

# Franz Liszt Kring

Jaaruitgave 2007-2008



Weiter  
Pag. 8

Weiter  
Pag. 8

Weiter  
Die Vorletz  
Seite  
Pag. 8

# Franz Liszt Kring

Jaaruitgave 2007-2008  
Journal of the Franz Liszt Kring

## Redactie

Christo Lelie (hoofdredacteur)  
Albert Brussee  
Peter Scholcz

## Ontwerp en opmaak

Berkhout Grafische Ontwerpen, Harmelen

## Druk

Drukkerij Haasbeek, Alphen a/d Rijn

## Bijzondere dank aan

Internationaal Franz Liszt Pianoconcours,  
Utrecht

## Bestuur Franz Liszt Kring

Peter Scholcz, *voorzitter*  
Christo Lelie, *vice-voorzitter*  
Albert Brussee, *secretaris*  
Johan Verrest, *penningmeester*  
Yoram Ish-Hurwitz  
Jan Kruls  
Karel Mulder  
Toos Onderdenwijngaard

## Comité van Aanbeveling

Prof. Dr. Marius Flothuis †  
Bernard Haitink  
Prof. Dr. Eduard Reeser †  
Tamás Vasary  
Rian de Waal  
Daniël Wayenberg

## Uitgave en organisatie

Stichting Franz Liszt Kring  
Secretariaat: Tarwekamp 35  
2592 XG Den Haag  
E-mail: [albert.brussee@planet.nl](mailto:albert.brussee@planet.nl)  
[www.lisztkring.nl](http://www.lisztkring.nl)

## Word donateur

van de Stichting Franz Liszt Kring en  
ontvang gratis deze jaaruitgave, ca. drie  
Liszt Bulletins en kortingen op de entree  
van de door de Franz Liszt Kring  
georganiseerde (huis)concerten en  
festivalactiviteiten.

## Inhoud

I	Voorwoord	1
IIa	Liszts eigenhändigen Vorschläge zur Harfentranskription seines 'Angelus!' <i>Lajos Gracza</i>	2
IIb	Liszts autograaf van 'Angelus! Prière aux Anges gardiens' voor harp	13
III	Beiträge zu einer Liszt-Ikonographie 2. Mitteilung: Unbekannte Schwarzstiftzeichnungen von Hoguet <i>Lajos Gracza</i>	17
IV	Aus der Abteilung Autographen vom Liszt Ferenc-Archiv Göppingen-Budapest, 5. Mitteilung: Handschriften von ungarischen Musikern <i>Lajos Gracza</i>	19
V	Franz Liszt in Normandië in het voorjaar van 1832 <i>Albert Brussee</i>	31
VI	Overwegingen bij het achtste Internationaal Franz Liszt Pianoconcours te Utrecht <i>Christo Lelie</i>	44

## Omslag:

Liszts autograaf van 'Angelus! Prière aux Anges gardiens' voor harp  
(Liszt Ferenc Archiv Göppingen-Budapest).

Hand: detail beeld van Liszt van László Marton (brons 1985) in Boedapest.



# Franz Liszt Kring

## Voorwoord

Het gecombineerde tijdschrift voor de jaren 2007 en 2008 is evenals de uitgave 2004–2005 voor een belangrijk deel gewijd aan een drietal bijdragen van de Hongaars/Duitse Liszt-kenner en -verzamelaar dr. Lajos Gracza. Andermaal schreef hij muziek-wetenschappelijke verhandelingen naar aanleiding van documenten in het Liszt Ferenc Archiv Göppingen-Budapest.

Omdat het tijdschrift van de Franz Liszt Kring deels een internationaal lezerspubliek heeft en de bijdragen van dr. Gracza wetenschappelijke betekenis hebben, heeft de redactie ervoor gekozen deze in de oorspronkelijke taal, het Duits, te publiceren. Daarmee wordt dit materiaal voor het Liszt-onderzoek ontsloten.

Albert Brussee, secretaris van de Franz Liszt Kring, deed op locatie onderzoek naar Liszts bezoeken aan Normandië in het jaar 1832. Daarbij stuitte hij op talrijke onbekende en deels nieuwe biografische feiten. Dit artikel wordt in het Nederlands gepubliceerd. In *The Liszt Society Journal*, Volume 32 (2007) verscheen eerder al een iets kortere, Engelstalige versie van dit artikel.

In het voorjaar 2008 werd het achtste Internationaal Franz Liszt Pianoconcours in Utrecht gehouden. Gezien het belang van deze wedstrijd en de sterke band die het ooit door de Franz Liszt Kring geïnitieerde concours met onze stichting heeft, heeft de redactie besloten een kritische terugblik op de wedstrijd voor het eerst niet meer in het Liszt Bulletin, maar in het jaartijdschrift te publiceren.

*Christo Lelie*  
hoofdredacteur Franz Liszt Kring



# Liszts eigenhändigen Vorschläge zur Harfentranskription seines ‘Angelus!’

## Inhaltsverzeichnis

1. Die Rolle der Harfe in Liszts Musiksprache
  - 1.1 Erste Begegnungen mit dem Instrument
  - 1.2 Harfenklänge auf dem Klavier
  - 1.3 Der Orchesterleiter und die Harfe
  - 1.4 Der Symphoniker und die Harfe
  - 1.5 Die Harfe in Liszts Kammermusik
2. Harfentranskriptionen von Liszts Klavierwerken
3. Harfentranskription des *Angelus!* von Posse und Liszt
  - 3.1 Werk-Genese
  - 3.2 Das Manuskript
4. Zusammenfassung

## 1. Die Rolle der Harfe in Liszts Musiksprache

### 1.1 Erste Begegnungen mit dem Instrument

Frühjahr 1823 beschloss Liszts Vater, Adam, mit seinem Sohn nach Paris zu fahren, um ihn am dortigen Konservatorium weiterbilden zu lassen. Im Herbst desselben Jahres trat der junge Künstler in Begleitung seiner Eltern die geplante Reise an. Nach Konzerten in München, Augsburg, Stuttgart<sup>1</sup> und Straßburg machten die europäischen Presseberichte den genialen Knaben auch außerhalb seines Heimatlandes berühmt. Paris haben sie am 11. Dezember erreicht und nahmen sich Quartier im Hotel d’Angleterre in rue du Mail Nr. 10<sup>2</sup>. Der Ruf ist ihr vorangeeilt: “Ein neuer Mozart ist geboren!”.

Dem Haus gegenüber befand sich das Wohn- und Geschäftshaus des berühmten Klavier- und Harfenfabrikanten Érard<sup>3</sup>. Es lag auf der Hand, dass sich beide Familien bald kennen gelernt und angefreundet haben. Walker beschreibt die Situation sehr anschaulich und stellt fest, dass der junge Virtuose in kurzer Zeit als “Érard-Künstler” galt<sup>4</sup>. Er seinerseits nannte die Érards “meine Adoptivfamilie”<sup>5</sup>. Es ist zu belegen, dass

Liszt außer den Érard’schen Klavieren auch mit dem für ihn neuen Instrument, der Harfe in nähere Bekanntschaft kam.

Von seiner ersten Londoner Tournée 1824 schreibt er an Pierre Érard: “Embrasse Mister Bruzant, Monsieur Lebarre les Harpes et Pianos...”<sup>6</sup>. Nach einer späteren Aussage Liszts hatte er sogar zu dieser Zeit selber Harfe gespielt. Er sagte 1883 seinem Schüler Lachmund: “Ja, ich liebe die Harfe. In meinen jüngeren Jahren begann ich auch, sie zu spielen, doch die vertrakten Pedale<sup>7</sup> bedurften mehr Übung und mehr Zeit, als ich ihnen widmen konnte.”<sup>8</sup> An der gleichen Tournée trat er im Theater Royal zusammen mit einer angeblich vier jährigen Harfenistin, mit der “Lyra enfant” auf<sup>9</sup>. Im Jahre 1825 erfolgte die zweite Konzertreise nach England. Bei den beiden Konzertreisen trat er immer wieder mit Harfenisten auf: mit John Orlando Parry, Theodor Labarre und Oliver Davies<sup>10</sup>.

Das Instrument beschäftigte ihn auch später: “Es bietet einem Musiker viele Möglichkeiten an” - sagte er 1836 in einer Genfer Gesellschaft<sup>11</sup>. Und als sich seine ungarischen Freunde beim Hofe um seinen Adelstand bemühten, wollte Liszt sogar die Harfe in seinen Adels-wappen aufnehmen, Leo Graf Festetich brachte ihn aber davon ab<sup>12</sup>.

An einer erneuten englischen Tournée 1840/41 trat er wieder mit Parry auf<sup>13</sup>, der in seinem Tagebuch über die Konzertreise interessante Einzelheiten erzählt<sup>14</sup>. Anlässlich seiner Wiener Konzerte machte er die Bekanntschaft vom englischen Harfen-spieler, Parish-Alvars<sup>15</sup>, den Berlioz dem “Liszt der Harfe” nannte<sup>16</sup>. Von Parish-Alvars Harfen-Technik ließen sich die Pianisten seiner Zeit stark beeinflussen, so auch der Liszt-Rivale Thalberg<sup>17</sup>.

Die Adaptation der Klangeffekte der Harfe spielte so in der Entwicklung der neuen Klaviertechnik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle, von denen sich, wie wir sehen werden (1.2), auch Liszt des Öfteren inspirieren ließ.



Abbildung 1

## 1.2 Harfenklänge auf dem Klavier

Gemeinsam ist es in der Ausführungstechnik eines Akkords bei den beiden Instrumenten, dass beim sog. Arpeggio die einzelnen Töne nacheinander erklingen. Im 17. und 18. Jahrhundert gehörte diese Ausführungstechnik zu den Verzierungen. Im 19. Jahrhundert wurden arpeggierte Akkorde zunehmend Bestandteile der Grundausrüstung des neuen Klaviersatzes; diese ermöglichten ausdrucksvolle Idiome in der musikalischen Sprache der Romantiker und Postromantiker. Die Chromatik erwies sich als Stylmittel gesteigerter, subjektiver Gefühle. Bei Liszt werden sie zur Erzeugung von Tonbildern verwendet, die die akustische, visuelle oder geistige Umwelt (außermusikalische Beziehungen) ausgelöst werden und die die Form des Tonwerkes bestimmen können. Schon seine Ausführungsanweisungen sprechen eine klare Sprache: quasi arpa,

con espressivo etc. So wird bei der neu entwickelten Spielweise das harmonische Geschehen im Klaviersatz durch die gebrochenen (arpeggierten) Akkorde umspielt und dadurch intensiviert. Obwohl Elemente dieser Technik schon von Bach und Beethoven verwendet worden, besondere Bedeutung gewann sie in der Musiksprache von Liszt, Chopin, Thalberg etc und im Orchestersatz von Berlioz, Liszt und anderen (siehe 1.4).

Betrachten wir nun einige Beispiele der genannten Ausdrucksform, wo gebrochene Akkorde und chromatische Passagen in Klavierkompositionen von Liszt bedeutende Rolle spielen.

1835/36 entstand das neunte Stück des 1. Jahres des Zyklus *Années de Pèlerinage: Les cloches de Genève* (R8/3). Es trägt den Untertitel *Nocturne*, und als solche die Styleigenschaften der von Field<sup>18</sup> kreierte Gattung. Im Mittelteil (ab Takt Nr. 46) ertönt eine quasi sing-

bare Melodie über einer Begleitung in variablen, gebrochenen Akkorden “quasi arpa” (siehe nachfolgendes Notenbeispiel 1):



Notenbeispiel 1

1838/39 gab ein Gemälde von Raffael den Anstoß zum Klavierwerk *Sposalizio*, erstes Stück des 2. Jahres des gleichnamigen Zyklus (R 10b/1). Nach dem anmutigen Anfangsthema wird ab Takt Nr. 9 das Dolcissimo-Motiv mit arpeggierten Akkorden umspielt und so seine Ausdruckskraft gesteigert (Notenbeispiel 2).



