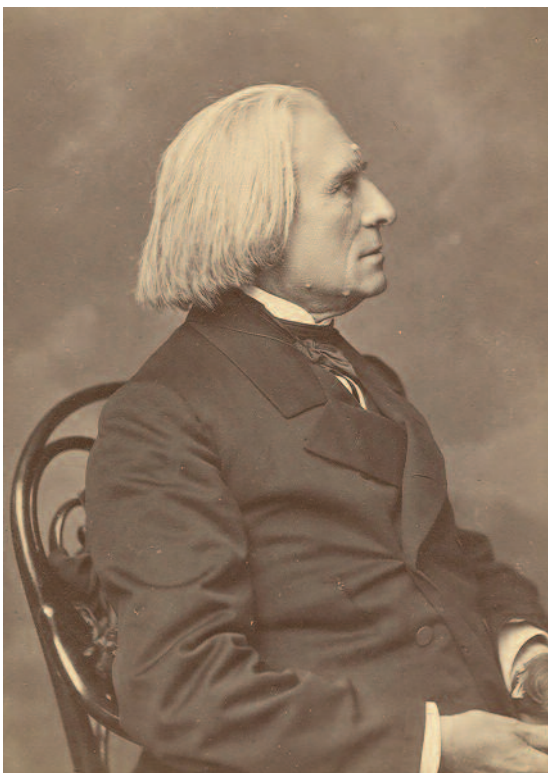
par des exécutions fort distinguées
et j'espère que nous entendrons
cet hiver plusieurs de vos œuvres
di camera, et orchestrales.
Veuillez faire bon accueil
d'artiste à M. Pinelli.
Votre sincère admirateur
et dévoué ami
F. Liszt
11 Septembre, 78 -
Rome.
M. Camille Saint-Saëns

2. De tweede bladzijde van de brief van Liszt aan Saint-Saëns. Fonds ancien et local de Dieppe.

Toelichting

Zoals het onderschrift aantoont schreef Franz Liszt deze brief op 11 september 1878 in Rome. Hij was op 3 september van dat jaar in de Eeuwige Stad aangekomen en verbleef tot 12 september op Via dei Greci 43, waarna hij zijn intrek zou nemen in de Villa d'Este. De Via (ook Vicolo) dei Greci is een zijstraatje van de bekende Via Babuino, die loopt van de Piazza di Spagna naar het prachtige, wijde Piazza del Popolo. Als hij in Rome was verbleef Liszt tussen 1872 en 1880 altijd in deze bescheiden woning, niet ver van de Piazza di Spagna, waar Carolyne von Sayn-Wittgenstein woonde. Het moet betwijfeld worden of de onderstaande foto (afb. 5) een goede indruk geeft van het huis waarin Liszt de hier centraal staande brief geschreven heeft; het pand lijkt sterk gerenoveerd. Zeker is echter dat de Muze der Toonkunst daar

in de buurt nog altijd rondwaart. Op huisnummer 38 is een pianozaak gevestigd en als men de Via dei Greci – genoemd naar de Chiesa Cattolica in Rito Greci (Grieks-Orthodoxe kerk) Santa Tanasio op de hoek met de Via Babuino – inloopt, dan vindt men na een paar honderd meter aan de linkerkant het Conservatorio Santa Cecilia.



3. Franz Liszt, foto Joseph Albert, München 1879. Collectie Liszt Archief Delft.



4. Camille Saint-Saëns, foto Lacroix, Parijs circa 1880. Collectie Liszt Archief Delft.



5. Een foto van het pand op Via dei Greci 43, gezien vanuit de Via Babuino. Foto auteur, zomer 2017.

De Accademia Nazionale di Santa Cecilia, zoals thans de officiële benaming is, behoort tot de oudste conservatoria ter wereld. Gesticht in de zestiende eeuw als een instelling voor lokale musici, ontwikkelde het zich in de loop der jaren tot een opleidingsinstituut van internationale reputatie, met name waar het de vocale muziek betreft. Met het instrumentale muziekonderwijs was het echter in de negentiende eeuw in Italië minder goed gesteld. In 1869 hadden daarom de violist Ettore Pinelli en de Liszt-leerling Giovanni Sgambati een muziekschool voor viool- en piano-onderwijs opgericht, die in 1875 ‘Lyceo musicale di Santa Cecilia’ werd gedoopt en geïntegreerd werd in het eeuwenoude instituut.² Het hoofgebouw van dit muziekllyceum is nog altijd als zodanig in gebruik, al heeft het huidige conservatorium momenteel veel dependances.