Notenbeispiel 2

Zur künstlerischen Ernte der gleichen Jahre gehört das *Petrarca-Sonett* Nr. 123 (R 10b/6). Auch hier erscheinen die Harfenklänge beim Dolcissimo-Motiv (ab Takt Nr. 15) nach dem gleichen Prinzip, das Cantando-Thema wird mit Arpeggien ätherisch begleitet: “Ich sah hinieden schon der Engel einen / Schön, mit Nichts auf Erden zu vergleichen” (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3

Die Vierzigerjahre erbrachten einen neuen Zyklus, den *Harmonies poétiques et religieuses* mit zwei Werken, die wir hier als Beispiel vorstellen möchten. Das dritte Stück des Zyklus gehört zu den Meisterwerken von Liszt: *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (R 14/3), entstanden nach dem gleichnamigen Gedicht seines Freundes und damaligen Lieblingsdichters, Lamartines. In der Variante vom Teil A (Takt Nr. 85-147) wird die Legato-Melodie, nach der Analyse von Hamburger<sup>19</sup>, von der rechten Hand gespielt, bereichert durch gebrochene Akkord-Harmonien. Das letzte Stück des Zyklus, *Cantique d'amour* (R 14/10) bietet sich für eine Harfentranskription an. Liszt bearbeitete die Melodien sehr variabel und bettete sie in fein chromatisierte Harmonien ein (schreibt auch hier “quasi arpa” vor), und bearbeitete später selber das Werk für die Harfe<sup>20</sup>.

Es könnten noch weitere Beispiele aufgeführt werden (*Consolation* Nr. 2 R 12/2, *Un sospiro* R 5/3, *Gesänge des Hafners* R 609/a usw.), denke aber, dass die besondere Rolle der harfenspezifischen Elemente im Liszt'schen Klaviersatz mit den Obigen ausreichend belegt ist: sie sind ein Mittel für ihn die Grenzen seines eigenen Instruments zu überschreiten und mit den zarten Arpeggien den lyrischen Ausdruck mit Empfindsamkeit zu färben.

### 1.3 Der Orchesterleiter und die Harfe

Der Musikkritiker Otto Jahn<sup>21</sup> berichtet 1853 Folgendes über die symphonischen Konzerte von Berlioz in Leipzig<sup>22</sup>: “Die Harfe musste auch diesmal (wie von 10 Jahren) aus Dresden verschrieben werden.” Als Liszt Anfang 1848 das Kapellmeister-Amt in Weimar antrat, waren die Verhältnisse in der Residenzstadt um kein Jota besser. Liszt wusste, dass er – um seine symphonischen Pläne verwirklichen zu können – das Orchester verstärken, und um mehrere Instrumente ergänzen muss. Nach mehreren Vorstößen beim Großherzog wurde sein Anliegen am 31. Oktober 1851 vom Hofmarschall dem Hofe schriftlich unterbreitet: “Liszt verlangte ... 3. die Vermehrung der Kapelle um folgende Instrumente, bzw. Ernennung



Edition pour Piano P.M.

Partition en 8° P.M.

Parties séparées P.M.

*W. Pops*

- Abb. 2 -

der dazu nötigen Personen: ...i) Harfe ...”<sup>23</sup>. Mehrere Jahre vergangen, bis er 1854 ein herrliches Doppelpedal-instrument von Érard bestellen, und die Frau von nach Weimar umgezogenen Richard Pohl<sup>24</sup> als Harfenistin einstellen konnte. Dingelstedt als neuer Intendant stellte am 11. November 1857 in seinem Lagebericht fest, dass in den vergangenen Jahren “die Zahl der Musiker um drei Personen (... eine Harfenistin) vermehrt wurde.”<sup>25</sup> Liszt selbst erinnert sich später an diese Episode seines Lebens<sup>26</sup>: “Nach vielen Bemühungen ermöglichte ich endlich das Engagement eines Harpisten. Selbst in Leipzig besaßen sie damals keinen. Als ich den Großherzog deswegen bat, zeigte er mir eine eben erworbene Sammlung von Minnesänger-Harfen und frug, ob ich denn keine derselbe brauchen könne. Ich erwiderte: ‘durchaus nicht, aber eine neue Harfe!’”

Die Welt nahm die Nachricht über sein Niederlassen in Weimar mit Unverständnis zur Kenntnis. Selbst die Mutter seiner Kinder sparte nicht mit sarkastischen Bemerkungen über den “Kapellmeister” in der Provinzstadt. Er hatte aber seine Auditionen, zu derer Verwirklichung er sich das Instrumentarium unbedingt verschaffen wollte. Und in diesem Instrumentarium spielte die Harfe eine wichtige Rolle.

#### 1.4 Der Symphoniker und die Harfe

1851 schreibt Rosalie Spohr<sup>27</sup> an seinen Onkel Louis Spohr<sup>28</sup> über Liszt: “Er hat ein solches Interesse für die Harfe, wie ich sonst beim keinen

Klavierer gefunden”<sup>29</sup>. Die ausgezeichnete Harfenvirtuosin besuchte Liszt in Weimar Anfang des Jahres 1851. Sie beeindruckte ihn mit ihrer “Einfachheit und beachtenswerten Begabung”<sup>30</sup>. Nicht auszuschließen, dass die neue Harfenistin in der Weimarer Hofkapelle Rosalie Spohr heißt, wenn sie wegen ihrer Heirat mit dem Grafen Xaver von Sauerma ihre Musik-Karriere nicht aufgegeben hätte. So wurde Liszts Interesse für die Harfe von Jeanne Pohl befriedigt. Im Frühjahr 1857 schreibt er an die Fürstin Sayn-Wittgenstein: “Je ne vous reverrai pas ce soir, car après la répétition j’irai chez Mme Pohl, avec laquelle j’aurai une long conférence sur ‘ce qu’on entend sur la montagne’.”<sup>31</sup> Walker vermerkt, dass die vierte, endgültige Fassung der sog. *Bergsymphonie* zu dieser Zeit fertig geworden sei<sup>32</sup>. In kürzester Zeit beherrschte Liszt den Einsatz des Instruments in der Orchestrierung meisterhaft. Kein Zufall also, dass “unter den phantasievollsten Harfenpartien des 19. Jahrhunderts einige eben in den Orchesterpartituren von Liszt zu finden sind”<sup>33</sup>. Es war Liszt durchaus bewusst, dass das Studieren der Möglichkeiten des Harfeneinsatzes im Orchester mit Frau Pohl ihm wertvolle Anregungen brachte. Deshalb beabsichtigte er, sein erstes, auf Harfe und Orgel geschriebenes Werk (23. *Psalm*) ihr zu widmen.

Über die Rolle der Harfenklänge im Klaviersatz von Liszt wurde bereits erwähnt (1.2), dass diese zum Ausdruck gesteigerter subjektiver Gefühle verwendet worden sind. Die Prüfung der Korrelation zwischen Programm und

Gattung	Raabe-Verzeichnis	Insgesamt	mit Harfe
Orchesterwerke	412-451	39	11
Werke für Klavier und Orchester	452-460	9	-
Werke für mehrere Instrumente	461-475	15	2
Weltliche Chorwerke mit Orchester	477-484, 487-491, 493, 503, 508-510	22	9
Geistliche Chorwerke mit Orchester	537-541, 562	6	4
Chorwerke mit Harfe	555	1	1
Lieder mit Orchester	645-653	9	4
<b>Summe</b>		<b>101</b>	<b>31</b>

Tabelle: Harfen-Part in Orchesterwerken bzw. Chorwerken mit Orchesterbegleitung im Liszt’schen Oeuvre nach Raabe.



Harfeneinsatz bei der Instrumentierung der Orchesterwerke bzw. Chorwerke mit Orchesterbegleitung zeigt, dass das Instrument von Liszt inhaltlich bedingt selektiv eingesetzt wird. Von insgesamt 101 Werken ist der Harfe in 32 Werken gestalterische Rolle zugeordnet worden (Tabelle).

Es ist hier festzuhalten, dass bei den neun Klavierwerken mit Orchesterbegleitung in keinem Fall Harfe verwendet wird. Harfenklänge ertönen beim *Klavierkonzert Nr. 2 A-Dur* (R. 466) z.B. im Klavierpart (nach Takt Nr. 12), wo mit dem Dolce-Einsatz sich gebrochene Akkorde in die Musik des Orchesters einschleichen.

Aufgrund von einigen Beispielen wird nun die Rolle der Harfe in der Tonsprache von Liszt untersucht, die ermöglichen sollen, die eingangs gestellte Frage (1.2) beantworten zu können.

Walker ist der Meinung, dass eine hervorragende Verwendung der Harfe in der *Dante-Symphonie* (R. 426) zu hören ist. Der Harfen-Part soll hier einerseits die Wirbelwinde der Hölle versinnlichen, andererseits in der lyrischen Episode des ersten Satzes (Takt Nr. 280-394) die trauervollen Töne des Englischhorns begleiten (Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4

Die lyrische Episode endet mit Harfenglissandi<sup>34</sup>.

Im mittleren Teil des zweiten Satzes (Purgatorium) kehrt das 'Nessun maggior'-Thema in transportierter Form zurück: es schwingt der gereinigte menschliche Geist zum Himmel auf, und die Verwendung der beiden Harfen (Takt Nr. 290) überführt zum Magnifikat in H-Dur (ab Takt Nr. 314), das eine himmlische Vision darstellt - schreibt Hamburger in ihrem zitierten Buch.

In der zweiten großen Symphonie, *Faust* (R. 425), wird die Harfe im zweiten Satz (Gretchen) nach der Analyse von Redepennig<sup>35</sup> im Mittelteil (Takt Nr. 111-207) zur Charakterisierung der einsamen, leidenden Frau verwendet. Es ertönen Zitate aus dem ersten Satz (Faust), die aber in ihrem Charakter verändert sind: das zentrale Thema steht in c-Moll, zeigt eine ausdrucksvolle Kantilene mit sparsamer Orchesterbegleitung (in quasi kammermusikalischer Instrumentierung), zu der Harfenarpeggien zutreten (Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5

Auch in den ersten Takten der vierten symphonischen Dichtung, des *Orpheus* (R. 415), werden die Harfenstimmen (die Kithara von Orpheus) meisterhaft verwendet: der ewige Dialog der Natur und der menschlichen Seele, eine Auseinandersetzung mit triumphalem Ausklang. Liszt schreibt über die Grundgedanken des Werkes<sup>36</sup>: "Die Klänge von Orpheus... offenbaren der Menschheit die milde Gewalt der Kunst, den Glanz ihrer Glorie, ihre völkerziehende Harmonie". Nach der Analyse von Arthur Hahn<sup>37</sup>: "... aus rätselvollen Fernen entsprossenen Klänge breiten sich aus und erfassen uns stärker in dem präludierenden Harfenspiel, welches nun anhebt, aus der Tiefe aufwärts steigt und in lichter Höhe

Notenbeispiel 6

verklings, zuerst auf feierlich-ruhiger  
Dreiklang-Harmonie (Notenbeispiel 6),



Dann bei der Wiederholung auf  
dissonierendem Akkord (Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 7



Mit dieser Gegensätzlichkeit von  
Konsonanz und Dissonanz scheint schon  
in den einleitenden Takten auf die zwei-  
fache Macht der Kunst hingedeutet zu  
sein, kraft deren sie das Menschenherz  
erhebt und durchhebt. Nachdem er auf  
seiner Lyra präludiert hat und ringsum  
alles aufhorcht bei dem wunderbaren  
Saitenspiel, erhebt jetzt Orpheus seine  
Stimme zu erhabenem Gesang,  
die Macht seiner Kunst predigend.”  
Die beiden Harfen begleiten das  
Hauptthema durch das ganze Werk  
mit ausdrucksvollen Klangeffekten.

Das zentrale Thema der zweiten  
symphonischen Dichtung *Tasso* (R 413)  
(ab Takt Nr. 66) erinnert Redepennig  
an das zitierte Thema von *Faust*  
(Notenbeispiel 5): die gleiche Tonart,  
die gleicher von gebrochenen Harfen-  
akkorden begleitete melodische Linie  
und die gleichen einsamen, leidenden  
Helden. Die Harfe spielt aber auch in der  
Charakterisierung des scheinbar sorglosen  
höfischen Lebens im zweiten Teil (Takt  
Nr. 290) eine eindrucksvolle Rolle<sup>38</sup>.

Aus der Sicht der historischen  
Entwicklung des Harfensatzes ist es  
bemerkenswert, dass nach Walker das  
erste echte Harfen-Glissando in der  
Harfen-Kadenz seines *Mephisto-Wälzers*  
(R 427/2) in der Musikkritik von  
Liszt geschrieben wurde.

Fassen wir zusammen: die Harfe  
wird im Orchestersatz von Liszt zur  
Darstellung von ambivalenten  
Seelenzuständen und Ereignissen  
verwendet. Es sind: Lyrik, himmlische  
Visionen, Triumph, Feierlichkeit und  
Glorie einerseits - Trauer, Einsamkeit,  
Leiden und Höllenstimmung anderseits.

## 1.5 Die Harfe in Liszts Kammer- musik

Um die Wende des 18/19. Jahr-  
hunderts dominierte in der Kammer-  
musik das Streichquartett. Anschließend  
eroberte der Klavierpart die Gattung  
und entwickelte sich das Klaviertrio  
und -Quintett. Liszt folgt diesem Trend  
in einigen Fällen nicht; beim 23. *Psalm*  
(R 491) z.B. mit Gesang - Harfe oder  
Klavier - Orgel oder Harmonium greift  
er auf die Gesang-Kammer-musik des  
17-18. Jahrhunderts zurück. Dass dies  
ein bewusstes Experiment war, beweist  
seine Äußerung Göllicher gegenüber:  
“Im 23. *Psalm* habe ich zum ersten  
Male Harfe und Orgel zusammen-  
gestellt”<sup>39</sup>. Der *Psalm* selbst, der 1859  
nach dem Text von Herder “Mein Gott,  
der ist mein Hirt” komponiert und  
1862 revidiert wurde, hat lyrischen  
Charakter und sowohl seine horizontale  
Melodie-Führung, wie seine vertikale  
harmonische Struktur ist unverwechsel-  
bar ‘Lisztisch’. Es sei eigentlich sein  
eigenes Lied mit Harfenbegleitung  
seinem damaligen Seelenzustand  
entsprechend - sagt Hamburger.

Im Jahre 1874 starb eine treue  
Freundin von Liszt, die exzellente  
Pianistin Gräfin Moukhanoff-Kallergis,  
Schülerin von Chopin<sup>40</sup>. Das tragische  
Ereignis veranlasste Liszt zu ihrer Ehre  
in Oktober selben Jahres eine *Elegie*  
(R 471) auf Violoncello, Klavier, Harfe  
und Harmonium zu komponieren.  
Die instrumentelle Zusammensetzung  
des Stücks ist sehr gewagt und nimmt  
den Geist der Kammer-Ensembles des  
20. Jahrhunderts vorweg. Auch die  
Pastell-Klangfarben zeigen Richtung  
Zukunft: zum musikalischen Impressio-  
nismus<sup>41</sup>. In der Exposition bricht der  
Schmerz mit elementarer Gewalt hervor,  
wobei die Cello-Töne durch das Klavier  
verstärkt werden. Nach den Klage-  
tönen weicht der Schmerz der Ergebung  
und dem Trost nur allmählich, letztere  
getragen von Arpeggien der Harfe und  
des Klaviers. Das Stück endet mit  
verklärten Pianissimo-Tönen des Violon-  
cellos und des Klaviers, fein begleitet  
vom Harmonium.

Das dritte Kammerwerk mit  
Harfenbegleitung gehört auch zur  
Gattung der Trauermusik<sup>42</sup>: *Am Grabe*  
*Richard Wagners* (R 474). Die erschüt-

ternde Tonschöpfung, entstanden 1883 nach dem Tode des großen Freundes, repräsentiert seinen Spätstil pur: Keine ornamentale Elemente, die musikalischen Gedanken zum Skelett reduziert. Nach verarbeitetem Schmerz des Verlustes strömt eine verklärte Stimmung, getragen von vorausgeschickten Harfentönen des Klaviers, gefolgt von hellen Arpeggien der Harfe.

Was fällt auf bei der Durchsicht der Liszt'schen Kammermusik? Zunächst die Zeit ihrer Entstehung. Bis auf wenigen Ausnahmen, sie stammen aus seiner letzten Schaffensperiode. Dann die Favorisierung dieser Art des Musizierens. Gewiss, bei Liszt wurde auch in seiner ersten Weimarer Periode (1848–1861) Kammermusik gespielt; besondere Bedeutung erlang sie jedoch in der Zeit seiner 'vie trifurquée', in den Wanderjahren zwischen Budapest, Weimar und Rom, bis zu seinem Tode in Bayreuth<sup>43</sup>. In seiner Budapester Zeit finden wir unter seinen Kammermusik-Partnern immer wieder den ungarischen Harfenisten, Péter Dubez<sup>44</sup>. Legány berichtet über eine Reihe von Auftritten des Harfenisten, bei denen Liszt-Werke gespielt worden<sup>45</sup>. Dubez war es auch, der Liszts *Ave Maria* (R. 68) für die Harfe bearbeitete.

In seiner zweiten Weimarer Periode begegnete er Wilhelm Posse, den Berliner Harfen-virtuosen, über den im Kapitel 2.2 noch ausführlich berichtet wird.

Während seiner Aufenthalte in Rom hatte er kammermusikalische Kontakte nachweislich zu den Harfenisten Tadolini, Sarzana und Cervantes<sup>46</sup>.

## 2. Harfentranskriptionen von Liszts Klavierwerken

Die Fachliteratur erwähnt vier Klavierwerke von Liszt, die zu seinen Lebzeiten auf Solo-Harfe übertragen sind. Die ersten beiden wurden bereits vorgestellt (1.2 bzw.1.5): *Cantique d'amour* (R. 14/10), entstanden im Jahre 1850, die Harfentranskription besorgte Liszt selbst (1856), bzw. *Ave Maria* (R. 68.2), entstanden 1862, transkribiert von Péter Dubez. Das dritte Stück, auch

ein *Ave Maria* (R. 639, Lied mit Orgel- bzw. Klavier-Begleitung aus dem Jahre 1869), wurde ebenfalls von Dubez übertragen. Schließlich *Liebstraum Nr. 3* (R. 211/3), entstanden Mitte der Vierzigerjahre, die Harfentranskription ist von Posse<sup>47</sup> im 1883<sup>48</sup> <sup>49</sup>. Vom letzteren Stück wurde vor kurzem berichtet, als eine handschriftliche *Einleitung* von Liszt in Besitz des Liszt-Museums in Budapest gelangte<sup>50</sup>. Der Bericht ist für uns auch deshalb interessant, weil der Gegenstand unserer Arbeit (2.2) in derselben Zeit entstanden und offensichtlich ein Parallel-Objekt aus dem Nachlass von Posse darstellt.

## 3. Die Harfentranskription von 'Angelus!'

### 3.1 Werk-Genese

In der Autographen-Sammlung des Liszt Ferenc-Archives Göppingen-Budapest befinden sich unter anderen zwei Liszt-Dokumente: a) die Erstausgabe der *Années de Pèlerinage, 3<sup>me</sup> Année* mit der handschriftlichen Widmung von Liszt an Wilhelm Posse und b) das Autograph von Liszts Vorschlägen zur Harfentranskription seines *Angelus!*, des ersten Stücks des 3<sup>me</sup> Années, ebenfalls Posse gewidmet<sup>51</sup>. Überblicken wir nun kurz die Geschichte der Entstehung dieser Harfentranskription.

Am 14. Oktober 1877 schreibt Liszt aus der Villa d'Este an die Baronin von Meyendorff<sup>52</sup>, dass er am 2. Oktober, am Tage der Schützengel, zu derer Ehre ein kurzes Stück geschrieben habe<sup>53</sup>. Es wurden zwei Fassungen komponiert, eine für Klavier (gewidmet an seine Enkelin, Daniela von Bülow) und eine für Harmonium; letztere wahrscheinlich für seinen Gastgeber und Freund, den Kardinal Hohenlohe-Schillingsfürst<sup>54</sup>, der das Instrument passabel beherrschte. Das Werk trägt den Titel *Angelus! Prière aux anges gardiens*. Raabe registrierte die beiden Fassungen unter den Nummern 10e1 bzw. 389. Die dritte Fassung des Werkes für Streichquartett (R. 473) entstand nach der Angabe von Liszts Tochter, Cosima in Siena September 1880, anlässlich eines Besuchs von Liszt bei Wagner<sup>55</sup>. Wiederum drei Jahre

später (1883) sind alle drei Fassungen bei Schott in Mainz erschienen, die Erste als Eröffnungsstück (Platten-Nummer 23557.1.) des Zyklus *Années de Pèlerinage, 3<sup>me</sup> Année*.

Das Thema des *Angelus!* scheint Liszt sehr wichtig gewesen zu sein. Am 29. Dezember 1879 schenkte er die Klavierfassung an die erwähnte (1.5) Harfenistin Cervantes. Vielleicht in der Hoffnung, sie bearbeitet es für die Harfe? Am 21. Juli 1883 spricht er den Wunsch dann aus und bat den ihn in Weimar besuchenden Harfenvirtuosen Posse, das Werk auf die Harfe zu übertragen<sup>56</sup>. Bei dieser Gelegenheit soll er gesagt haben: "Das ist ein Liebling von mir, obwohl ich meine eigene Musik nicht sehr liebe und obwohl es kein sehr vollkommenes Stück ist. Aber Sie wissen ja, ein Vater liebt ein fehlerhaftes Kind am meisten!" Kapp beschreibt die Szene folgendermaßen: "Mein lieber Posse, vielleicht haben Sie auch schon im Leben die Beobachtung gemacht, dass dem Vater ein verkrüppeltes seiner Kinder am meisten ans Herz gewachsen ist. So habe ich hier ein verkrüppeltes Kind meiner Muse und möchte es so gerne von Ihnen für die Harfe übertragen haben."<sup>57</sup> Am 10. August spielte dann Posse vor den Lisztianern die fertige Transkription vor<sup>58</sup>, die laut Lachmund "schön vervollständigt wurde"<sup>59</sup>.

### 3.2. Das Manuskript

a) Die von Liszt handgeschriebene Widmung des Notenheftes lautet: "W. Posse - mit besonderem Dank für seine vortreffliche Harfen Transkription des *Angelus* - verehrungsvoll F. Liszt" und mit lilafarbener Tinte der Zusatz: "August 83 - Weymar" (Abb. 1). I Auf der Titelseite des Notenheftes befindet sich ein Besitzvermerk in Form eines Stempels mit der Inschrift: "Wilhelm Posse". Auf der Titelseite sind von drei musizierende Engel von Zsukovszkij<sup>60</sup> dargestellt, die nach drei Töchtern von Cosima Wagner<sup>61</sup> modelliert sind (Abb. 2).

Im ersten Werk des Notenheftes, in der Klavier- oder Harmonium-Fassung des *Angelus!* sind von Liszt fünf Eintragungen zu finden, fünf Kreuze mit rotem Buntstift geschrieben. Mit den roten Kreuzen hatte Liszt die Stellen markiert, wo die im Autograph vorge-

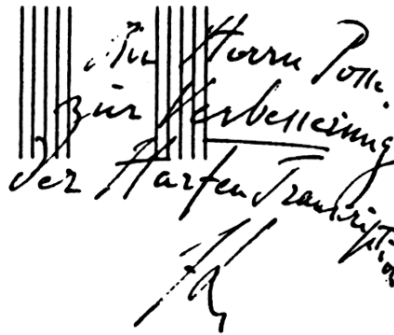


Abbildung 3

schlagenen Harfen-Partien einzuordnen sind: 1. auf der Seite 2, vor dem Takt Nr. 9; 2. auf der Seite 5, beim Takt Nr.99; 3. und 4. auf der Seite 7, beim Takt Nr. 188; 5. auf der Seite 8, vor dem Takt Nr. 199.

b) Auch die Widmung des Autographs wurde mit lilafarbener Tinte geschrieben: "An Herrn Posse zur Verbesserung der Harfentranskription FL" (Abb. 3).

Das vierseitige Autograph von Liszt enthält insgesamt 42 Takt Vorschläge, geschrieben auf dem Notenpapier der Fa. Breitkopf & Härtel (Nr.1.C) mit zwölf fünfzeiligen Liniensystemen.

Auf dem Kopf der Seite 1 ist, neben der Widmung an Posse, der Titel zu lesen: "*Angelus! Prière aux Anges gardiens.*" Darunter die Instrumentenbezeichnung: "Harfe" und die beiden erten Takte mit "etc.". Weiter unten mit rotem Bleistift: "9' Takt" und "Pag. 2" (zweimal unterstrichen), gefolgt von 5 Takten Notenschrift, dann die Anweisung: "Weiter letzte Seite Pag. 2". Es folgt der Hinweis: "Pag. 5" (dreimal unterstrichen) und 12 Takte Notenschrift, im ersten Takt die Inschrift "tremolo", nach dem zwölften Takt "etc." (Abb. 4/1).