Ettore Pinelli (1843–1915) studeerde in Hannover bij de grote violist Joseph Joachim. Teruggekeerd naar Rome richtte hij in 1867 de Società Romana del Quartetto op, in 1874 gevolgd door de Società orchestrale romano; het orkest van die orkestvereniging heeft Pinelli vele jaren als dirigent geleid.³ Met zijn strijkkwartet, soms uitgebreid tot een kwintet, waarbij Sgambati als pianist optrad, en later met zijn orkest heeft Pinelli het muziekleven van de Italiaanse hoofdstad op een hoger

plan getild, althans waar het de instrumentale muziek betreft. Zonder twijfel behoorde hij tot de belangrijkste musici van de Italiaanse hoofdstad toen Liszt daar woonde; het is geen wonder dat deze hem goed gekend heeft. Het onderstaande schilderij is van de hand van de Spaanse, maar lang in Rome woonachtige Eduardo Rosales Gallinas; het doek ontstond in 1869 en wordt thans bewaard in het Prado te Madrid (afb. 6).



6. Eduardo Rosales Gallinas, El violinista Ettore Pinelli. Museo Nacional del Prado, P004614.

Het concert dat Pinelli met zijn strijkkwartet gaf, vond in het kader van de Wereldtentoonstelling van 1878 plaats in de Kleine Zaal van het Palais de Trocadéro te Parijs.⁴ Afb. 7 toont dit romantische bouwwerk in Moorse stijl, dat speciaal voor de ‘Exposition universelle’ ontworpen werd, maar in 1935 goeddeels is vervangen door het huidige Palais de Chaillot. Het concert door het ‘Quatuor romain’, waarop Liszt Saint-Saëns attendeerde, vond plaats op maandag 30 september, aanvang 14 uur. De violisten Ettore Pinelli en Tito Monachesi, de altviolist Vincenzo De Sanctis en de cellist Ferdinando Furino voerden tezamen strijkkwartetten van Bazzini, Pinelli en Verdi uit.⁵

Over een tweede concert met op het programma strijkkwartetten van Mendelssohn, Schumann en Beethoven heb ik geen nadere informatie kunnen vinden.⁶ Het programma kan



7. Een oude ansichtkaart met het Palais de Trocadéro.

Nl.Wikipedia.org.

worden afgeleid uit een zin van een brief aan Olga von Meyendorff, waarin Liszt schreef: “Deze week was ik aanwezig bij drie, vier repetities van het *Quatuor romain*, dat onder auspiciën van de Italiaanse regering naar de Parijse Wereldtentoonstelling gaat en daar in de nabije toekomst verschillende uitvoeringen zal geven. Ettore Pinelli is de primarius; voor deze gelegenheid heeft hij een strijkkwartet gecomponeerd dat er zijn mag. Hij en zijn drie collega’s zullen het in Parijs spelen, naast verscheidene andere werken van Verdi, Bazzini, Mendelssohn, Schumann en Beethoven. Reyer zal deze vermoedelijk verslaan in de *Débats*.”⁷ Terecht merkt Pauline Pocknell op, dat Liszt het strijkkwartet gecoacht zal hebben⁸; hij had Beethoven, Mendelssohn en Schumann immers persoonlijk gekend en doorgrondde hun muziek als nauwelijks een ander.

Op de vraag of Pinelli in Parijs contact heeft gehad met Saint-Saëns, moet ik het antwoord schuldig blijven. Zeker is echter dat laatstgenoemde in die dagen erg druk was met allerlei concerten in het kader van de ‘Exposition universelle’. Op 28 september gaf hij een orgelconcert dat besloten werd met twee werken van de door hem zeer bewonderde Franz Liszt: de Eerste Legende *Saint François d’Assise prêchant aux oiseaux*, in Saint-Saëns’ eigen orgeltranscriptie, en ‘La grande fantaisie sur le choral du Prophète’⁹ (*Fantaisie und Fuge über den Choral ‘Ad nos ad salutarem undam’*). De kans dat hij tijd heeft gehad Pinelli en zijn collegae in Parijs te verwelkomen en bij hun concerten aanwezig te zijn, lijkt me daarom niet zo groot. In ieder geval is er van uitvoeringen van Saint-Saëns’ muziek in Rome in de jaren na 1878 door of onder leiding van de Italiaanse violist, zoals door Liszt gesuggereerd in zijn brief van 11 september, niets bekend.