Der Notentext von der Seite 2 besteht aus 9 Takten, beginnend mit der Rotstift-Eintragung: "Pag. 7" und einem roten Kreuz und beendet mit der durchgestrichenen Rotstift-Eintragung: "Pag. 8" (Abb. 4/2).

Auf der Seite 3 sind 5 Takte Notenschrift zu finden, die Fortsetzung der Kadenz von der Seite 2 (Abb. 4/3).

Die Kadenz wird auf der Seite 4 fortgesetzt, bestehend aus 5 Takten, am Ende der Hinweis: "Weiter Pag. 8". Darunter 4 Takte Notenschrift mit der Einleitung: "Neunter Takt Pag. 8" und nachstehend: "Weiter die vorletzte Zeile Pag 8" (Abb. 4/4). Die Harfentranskription von Posse ist in den nächsten



Jahren erschienen<sup>62</sup>. Die Transkription besteht aus 268 Takten, Takt Nr. 189–203 (Seite 8 und 9) mit der Bemerkung von Posse: “Von O bis O eigens für die Transkription für Harfe vom Komponisten hinzugefügte Cadenz”.<sup>63</sup>

#### 4. Zusammenfassung

Ohrenzeugen berichteten, dass Liszt die Farben und Effekte eines ganzen Orchesters auf dem Klavier ertönen lassen konnte. Er selbst war der Meinung, dass “...die sieben Oktaven (des Klaviers) umschließen den ganzen Umfang eines Orchesters...”<sup>64</sup>. Er übertrug die Effekte anderer Instrumente auf das Klavier, nach Walker<sup>65</sup> z.B. die des Violinspiels: Tremoli, Sprünge, Glissandi, Spiccato-Effekte und glöckchenartige Harmonien. Kapp zitiert in seiner Liszt-Biographie<sup>66</sup> aus an ihn gerichteten Briefen von Felix Draeseke und Laura Rappoldi-Kahrer die Eindrücke der beiden Liszt-Intimi über das Spiel des reifen Liszt. Draeseke schreibt: “Als er (Liszt) mir in Rom unter vier Augen seine Tristanparaphrase vorspielte ... merkte kein Klavier mehr und glaubte, Äolsharfen zu hören”. Rappoldi-Kahrer hatte den Eindruck, beim Klavierspiel Liszts Orgel-Töne zu hören.

Die oben Aufgeführten belegen, dass zum orchestralen Effekt seines Klaviersatzes auch Harfen-Töne einiges beigetragen haben. Es wurde weiterhin gezeigt, dass sich Liszt von der Harfe lebenslang angezogen fühlte. Sein symphonisches Schaffen, einige seiner kammermusikalischen Werke und die vorgestellten Harfentranskriptionen sind Zeugnisse dafür. Die Resultate dieser Arbeit stellen Liszt, den Instrumentalisten und Symphoniker, von einer bisher kaum wahrgenommenen Seite vor.

#### Danksagung

Frau Prof. Maria Stange, Hochschule für Musik und Bildende Künste in Stuttgart, danke ich für ihre Mitarbeit bei der Analyse, bzw. für den Vortrag der Harfentranskription von *Angelus!* am 1. Internationalen Liszt-Konferenz in Stuttgart<sup>67</sup> auch an dieser Stelle.

#### Noten:

- 1 Gracza, Lajos: Franz Liszt in Baden-Württemberg – *Miteinander, Schriftenreihe des Ungarischen Kulturinstitutes Stuttgart*, Band 5, Seite 93–111 (2005).
- 2 Walker, Allan: *Liszt Ferenc 1. Virtuóz évek 1811-1847* – Zeneműkiadó Budapest (1986) – S. 115.
- 3 Das Unternehmen wurde von Sébastien Érard (1752-1831) gegründet. Nach seinem Tode wurde es von seinem Neffen Pierre (1794-1861) weitergeführt. Beide waren mit Liszt freundschaftlich verbunden.
- 4 Walker I. c. S. 131.
- 5 Liszt, Franz: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Von Lina Ramann – Leipzig, Breitkopf & Härtel (1881) – Bd. 2 Essays. Über das Conservatorium, S. 32.
- 6 Eckhardt, Mária: *Liszt Ferenc válogott levelei, Ifjúság - virtuóz évek - Weimar (1824-1861)* – Zeneműkiadó Budapest (1989) – S. 14.
- 7 Neben den Érard'schen Neuerungen der Klaviermechanik zeichnete sich der Instrumentenbauer durch wichtige Weiterentwicklungen der Harfe aus. Seine Doppelpedalharfe, die in Ces-Dur steht, erhält 7 Pedale, die man halb oder ganz nieder-treten kann. Dadurch erhöht man bei halbem Tritt um einen halben, beim ganzen um einen Ganzton. Der Umstimm-Mechanismus wurde von ihm durch das sog. 'système à fourchette' verbessert. Das Resultat ist eine diatonische Harfe, die mit Leichtigkeit nach allen Be-, und Kreuztonarten umgestimmt werden kann und dabei die chromatischen Töne verschiedenartig gebildet werden können.
- 8 Lachmund, Carl V.: *Mein Leben mit Franz Liszt* – G.E. Schroeder Verl., Eschwege (1970) – S. 188.
- 9 'Harfenbaby', Walker I. c. S. 131.
- 10 Wright, William: 'More Light on Young Liszt' – London 1824-1825 in: *Liszt 2000, Selected Lectures given at the International Conference in Budapest, May 18-20 1999* – S. 35-51.
- 11 Bory, Robert: *Franz Liszt und Marie d'Agoult in der Schweiz* – Carl Reissner-Verlag, Dresden (1934) – S. 28.
- 12 Brief von Liszt an Marie d'Agoult am 19 Dezember 1839 von Pozsony (Pressburg) nach Paris. – Ollivier, Daniel (Hrsg.): *Franz Liszt Briefe an Marie Gräfin d'Agoult* – S. Fischer-Verlag, Berlin (1933) – S. 295.
- 13 Parry, John Orlando (1776-1851) Waliser Harfenist, wird immer wieder mit dem blinden Harfenisten John Parry (1710-1782) verwechselt.
- 14 Walker, I. c. S. 369-373.
- 15 Parish-Alvars, Elias (1808-1849) englischer Harfenist; zu seinen Schülern gehörte auch der ungarische Harfenkünstler Péter Dubez (?- 1890), dessen Geburtsdatum in der Fachliteratur mit 1849 angegeben ist, obwohl sein Lehrer bekanntlich im selben Jahr starb.
- 16 Berlioz, Hector: *Memoiren*, Hrsg.: Rosenberg, Wolf – Athenäum, Königstein/Taunus (1985) – S. 281.
- 17 Thalberg, Sigismund Fortuné Francois (1812-1871) österreichischer Pianist vom Welttruf und Komponist, geriet aber zunehmend in den Schatten von Liszt.
- 18 Field, John (1782-1837) irischer Pianist und Komponist, von Liszt hoch geschätzt und seine Nocturnes analysiert; in Franz Liszt: *Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalischen Essays* – Leipzig, Breitkopf und Härtel (1882) – S. 261-271.
- 19 Hamburger, Klára: *Liszt kalauz* – Zeneműkiadó Budapest (1986) – S. 275.
- 20 Hamburger, I. c. S. 284.
- 21 Jahn, Otto (1813-1869) deutscher Philologe und Musikhistoriograf, begeisterter Anhänger der Liszt'schen Musik.
- 22 Grenzboten 1853(IV), S. 481.
- 23 Raabe, Peter: *Franz Liszt's Leben* – J.G. Cotta'sche Buchhandlung GmbH, Stuttgart und Berlin (1931) – S. 105-106.
- 24 Pohl, Richard (1826-1896) deutscher Musikschriftsteller, Anhänger der 'Neudeutschen Schule', mit Liszt freundschaftlich verbunden. Seine Frau war die Harfenkünstlerin Jeanne Eyth (1824-1870), zwischen 1854 und 1864 Mitglied der Hofkapelle von Weimar.
- 25 Raabe, I. c. S. 106-107.
- 26 Göllerich, August: *Franz Liszt* – Berlin, Marquardt & Co., Verlagsanstalt GmbH (1908) – S. 129.
- 27 Spohr, Rosalie (ab 1855 Gräfin Sauerma) (1829-1919) deutsche Harfenvirtuosin, merkwürdigerweise auch sie als 'Liszt der Harfe' genannt.
- 28 Spohr, Louis (Ludewig) (1784-1859) deutscher Violinist, Komponist und Dirigent.
- 29 La Mara: *Liszt und die Frauen* – Leipzig, Breitkopf & Härtel (1911) – S. 152.
- 30 Eckhardt, I. c. S. 137-138.
- 31 La Mara (Hrsg.): *Franz Liszt's Briefe*, Band 4 – Leipzig, Breitkopf & Härtel (1899) – S. 356.
- 32 Walker, Allan: *Liszt Ferenc 2. A weimári évek 1848-1861* – Editio Musica Budapest (1994) – S. 294.
- 33 Walker 2, I. C. S. 308.
- 34 Hamburger, I. c. S. 95-96.
- 35 Redepennig, Dorothea: *Liszt Faust-Symphonie* – Wilhelm Fink Verlag, München (1988) – S. 47.

- 36 Liszt, Franz: *Vonwort zum 'Orpheus'* - Breitkopf & Härtel, Leipzig (1856).
- 37 Hahn, Arthur: *Franz Liszt Symphonische Dichtungen* - Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung; Wien, C. Haslinger qdm. Tobias (o.J.) - S. 68-74.
- 38 Hamburger, I. c. S. 29.
- 39 Göllicherich, I. c. S. 169.
- 40 Marie Gräfin Nesselrode (verh. Kalergis, später Moukhanoff) (1823-1874).
- 41 Boronkay, Antal: *Liszt Ferenc Chamber Music*, Begleittext zur gleichnamigen CD - Hungaroton (Budapest) HCD 1198 (P 1978).
- 42 Nach Grabócz könnte man auch die semantische Kategorie 'Makabresk-Sema' verwenden. Siehe: Grabócz, Márta: *Zene és narrativitás (Musik und Narrativität) - Ars Longa-Jelenkor Kiadó Pécs* (2003).
- 43 Für diese Zeit scheint die Feststellung nicht zutreffend zu sein, nach der sein extrovertiertes Temperament mit der intimen Atmosphäre der Kammermusik nicht zu vereinbaren wäre. /Gut, Serge: *Franz Liszt - Edition de Fallois, L'Age d'Homme* (1989) - S. 414.
- 44 Seine biografischen Daten sollten unbedingt überprüft werden. Die Fachliteratur behauptet, dass er um 1849 geboren wurde (verstarb 1890), gleichzeitig gilt er als Schüler von Parish-Alvars, der im gleichen Jahr gestorben ist.- Prahács, Margit: *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886* - Bärenreiter, Kassel etc. (1966) - S. 400. - Auf seinem Grabmal im Friedhof Kerepes von Budapest steht 1838 als Geburtsjahr.
- 45 Legány, Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869-1873* - Zeneműkiadó Budapest (1976).
- 46 Legány, Dezső: *Ferenc Liszt and His Country 1874-1886* - Occidental Press, Budapest (1992).
- 47 Posse, Wilhelm (1852-1920) deutscher Harfenvirtuose; später Professor am Berliner Konservatorium. Liszt hielt ihn für einen 'admirable harpiste'.
- 48 Lachmund, I. c. S. 215.
- 49 Kapp, Julius: *Liszt Eine Biographie* - Schuster & Loeffler, Berlin (1816) - S. 283. Die Angaben wurden Knapp wahrscheinlich von Lina Schmalhausen mitgeteilt.
- 50 Muzsika (Budapest), 44(10), 20-21 (2001).
- 51 Vom Verfasser dieser Arbeit wurde am 1. Internationalen Liszt-Konferenz in Stuttgart (30. November - 1. Dezember 2006) darüber ausführlich berichtet. Bei dieser Gelegenheit wurde das Werk von der Stuttgarter Harfenkünstlerin, Frau Prof. Stange, vorgestellt. Siehe: Danksagung.
- 52 Meyendorf, Olga Baronin, geb. Prinzessin Gortschakoff (1838-1926) vertraute Freundin von Liszt in seinem zweiten Weimarer Periode.
- 53 *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886* - Washington D.C. (1979).
- 54 Hohenlohe-Schillingsfürst, Gustav Prinz von (1823-1896) Kardinal, damaliger Besitzer der Villa d'Este.
- 55 (Wagner, Cosima): *Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter* - F. Bruckmann A.-G., München (1911) - S. 63.
- 56 Siehe Fussnote Nr. 48.
- 57 Siehe Fussnote Nr. 49.
- 58 Gottschalg, A. Wilhelm: *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre* - Berlin, Verlag von Arthur Glaune (1910) - S. 148.
- 59 Lachmund, I. c. S. 224.
- 60 Zsukovszkij, Pavel Vasziljevics (1845-1912) russischer Maler, eng befreundet mit der Familie Wagner.
- 61 Bülow, Daniela Senta (1860-1940), Bülow Blandine (1863-1941) und Bülow (Wagner), Eva-Maria (1867-1942).
- 62 Posse, Wilhelm arrangirt: *Angelus! Von F. Liszt*; 11 Seiten - B. Schott's Söhne, Mainz etc. - Verl.Nr. 24775.
- 63 Es handelt sich dabei um eine auskomponierte Kadenz, die integraler Bestandteil des Werkes ist.
- 64 Brief an Adolphe Pictet, Chambéry, September 1837 - in: *Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst* - in: Ramann, Lina (Hrsg): *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Band 2, Seite 151-152 - Leipzig, Breitkopf & Härtel (1881).
- 65 Walker 1, I. c. S. 191.
- 66 Kapp I. c. S. 112.
- 67 Die Konferenz fand am 30. November und 1. Dezember 2006 statt. Veranstalter waren das Ungarische Kulturinstitut in Stuttgart und das Liszt Ferenc-Archiv Göppingen-Budapest.

Angelus  
Ritornelle aux Orgues Jardinières

Stornu 1876.  
zur Verbesserung  
der Harfenbearbeitung

Harfe

etc.

9. Takit

Pag. 2

Weiter  
letzte Zeile Pag.

Pag. 5

tremolo

110  
eti



Abbildung 4/1

The image shows a handwritten musical score on multiple staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections. The first section, starting with a large handwritten '7' on the left, contains measures 182 through 193. The second section, starting with measure 193, continues through measure 196. The notation is highly detailed, with many notes and stems, and includes some scribbled-out or crossed-out passages. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

Abbildung 4/2



The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is concentrated on the fifth and sixth staves. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains several measures of music with slurs and markings '6 8' and '6 8va'. The sixth staff continues this notation with similar markings. The seventh staff is empty. The eighth, ninth, and tenth staves are also empty. The handwriting is in black ink on white paper.

Abbildung 4/3

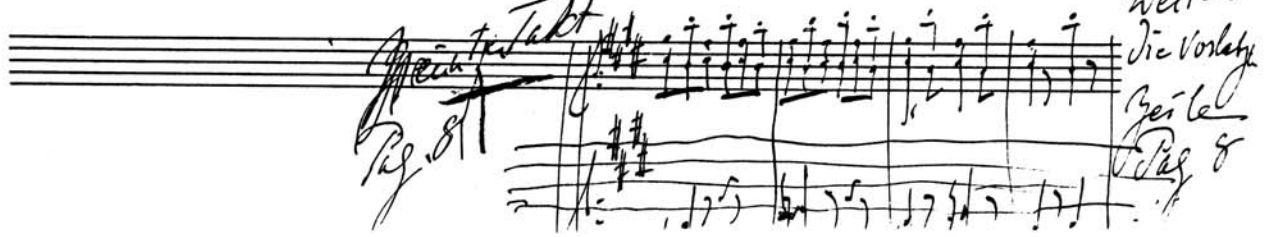
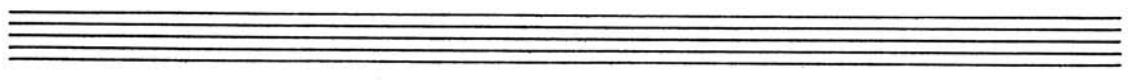
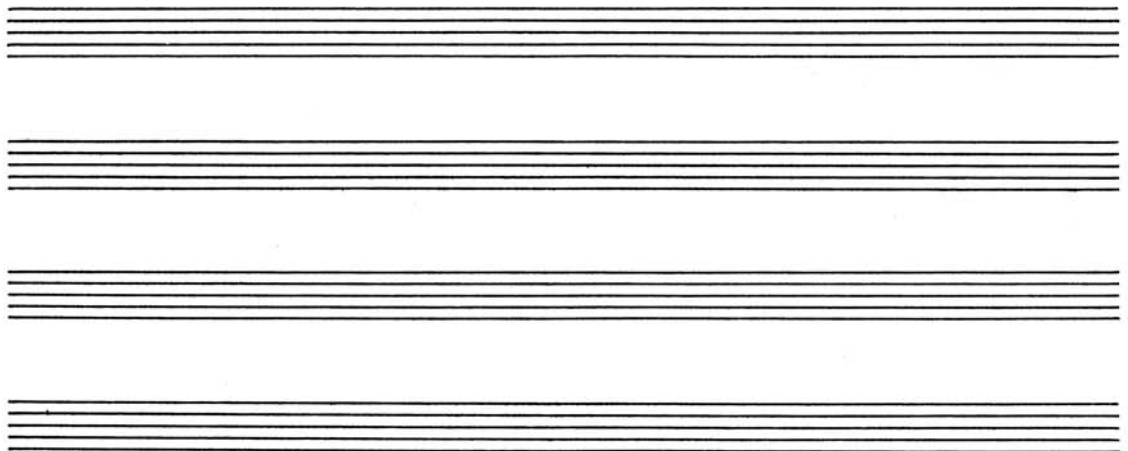


Abbildung 4/4

# Beiträge zu einer Liszt-Ikonographie 2. Mitteilung<sup>1</sup>: Unbekannte Schwarzstiftzeichnungen von Hoguet

Lajos Gracza

Das Fehlen einer ausführlichen Liszt-Ikonographie wird immer wieder beklagt. Trotz wertvollen Versuchen<sup>2</sup>, das Leben von Liszt bildlich darzustellen, fehlt bis heute ein einigermaßen vollständiges Sammelwerk. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens sind hinlänglich bekannt. Es tauchen nämlich einerseits auch noch in der neuesten Zeit unbekannte Darstellungen auf – mehr als 120 Jahre (!) nach dem Tode des großen Tondichters –, andererseits kann man in der Fachliteratur keine Abbildung von bekannten Porträts finden, da die Fundstelle unbekannt ist<sup>3</sup>.

Wir wollen diesmal von unbekanntem Schwarzstiftzeichnungen von Hoguet berichten und versuchen, die Entstehungsgeschichte der Bilder zu klären.

## Die Tuschezeichnungen

Eine Zeichnung stellt Liszt am Klavier aus Rückenansicht dar, und trägt karikaturistische Merkmale (Abbildung 1). Das Blatt (138x105 mm) ist vom Zeichner signiert (Hoguet) und datiert (61), und befindet sich im Cotta-Archiv von Marbach am Neckar<sup>4</sup>.

Hoguet, Charles:  
Porträt-Skizze von Liszt  
(1861)



Hoguet, Charles: Liszt  
am Klavier (1861)

Auf der anderen, nicht signierten Hälfte des Doppelblattes (138x105 mm) sind Porträt-Skizzen zu sehen, von denen eine versucht – aller Wahrscheinlichkeit nach – Liszt darzustellen, mit zweifelhaftem Erfolg (Abbildung 2).

C. Hoguet  
61.

## Zur Entstehungsgeschichte

Aufgrund der Signatur und Datierung des ersten Bildnisses kann versucht werden, die Entstehungsgeschichte der Skizzen zu klären.

Die Datierung, 1861, weist also darauf hin, dass die Zeichnungen aller Wahrscheinlichkeit nach in Berlin skizziert sind.

Liszt schreibt am 16. September 1861 aus Löwenberg an Agnes Street-Klindworth<sup>5</sup>: “Je me déciderai quand j’aurai vu St Tropez, à la fin de ce mois, comptant aller en droite ligne de Berlin à Marseille.”<sup>6</sup>

Wir wissen aus anderen Quellen<sup>7</sup>, dass er sich in Berlin vom 19. September bis 6. Oktober Berlin aufhielt, um dort seine Tochter, Cosima, zu besuchen. Während seines Berliner Aufenthalts suchte er unter anderen auch den Maler Cornelius<sup>8</sup> auf, erfahren wir von Walker<sup>9</sup>. Es ist, so lange keine anderen

Informationen auftauchen, als wahrscheinlich anzusehen, dass Liszt Hoguet bei dieser Gelegenheit begegnete. Die Flüchtigkeit der Skizzen verrät, dass der Maler es wahrscheinlich versucht hatte, seine bildlichen Eindrücke in der Gesellschaft bei Cornelius rasch festzuhalten. Die Rückenansicht am Klavier (Abb. 1) überrascht nicht. In der Liszt-Ikonographie waren damals solche Darstellungen bekannt. Denken wir an die ebenfalls karikaturistischen Statuetten von Dantan<sup>10</sup>. Bei der Porträt-Skizze (Abb. 2) handelt es sich um einen fast amateurhaften Versuch, was durch die Eile zu entschuldigen ist. Es wird nur der Vollständigkeit halber vorgestellt, und bedarf deshalb keiner Besprechung.

### Danksagung

Dem Leiter des Cotta-Archivs, Herrn Dr. Bernhard Fischer, danke ich für die Erteilung der Genehmigung für die Veröffentlichung der Bilder auch an dieser Stelle.

### Noten:

- 1 1. Mitteilung: Gracza, Lajos: *Journal of the Franz Liszt Kring* 1998/1999, 29–40.
- 2 Eine Auswahl der Werke: Kapp, Julius: *Franz Liszt-Bildnisse - Blätter für Gemäldekunde*, Wien VII, 3 (1911); Bekker, Paul: *Franz Liszt - Verl. Von Velhagen & Klasing*, Bielefeld und Leipzig (1912); Schrader, Bruno: *Franz Liszt - Schlesische Verlagsanstalt, Berlin* (1917); Csatai, Endre: *Versuch einer Franz Liszt-Ikonographie - Rötscher, Eisenach* (1936); Isoz, Kálmán: *Liszt a képzőművészetben - A Zene* 1936(8–10), 156; Füssmann, Werner und Béla Mátéka: *Franz Liszt Ein Künstlerleben in Wort und Bild - Verl. Von J. Beltz in Langensalza-Berlin-Leipzig* (1936); Bory, Robert: *La vie de Franz Liszt par l'image - Éd. du Journal de Genève* (1936); Buchner, Alexander: *Franz Liszt in Böhmen - Artaria, Prag* (1961); Weiglun, Hedwig und Willy Handrick: *Franz Liszt Biographie in Bildern - VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig* (1967); Zsigmond, László und Béla Mátéka: *Franz Liszt Sein Leben in Bildern - Bärenreiter, Kassel-Basel-Paris-London* (1967); Wilkinson, Anthony: *Liszt - Macmillan, London* (1975); Burger, Ernst: *Franz Liszt Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten - List Verlag München* (1986); Williams, Adrian: *Portrait of Liszt By Himself and His Contemporaries - Clarendon Press, Oxford* (1990); Burger, Ernst: *Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit - Hirmer Verlag München* (2003).
- 3 Um nur das Bildnis von Morinari aus der ersten italienischen Lebensperiode des Meisters (1837–1839) oder die Liszt-Büste von Joseph Edgar Böhm (April 1886) zu nennen.
- 4 Das Cotta-Archiv ist eine Abteilung des Deutschen Literaturarchivs. Siehe: Gracza, Lajos: *Studia musicologica*, Budapest 46(3–4), 407–434
- 5 Street-Klindworth, Agnes ( 1825-1906) Pianistin, Schülerin und Vertraute von Liszt.
- 6 La Mara (Hrg.): *Franz Liszt's Briefe an eine Freundin*, S. 156 - Leipzig, Breitkopf & Härtel (1894).
- 7 Gut, Serge: Liszt, S. 514 - Édition de Fallois/L'Age d'Homme (1989).
- 8 Cornelius, Peter von (1783-1867) deutscher Maler; seine Neffe gleichen Namens, der Komponist Peter Cornelius war Liszt-Schüler in Weimar.
- 9 Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861-1886*, S. 40 - Editio Musica Budapest (2003).
- 10 Dantan, Antoine Laurent (1798-1878) französischer Bildhauer.