Noten

- ¹ Toen ik in de zomer van 2020 de Bibliothèque Jean Renoir benaderde met het verzoek om een foto van het bewuste archiefstuk, kreeg ik een digitaal bestand van tezamen 23 brieven van Liszt aan Saint-Saëns opgezonden met als ondertekening 'Source gallica.bnf.fr./Bibliothèque nationale de France'. We mogen hieruit opmaken, dat het bestaan van deze brief althans in Frankrijk tegenwoordig wel degelijk bekend is en de totale correspondentie Liszt-Saint-Saëns in één digitaal bestand wordt bewaard bij Gallica, de nationale digitale bibliotheek van Frankrijk, vergelijkbaar met Delpher in Nederland. De autograaf van de brief van 11 september zelf bevindt zich echter nog steeds in de 'Fonds anciens et locaux de la Bibliothèque Jean Renoir' te Dieppe.
- ² www.santacecilia.it/en/chi_siamo/index.html.
- ³ Een en ander naar *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Deel 14, p. 753.
- ⁴ *Revue et gazette musicale de Paris*, Jaargang 45, Nr. 36 (8 september 1878), p. 286. Zie ook: *Franz Liszt and Agnes Street-Kindworth – A Correspondence, 1854–1886*. Introduced, translated, annotated and edited by Pauline Pocknell. Franz Liszt Studies Series No. 8, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2000, p. 280, noot 1 bij brief 150; Liszt schreef deze brief aan Agnes Street-Klindworth op 12 september 1878, dus één dag na die aan Saint-Saëns.
- ⁵ *Revue et gazette musicale de Paris*, Jaargang 45, Nr. 39 (29 september 1878), p. 314.
- ⁶ Pauline Pocknell vermeldt in voetnoot 1 bij de in eindnoot 4 genoemde brief een aankondiging op (vrijdag) 4 oktober; deze aankondiging moet dus slaan op het tweede concert, dat in het weekend daarna zal hebben plaatsgevonden, mogelijk op maandag 7 oktober, exact een week na het concert op 30 september.
- ⁷ *The letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886*. Translated by R. Tyler. Introduction and Notes by Edward N. Waters. Dumbarton Oaks, Washington, 1979, p. 316. Met 'Débats' zal de *Journal des débats politiques et littéraires* bedoeld zijn. Hierin echter geen spoor van een recensie door de componist Ernest Reyer (1823–1909), die Liszt persoonlijk gekend heeft; ze zaten beiden in de jury van de audities op Paleis 't Loo in mei 1876.
- ⁸ "Liszt must have coached the performers in Rome", Pocknell, eindnoot 4.
- ⁹ *Revue et gazette musicale de Paris*, Jaargang 45, Nr. 40 (6 oktober 1878), p. 321.

ANDRIESEN PIANO'S ~ VLEUGELS



ANDRIESEN PIANO'S ~ VLEUGELS BV

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

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

E-MAIL: [INFO@ANDRIESENPIANO.NL](mailto:info@andriessenpiano.nl)
WEBSITE: WWW.ANDRIESENPIANO.NL

pianostemmer-technicus

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

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



Charles Rademaker

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

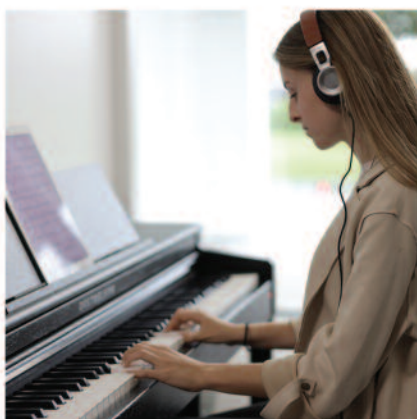
- Voor pianofabrikanten, winkels (detailsector) en particulieren
- Opslag van muziekinstrumenten
- Internationale transporten

Maak tijd voor muziek !



In deze uitzonderlijke periode verzacht muziek meer dan ooit de zeden. Maak tijd voor muziek !
Heb je een piano of vleugel nodig? Breng dan zeker ook een bezoek aan één van de 6 vestigingen in België en Nederland van Piano's Maene, familiebedrijf sinds 1938. Je vindt er de beste merken onder één dak:

Steinway & Sons, Boston en Essex: exclusief importeur voor België en Nederland
Yamaha - Kawai (akoestisch en digitaal) - Roland digitale piano - Nord Stage Piano
Doutreligne Premium, Doutreligne
Tweedehands piano's en vleugels
Premium Occasions van Steinway & Sons, Bösendorfer, Bechstein, Blüthner, ...
Pianoverhuur vanaf 35 Euro per maand - Verhuur van (concert)vleugels voor evenementen
Service-afdeling met meer dan 25 toptechnici - Gerenommeerd restauratie-atelier
Chris Maene Piano Factory (Chris Maene Straight Strung Concert Grands)



Piano's Maene in je buurt:
Alkmaar (NL) - Antwerpen - Brussel - Gent - Lanaken - Ruiselede

Meer info en webshop: www.maene.be - www.maene.nl