# Aus der Abteilung Autographen vom Liszt Ferenc-Archiv Göppingen-Budapest 5. Mitteilung: Handschriften von ungarischen Musikern<sup>1</sup>

## Lajos Gracza

Handschriften von Vierzehn ungarischen Musikern unserer Abteilung Autographen werden vorgestellt und kommentiert. Ein Schriftstück trägt die Handzüge von Liszt. Die Hälfte der übrigen Musiker gehörte zum Freundenskreis von Liszt; andere waren Verehrer des großen ungarischen Meisters – ihre Beziehungen zu ihm werden in den Kommentaren detailliert besprochen. Einige Dokumente sind vom hohen musikhistorischen Wert, andere sagen weniger, manche haben quasi Autogrammcharakter. Dem Verfasser ist bewusst, dass die Einreihung einiger Musiker in die ungarische Musikgeschichte Widerspruch auslösen kann. Deshalb wird versucht, in den Kommentaren zu begründen, warum eine solche Einordnung – trotz Bedenken – doch als gerechtfertigt erscheint.

## Die Briefdokumente

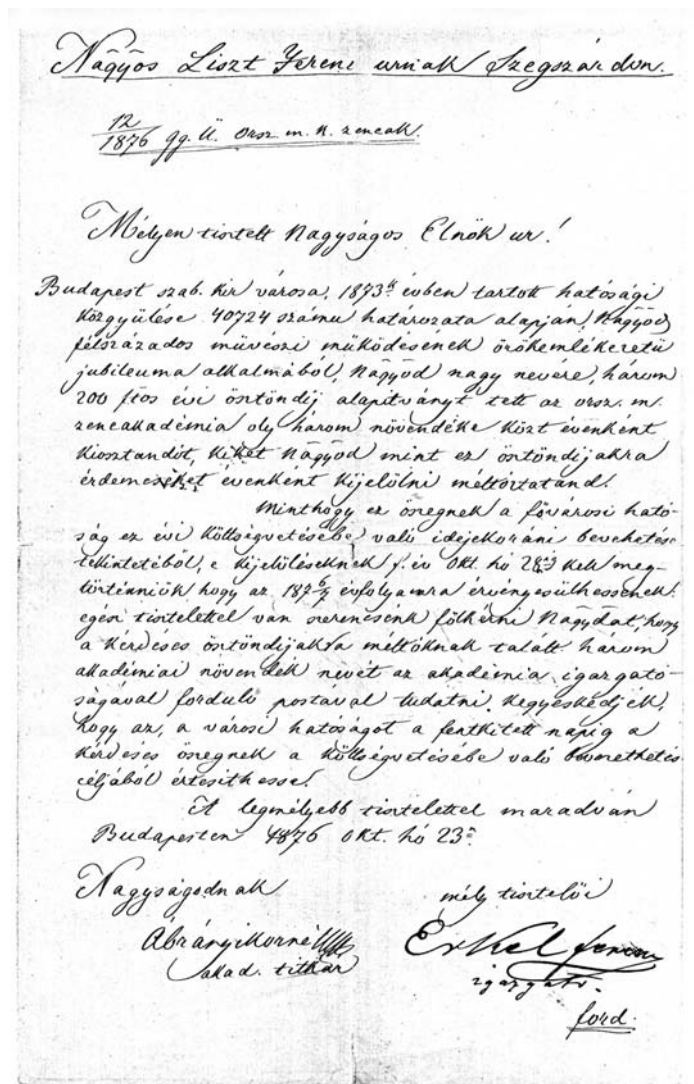
1. Eigenhändiges Dokument von Kornél Ábrányi<sup>2</sup>, Ferenc Erkel<sup>3</sup> und Ferenc Liszt<sup>4</sup> mit Unterschriften; 3 Seiten 345x212 mm, Doppelblatt, Farbe: ekrü, ohne Wasserzeichen.

“Nagy(ság)os Liszt Ferencz urnak Szegszárdon.<sup>5</sup>”

12/1876 gg. Ü. Orsz.m.k.zeneak.

Mélyen tisztelt Nagyságos Elnök ur!

Budapest szab.(ad) kir.(ályi) városa, 1873k évben tartott hatósági közgyűlése 40724 számú határozata alapján, Nagy(ság)od félszázados művészi működésének örökemlékezetű jubileuma alkalmából, Nagy(ság)od nagy nevére, három 200 f(orin)tos évi ösztöndíj alapítványt tett az orsz.(ágos) m.(agyar) zeneakadémia oly



három növendéke közt évenként kiosztandót, kiket Nagy(ság)od mint ez ösztöndíjakra érdemeseket évenként kijelölni méltóztatand.

Minthogy ez összegnek a fővárosi hatóság ez évi költségvetésébe való idejekoráni bevehetése tekintetéből, e kijelöléseknek f.(olyó) év Okt. hó 28ig kell megtörténniök hogy az 1876/7 évfolyamra érvényesülhessenek: egész tisztelettel van szerencsénk fölkérni Nagy(ság)odat, hogy a kérdése ösztöndíjakra méltóknak talált három akadémiai növendék nevét az akadémia igazgató-ságával forduló postával tudatni kegyeskedjék, hogy az, a városi hatóságot a fentkített

napig a kérdése összegnek a költségvetésébe való bevezethetés céljából értesíthesse.  
A legmélyebb tisztelettel maradván  
Budapesten 1876 Okt. hó 23n.

Nagyságodnak mély tisztelői  
Ábrányi Kornél Erkel Ferencz  
akad.(émiai) titkár igazgató  
ford.(íts) ford.(íts)

“Dem Hochwohlgeborenen Herrn  
Ferencz Liszt in Szegszárd (!).

(Dienststelle und Nummer der  
Eintragung)

Sehr geehrter Hochwohlgeborener  
Herr Vorsitzender!

Aufgrund des Beschlusses Nr. 40724 der Generalversammlung der freien königlichen Stadt Budapest im Jahre 1873, anlässlich des unvergänglichen Jubiläums Ihrer halbhundertjährigen künstlerischen Tätigkeit, errichtete die ungarische Landesmusikakademie auf den Namen Euer Hochwohlgeborenen drei Jahresstipendien à 200 Forint, die unter solchen drei Schülern zu verteilen sind, die, als dieser Stipendien würdig, jährlich gefälligst von Ihnen bestimmt werden.

Nachdem, angesichts der rechtzeitigen Aufnahme dieser Summe ins diesjährige Budget der Stadtverwaltung, die Bestimmung bis 28. Oktober d. J. erfolgen soll, damit sie für das Jahr 1876/7 zur Geltung gelangen kann, haben wir die Ehre, Euren Hochwohlgeborenen mit ganzer Ehrerbietung zu ersuchen, die Namen der drei Eleven der Akademie, die von Ihnen auf das Stipendium als würdig erachtet werden, der Direktion der Akademie, die Güte habend, postwendend mitzuteilen, um diese die Stadtverwaltung benachrichtigen kann, und somit die betreffende Summe in das Budget eingetragen werden kann. Mit der tiefsten Verehrung verbleibend  
Budapest, am 23. Oktober 1876

Eures Hochwohlgeborenen ehrfurchtsvolle Verehrer  
Kornél Ábrányi Ferencz Erkel  
Sekretär der Akademie Direktor  
Wende!”

H. Herren Aggházy, Juhász,  
und Fräulein Lépešs, seien hiermit  
als Stipendiate empfohlen, von  
F. Liszt

S.2 “Die Herren/Aggházy<sup>6</sup>, Juhász<sup>7</sup>,  
und Fräulein Lépešs<sup>8</sup>, seien hiermit  
als Stipendiate empfohlen, von  
F Liszt”

S.4 Von fremder Hand: „Erkezett Oct.  
25.876.

Az Igazgatóságnak az ösztöndíjazásra  
Aggházy, Juhász és Lépešs Ilona jelen-  
tettek ki az Igazgt. Ajánlatára.  
Szegszárd. Oct. 25. 876.” – Okmánybélyeg,  
15 krajcár – Mit blauem Buntstift:  
“Ad Acta”  
“melléklet”

Erkezett Oct. 25. 876.  
Az Igazgatóságnak  
az ösztöndíjazásra  
Aggházy  
Juhász és  
Lépešs Ilona  
jelenített ki az Igazgat.  
ajánlatára.  
Szegszárd. Oct. 25. 876.  
Ad Acta  
melléklet.

S. 4 "Eingegangen am 25. Oktober (1)876. Es wurden Aggházy, Juhász und Ilona Lépešsy zum Stipendium auf Empfehlung des Direktors der Direktion mitgeteilt. Szegszárd (!), am 25. Oktober 1876." Stempelmarke, 15 Kreuzer; von fremder Hand: "Ad Acta" "Anlage"

2. Eigenhändiger Brief mit Unterschrift von Stephen Heller<sup>9</sup> an eine unbekannte Dame; 3 Seiten, auf dünnem Papier; Größe: 122 x 100 mm, Doppelblatt; Farbe: ekru; ohne WZ.

"Paris, 28 feb. 1865

Geehrte Freundin<sup>10</sup>, In Eile einige Zeilen. Am besten, ich schicke Ihnen das Instrument der Hause Érad<sup>11</sup>. Da wenn aber der Künstlerrabatt giebt, so zweifle ich nicht, dass Sie durch mich eine Begünstigung der Pariser erhalten können.

Paris, 28 feb. 1865

Geehrte Freundin, In Eile einige Zeilen. Am besten, ich schicke Ihnen das Instrument der Hause Érad. Da wenn aber der Künstlerrabatt giebt, so zweifle ich nicht, dass Sie durch mich eine Begünstigung der Pariser erhalten können. Emballage u Transport bis Manchester

St Heller

betragen 80 bis 100 fr. je nachdem das Modell größer oder kleiner ist. Die Preise der Londoner heüßer sind nicht genau bekannt. —

Ihr letzter Aufenthalt lässt mir sehr angenehme Erinnerungen, u(w) wünsche, das sey auch bei Ihnen der Fall. Ich bin erwartet, u(nd) schließe mit herzlichen Grüßen an Sie, Ihren Mann u(nd) die Ihrigen.

Herzlichen Grüßen an Sie, Ihren Mann u die Ihrigen.  
Ihr alter  
St Heller

Emballage<sup>12</sup> und Transport bis Manchester betragen 80 bis 100 fr. je nachdem das Modell größer oder kleiner ist. Die Preise der Londoner heißer sind nicht genau bekannt. — Ihr letzter Aufenthalt lässt mir sehr angenehme Erinnerungen, u(nd)

wünsche, das sey auch bei Ihnen der Fall. Ich bin erwartet, u(nd) schließe mit herzlichen Grüßen an Sie, Ihren Mann u(nd) die Ihrigen.  
Ihr alter  
StHeller"

3. Eigenhändiger Brief von Bignio Lajos<sup>13</sup> mit Unterschrift an Unbekannten; 1/2 Seite; Größe: 172x110 mm, Doppelblatt; Farbe: ekrü, WZ: senkrechte Linien.

Car. Hochgeboren!

Entschuldigen, ich hätte beinahe vergessen  
Graz im April 1882

Louis Bignio

“Euer Hochgeboren!

Entschuldigen, ich hätte beinahe vergessen.  
Graz im April 1882

Louis v. Bignio mp<sup>14</sup>”

Auf der Rückseite vom Adressanten mit rotfarbener Tinte vermerkt: “Louis v. Bignio K.K. Hofopersänger Wien 29/4 1882 erhalten”.

4. Eigenhändiger Brief von Goldmark Károly (Karl)<sup>15</sup> mit Unterschrift an Unbekannten; 2 Seiten; 176x100 mm, Doppelblatt; Farbe: ekrü, WZ: senkrechte Linien.

“Gmunden 26/6 76  
Lieber Freund!

Da ich auf meinen Brief an Sie keinerlei Antwort, also auch keinen Bayreuter (!) Sitz<sup>16</sup> erhalten habe, so liegt die Vermuthung nahe, dass Sie über denselben, entgegen unserer Abmachung, anderweitig verfügt und ich ihn also gar nicht mehr erhalte.

Da ich meine Reisepläne danach einrichte, so läge mir viel daran hierüber einige Gewißheit zu haben, um welche Sie recht sehr bittet  
Carl Goldmann”

Gmunden 26/6 76

Lieber Freund!

Da ich auf meinen Brief an Sie keinerlei Antwort, also auch keinen Bayreuter Sitz erhalten habe, so liegt die Vermuthung nahe, dass Sie über denselben, entgegen unserer Abmachung, anderweitig verfügt und ich ihn also gar nicht mehr erhalte.

Da ich meine Reisepläne danach einrichte, so läge mir viel daran hierüber einige Gewißheit zu haben, um welche Sie recht sehr bittet  
Carl Goldmann

5. Eigenhändiger Brief von Robert Volkmann<sup>17</sup> mit Unterschrift an Dr. August Wilhelm Ambros<sup>18</sup>; 3 Seiten; 223x143 mm; Farbe: hellbläulich, ohne WZ. Links oben: Prägestempel: Ungarisches Nationalwappen, mit ungarischer Inschrift “ÁldásHazánkak”<sup>19</sup>.

“Hochgeehrter Herr Doctor!

Sie haben mir schon mehrmals öffentlich Beweise Ihres Wohlwollens gegeben<sup>20</sup>, dass es mich drängt, Ihnen dafür herzlich zu danken, was hiermit geschieht. Bisher habe ich vergeblich gehofft, Ihre werthe persönliche Bekanntschaft zu machen; zwar ward mir diesen Winter zweimal spezielle

Liebesgötterchen!

Sie haben mir sehr angenehm überrascht  
Ihre Zusendung gegeben, und ich bin  
Ihre Liebe freudig zu danken und herzlich  
Lieber Sie ist mir sehr lieb, Sie werden  
Lieber Sie ist mir sehr lieb, Sie werden  
Lieber Sie ist mir sehr lieb, Sie werden

von Dr. Ambros

Mein züder die Kuratur von  
guten wie es mich in Wien meiner  
gestrichelt ist, so hat man sich so  
lieben in Wien, angenehm ist eines  
zu sein, wenn im anderen alle  
da wäre ich mir, wenigstens  
die Kuratur, wie glücklich sind  
die ist selbst komponieren, denn  
die Kuratur, wie glücklich sind  
die ist selbst komponieren, denn  
die Kuratur, wie glücklich sind

ist gleich, daß sich auf sich auf  
gleichmäßig nicht möglich, wie  
aufmerksam angeordnet. In  
jüngste Aufnahme meiner  
Kompositionen nicht beunruhigt,  
Kompositionen nicht beunruhigt,  
Kompositionen nicht beunruhigt,  
Kompositionen nicht beunruhigt

Mein Freund, Vice-Stadthauptmann  
Batka in Pest, hat mir mit  
Lieber Sie ist mir sehr lieb, Sie werden  
Lieber Sie ist mir sehr lieb, Sie werden  
Lieber Sie ist mir sehr lieb, Sie werden

Offen,  
(Paradeplatz 201)  
d. 8 Febr. 1873.  
Robert Volkmann.

Veranlassung geboten ( gelegentlich der  
Aufführung zweier Kompositionen von  
mir) nach Wien zu reisen, dass so gerne  
ich auch meine Sachen von einem  
vorzügl.(ichen) Orchester spielen höre,  
bringt mich andererseits das Anhören  
derselben, wenn es nicht incognito  
mögl.(ich) ist, aus meinem gewohnten  
Phlegma, in früheren Jahren hat man  
gar bei dengl.(eichen) Vorfällen an mir  
Symptome von Cholera<sup>21</sup> wahrneh-  
men wollen.

dem Dr. Ambros

Wird zudem die Kuratur von  
Publikum kühl aufgenommen, wie  
es neulich in Wien meiner D-moll  
Symph.(onie) passiert ist, so kommt man  
sich so dumm vor u.(nd) wäre lieber in  
Wirtshaus; angenehmer ist eines schon,  
dabei zu sein, wenn ein Anderer kühle  
Erfahrungen macht, da komm ich mir,  
wenigstens manchmal, gescheiter vor  
als der Betroffene; wie glücklich sind  
dennoch jene Zuhörer, die nicht selbst  
componieren, denn diese können sich  
stets bei Musikstücken, welche gleich-  
giltig lassen, für gescheiter halten als  
die respect.(ablen)

Komponisten. Sie haben mir ein  
officielles Pflaster (oder vielmehr ein  
Pflaster in der Officiellen) auf mein  
erhaltene Wunde gelegt - 'das zertheilt,  
lindert u.(nd) heilt', singt (?); auch  
andere Federn waren bemüht, heilsame  
Tinte in mein blutendes Herz zu

spritzrn, was mich aufrichtig gerührt hat,  
u.(nd) mir v.(on) Werth ist: lernt man  
doch erst in Not u.(nd) Gefahr seine  
wahre Freunde kennen. Das Wiener  
Publikum war mir stets freundlich  
gesinnt u.(nd) ich glaube, dass diese auch  
jetzt noch der Fall ist, obgleich es neuer-  
lich nicht aufgelegt war, mich bis zu  
Ende aufmerksam anzuhören. Ich bin  
deshalb über die jüngste Aufnahme  
meiner Symphonie nicht beunruhigt;  
unangenehmer wäre es mir gewesen,  
hätte die erste Aufführung in Wien kalt  
gelassen - jetzt aber hält mein Stück  
schon ein Puff aus.

Mein Freund, Vice-Stadthauptmann  
Batka<sup>22</sup> in Pressburg theilte mir mit, Sie  
würden nächstens nach Pest kommen,  
um daselbst einen musik-historischen  
Vortrag zu halten<sup>23</sup>; ich hoffe dabei als  
Hörer zugelassen zu werden u.(nd)  
freue mich sehr darauf wie auf Ihre  
persönliche Bekanntschaft.

Indem ich schließe, bitte der werthen  
Familie hochachtungsvolle Grüße von  
mir zu überbringen, habe ich die Ehre  
zu verbleiben Ihr

Offen,  
hochachtungsvoll ergebenster  
(Paradeplatz 201)<sup>24</sup>  
d. 8 Febr. 1873 Robert Volkmann"

6. Eigenhändiger Brief von  
Mihalovich Ödön<sup>25</sup> an eine unbekannte  
Gräfin vom 16. Februar 1875; 1 Seite, 1  
Blatt, 149x99 mm; Farbe: gelblich, WZ:  
senkrechte Linien

Pest, d. 16 febr 875  
E. v. Michalovich, Komponist

Hochverehrte Gräfin!

Wenn ich Ihre gütigen Zeilen nicht  
sofort beantwortete, geschah  
dies nur deshalb, weil ich Ihrem  
liebenswürdigen Wunsche  
durch ein eigens hierfür erfunden-  
enes Liedchen entsprechen  
wollte. Indem ich Sie bitte das-  
selbe freundlich aufnehmen  
zu wollen, zeichne ich mit  
vorzüglicher Hochachtung

“Pest, d. 16 febr 875

Hochverehrte Gräfin!

Wenn ich Ihre gütigen Zeilen nicht  
sofort beantwortete, so geschah dies nur  
deshalb, weil ich Ihrem liebenswürdigen  
Wunsche durch ein eigens hierfür  
erfundenes Liedchen<sup>26</sup> entsprechen  
wollte. Indem ich Sie bitte dasselbe  
freundlich aufnehmen zu wollen, zeichne  
ich mit vorzüglicher Hochachtung

E. v. Michalovich”

7.1 Eigenhändiger Brief von Graf Géza  
Zichy<sup>27</sup> mit Unterschrift an einen  
unbekannten Freund vom 2. Nov. 1892;  
2 Seiten, Doppelblatt mit Trauerrand;  
178x115 mm, Farbe: gelblich, WZ:  
“Original Margaret Mail”.

Budapest Nov. 2. 92 -

Kedves Barátom!

Mélyen érzett őszinte fáj-  
dalommal vettem a lesújtó  
csapás híret. - Még ne-  
hány nap előtt kaptam  
boldogult nőd levelét - el is  
tettem drága emlék gyánát  
és ime most veszem  
a gyász sűrűgönyt - Nem  
lehet azt szavakkal kimon-  
dani, mennyire osztozom  
a Te és tiédnek fájdal-  
mában - Adjon Nektek  
vigaszt a Mindenható  
kegyelme, az Ő irgalmas-  
sága gyógyítsa a sajgó

sebeket. - Kérlek részesíts  
Te is azon barátságban és  
jóakarásban mellyel a  
boldogult engem kitüntetett -  
Isten erősítsen, Isten vigasztaljon -

Igaz barátod  
Zichy Géza

“Budapest Nov. 2. 92 -

Kedves Barátom!

Mélyen érzett őszinte fájdalommal  
vettem a lesújtó csapás híret. - Még  
néhány nap előtt kaptam boldogult nőd  
levelét - el is tettem drága emlék gyánát  
és ime most veszem a gyász sűrű-  
gönyt - Nem lehet azt szavakkal  
kimondani, mennyire osztozom  
a Te és tiédnek fájdalomban - Adjon  
Nektek vigaszt a Mindenható kegyelme,  
az Ő irgalmassága gyógyítsa a sajgó  
sebeket. - Kérlek részesíts Te is azon  
barátságban és jóakarásban mellyel a  
boldogult engem kitüntetett -  
Isten erősítsen, Isten vigasztaljon -

Igaz barátod  
Zichy Géza”



“Budapest, den 2. Nov. 1892 -

Lieber Freund!

Ich nahm die Nachricht des niederschmetternden Schlags mit tief empfundenem, aufrichtigem Schmerz. - Noch vor einigen Tagen habe ich den Brief Deiner Frau erhalten - ich hob ihn auf als teure Erinnerung, und nun erhalte ich die traurige Depesche. - Man kann es mit Worten nicht sagen, wie sehr ich an Deines und an Deiniger Schmerz teilnehme. - Möge die Gnade des Allmächtigen Euch Trost spenden, möge Seine Barmherzigkeit Eure Wunden heilen. - Bitte lasse mir auch Du jene Freundschaft und Wohlwollen zukommen, mit der mich die Selige ausgezeichnet hatte.

Gott soll Dich stärken, Gott soll Dich trösten.

Dein wahrer Freund  
Géza Zichy”

7.2 Eigenhändiger Vierzeiler mit Sinnspruch von Graf Géza Zichy mit Unterschrift vom 3. Februar 1908, auf Albumblatt mit Porträtfotografie (Reproduktion nach einer Zeichnung um etwa 1880, 110x80 mm) unter Passepartout.



Herz befragen,  
denkend wagen,  
Stolz ertragen,  
nie verzagen.  
Géza Graf Zichy  
Budapest am 3. Februar 1908.

“Herz befragen,  
denkend wagen,  
Stolz ertragen,  
nie verzagen.  
Géza Graf Zichy

Budapest den 3. Februar 1908”

8.1 Eigenhändiger Brief von Jenő Hubay<sup>28</sup> an einen unbekanntem Librettist mit Unterschrift vom 23. November 1896; 1/2 Seite, Doppelblatt 175x112 mm; Farbe: gelblich, WZ: “Star Mill”.

Budapest den 23. Nov. 1896.  
16. Döbrenteiße  
Sehr geehrter Herr,  
Mit großer Spannung sehe ich dem versprochenen Operntext-Entwurf entgegen und erlaube mir anzufragen ob Sie nicht am Ende darauf (!) vergessen haben. —  
Hochachtungsvoll ergebenst  
J. Hubay

“Budapest den 23. Nov. 1896  
16. Döbrenteiße

Sehr geehrter Herr,

Mit großer Spannung sehe ich dem versprochenen Operntext-Entwurf<sup>29</sup> entgegen und erlaube mir anzufragen ob Sie nicht am Ende darauf (!) vergessen haben. -

Hochachtungsvoll ergebenst  
J. Hubay”

8.2 Eigenhändige Unterschrift von Jenő Hubay vom 12. Mai 1927 auf Albumblatt, mit montierter Porträt-Reproduktion.

Dr. Jenő v. Hubay  
 Praha den 12. Mai 1927



“Dr Jenő v. Hubay  
 Praha den 12. Mai 1927”

9.1 Eigenhändiger Brief von Ernő Dohnányi<sup>30</sup> an Neuer mit Unterschrift vom 8. September 1922; 2 Seiten 265x205 mm; Farbe: gelbliche, WZ: Hermesfigur auf Globus.

“Budapest, 8. IX. 922

Lieber Herr Neuer<sup>31</sup>,

Vor einigen Tagen erhielt ich eine Karte von Daiber<sup>32</sup> folgenden Inhalts:

‘Geehrter Herr, ich erwarte immer noch (!?) Ihren Bescheid, ob Sie für März-April 20 Konzerte in Amerika annehmen werden zu denselben Bedingungen wie in der ersten Saison laut unseres Vertrages (Total S 7500). Falls Sie einen finanziellen Erfolg erzielen, werde ich höhere Bedingungen zahlen können. Grüssend Daiber. Herrenalb, Schwarzwald’  
 Ich antwortete:

Budapest, 8. IX. 922

Lieber Herr Neuer,

Vor einigen Tagen erhielt ich eine Karte von Daiber folgenden Inhalts:  
 ‘Geehrter Herr, ich erwarte immer noch (!?) Ihren Bescheid, ob Sie für März-April 20 Konzerte in Amerika annehmen werden zu denselben Beding.ungen wie in der ersten Saison laut unseres Vertrages (Total \$ 7500). Falls Sie einen finanziellen Erfolg erzielen, werde ich höhere Bedingungen zahlen können. Grüssend Daiber. Herrenalb, Schwarzwald’  
 Ich antwortete:  
 ‘Geehrter Herr Daiber, eben erhalte ich Ihre Karte aus der ich entnehme, dass Sie von mir ein Antwort erwarten auf einen Brief, der ich aber offenbar nicht erhalten habe. Um keine Verzögerung zu verursachen, teile ich Ihnen einstweilen nur kurz mit, dass ich für März-April annehme. Näheres folgt brieflich nach N.J. Grüssend E.v.D.’

Verzeihen Sie, dass ich Sie mit dieser Angelegenheit belästige, aber ich muss Sie am Laufenden erhalten (!), denn da Herr Daiber ‘immer noch’ auf Bescheid von mir wartete, so ist es auch möglich, dass er meine Antwort ‘wieder’ nicht bekommt.

Ich komme aber nächstes Frühjahr zurück und möchte Sie nun bitten darauf zu stehen, dass Daiber keine solche Abkühlung macht, die nicht schon konkludent zu verstanden sind. Sie können ja sehr meinen Standpunkt.

Ist Herr Daiber wieder zu spät gekommen, da ich für März schon mit Spanien in Unterhandlung war, aber noch nicht abgeschlossen habe. Ende Januar ~~mit dem Schiff~~ in England und werde von dort nach New York reisen.

Mit herzlichsten Grüssen aus vom mir  
 Ernő Dohnányi

‘Geehrter Herr Daiber, eben erhalte ich Ihre Karte aus der ich entnehme, dass Sie von mir ein Antwort erwarten auf einen Brief, des ich aber offenbar nicht erhalten habe. Um keine Verzögerung zu verursachen, teile ich Ihnen einstweilen nur kurz mit, dass ich für März-April annehme (!). Näheres folgt brieflich nach N.J. Grüssend E.v.D.’

Verzeihen Sie, dass ich Sie mit dieser Angelegenheit belästige, aber ich muss Sie am Laufenden erhalten (!), denn da Herr Daiber ‘immer noch’ auf Bescheid von mir wartete, so ist es auch möglich, dass er meine Antwort, wieder’ nicht bekommt.

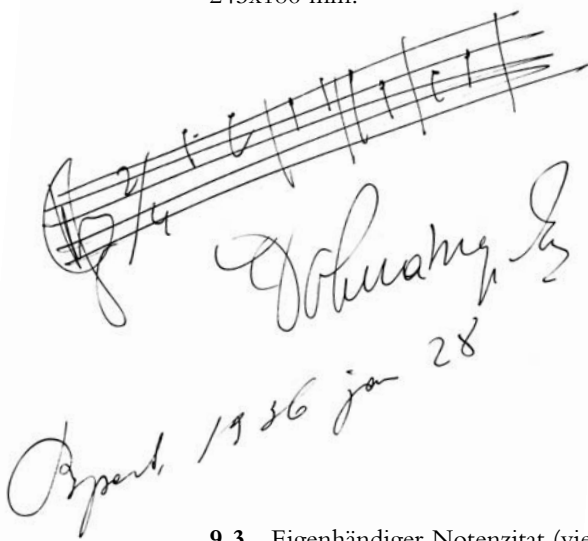
Ich komme also nächstes Frühjahr hinüber und möchte Sie nun bitten darauf zu schauen, dass Daiber keine solche Abschlüsse macht, die nicht streng künstlerisch verantworten sind. Sie kennen ja sehr meinen Standpunkt.

Fast wäre Daiber wieder zu spät gekommen, da ich für März schon mit Spanien in Unterhandlung war, aber noch nicht abgeschlossen habe. Ende Januar und Anfang Februar spiele ich in England und werde von dort nach New York reisen<sup>33</sup>.

Mit herzlichen Grüßen auch von meiner Frau<sup>34</sup>

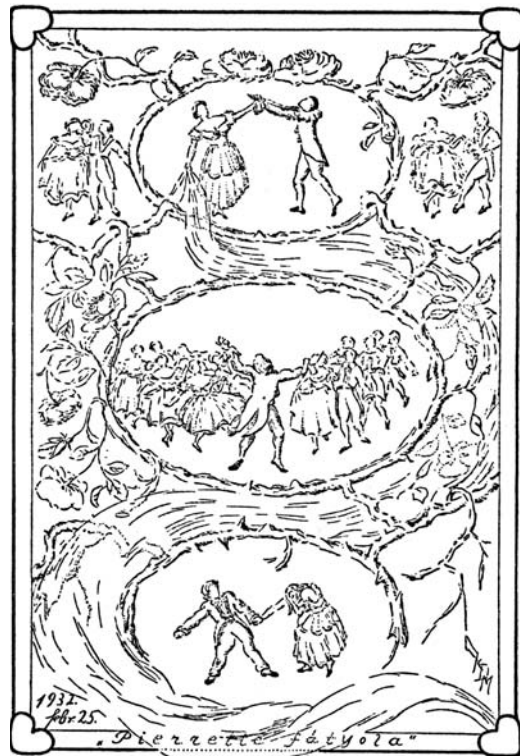
Ihr E. v. Dohnányi”

9.2 Eigenhändiger Notenzitat (vier Takte) mit Unterschrift von “Dohnányi Ernő Bpest, 1936 jan 28” auf Albumblatt, 245x186 mm.



9.3 Eigenhändiger Notenzitat (vier Takte) mit Unterschrift von “Dohnányi Ernő” und “Dohnányi-Galafres Elza” mit der Widmung der Letzten: “Vágó Dórinak<sup>35</sup> emlékül” auf einem Albumblatt mit gedruckten choreographischen Motiven aus seiner Pantomime: “Pierette fátýola, 1932. febr.25.”<sup>36</sup>; Karton, 194x132 mm.

9.4 Gedrucktes zweisprachiges<sup>37</sup> Konzertprogramm “Dr. Ernest Dohnányi Ernő dr. zongoraművész hangversenye in Târgu-Mureş: Marosvásárhelyen la 25 Nov. 1927 nov. 25-én, in Sala Mare al Palatului cultural: a Kulturpalota nagytermében” mit eigenhändiger Unterschrift “Dohnányi”.



Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. To the right of the staff is a signature 'Dohnányi Ernő'. Below the staff, the text 'Vágó Dórinak emlékül' and 'Dohnányi-Galafres Elza' is written in cursive.

CONCERTUL ARTISTULUI DE PIAN  
**Dr. Ernest DOHNÁNYI Ernő dr.**  
 ZONGORAMŰVÉSZ HANGVERSENYE  
 in Târgu-Mureş: Marosvásárhelyen  
 la 25 Nov. 1927 Nov. 25-én  
 IN SALA MARE AL PALATULUI CULTURAL  
 A KULTURPALOTA NAGYTERMÉBEN



PROGRAM - MŰSOR

- 1 a. **Mendelssohn:** Preludium et fuga e-moll.
- b. **Beethoven:** „Weidstein” sonata op. 53.
2. **Schumann:** Des Abends Aufschwung
- 3 a. **Chopin:** Impromptu Fisz-dur.
- b. „ Scherzo cisz-moll

Pausa - Szünet

- 4 a. **Dohnányi:** Rapsodia fisz-moll
- b. „ C-dur.
- c. „ Gavotte Musette.
5. **Delibes-Dohnányi:** „Coppélia”

Preţul de program Lei 10. Műsor ára 10 Lei



10. Eigenhändiger Unterschrift von "Bartók Béla"<sup>38</sup> auf einem Albumblatt (54x94 mm) mit montierter Original-photographie: Bartók greift in die Saiten einer Geige in einem Geigenbauer-Werkstatt, 90x139 mm.

*Bartók Béla*



11.1 Eigenhändig geschriebene Ansichtskarte mit Monogramm von Zoltán Kodály<sup>39</sup> an dem Lehrer Péter Kecskés vom 30.VII, 1957, Gallyatető<sup>40</sup> (Poststempel).

"Kecskés Péter tanár urnak,  
Gyöngyös Egri-u. 13

Itt vagyunk újra és szeretnénk hírt hallani, hogy vannak. 6.án reggel Cziráki jelentkezik egy literes üveggel, melybe kérnék a legkönnyebb feh.(ér) borból. Az egész családot üdvözölve

KZ"

"Herrn Péter Kecskés,  
Lehrer, Egri-Str. 13, Gyöngyös

Wir sind wieder da und hätten gerne die Nachricht gehört, wie es ihnen geht. Am 6ten in der Frühe wird sich Cziráki bei Ihnen mit einer Liter-Flasche melden, in die - ich bitte Sie - von dem leichtesten Weißwein einzuschenken.

Die ganze Familie grüße

KZ"



**11.2** Eigenhändige Widmung mit  
 Unterschrift von Zoltán Kodály:  
 "Nagy Lászlónak Kodály Z"<sup>41</sup> auf einem  
 gedruckten Albumblatt (110x169 mm),  
 dessen Text lautet:

"Hozzatok dalt emlékül a hajdan  
 Lomb s virággal gazdag tájrul:  
 Zengjétek meg a jövőt, ha majdan  
 E kopár föld újra felvirul.  
 Dalotokra könnyebben derül fény,  
 Hamarabb kihajt a holt berek;  
 A jelennek búját édesítvén:  
 Fiaim, csak énekeljétek!"<sup>42</sup>

In Rohübersetzung:

"Bringt uns Lieder zur Erinnerung  
 von der einst Laub- und blumenreichen  
 Landschaft:  
 besingt die Zukunft, wenn einst  
 diese kahle Erde wieder aufblüht.  
 Leichter kommt Licht von Eurem Lied,  
 der tote Hain wird früher grün,  
 den Gram der Gegenwart versüßend:  
 Singt doch, meine Söhne!"

## Noten:

- 1 4. Mitteilung: Gracza, Lajos: 'Franz Liszts Briefe an Felix Mottl, Berthold Kellermann und Hans von Wollzogen' - *Studia musicologica*, Budapest - zur Veröffentlichung eingereicht (2007).
- 2 Ábrányi, Kornél sen. (1822-1903) ungarischer Komponist und Musikschriftsteller, Sekretär an der Ungarischen Königlichen Musikakademie in Budapest.
- 3 Erkel Ferenc (1810-1893) ungarischer Komponist, Schöpfer von ungarischen Nationalopern, erster Direktor der Ungarischen Königlichen Musikakademie.
- 4 Liszt, Ferenc (1811-1886) Bahn brechender Erneuerer der Musik des 19. Jahrhunderts, wohl größter Klaviervirtuose aller Zeiten; er war der erste Präsident der Ungarischen Königlichen Musikakademie.
- 5 Zwischen dem 21. und 31. Oktober war Liszt in Szekszárd/Südungarn Gast seines treuen Freundes, Baron Antal Augusz (1807-1878).
- 6 Aggházi, Károly (1855-1918) ungarischer Pianist und Komponist, gehörte mit Juhász und Lépešy zu den ersten Schülern von Liszt an der neu gegründeter Musikakademie.
- 7 Juhász, Aladár (1856-1922) ungarischer Pianist.
- 8 Lépešy, Ilona ( ? ) ungarischer Pianistin.
- 9 Heller, Stephen (1813-1888) Klaviervirtuose und Komponist, geboren in Pest, studierte bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr bei Anton Halm in Wien Klavier; unternahm zwischen 1826 und 1830 Konzertreisen in Europa. Von 1830 bis 1838 war er in Augsburg ansässig. Danach lebte er bis zum Tode in Paris, wo er Liszt kennen lernte, und seine Unterstützung genoss.
- 10 Eine Schülerin aus Manchester?
- 11 Pariser Klavier- und Harfenfabrik, vom deutschstämmigen Sébastien Erard (1752-1832) gegründet.
- 12 Verpackung.
- 13 Bignio, Lajos (Louis) (1839-1907) ungarischer Opern- und Liedsänger, geboren in Pest; zwischen 1859 und 1863 Mitglied des Ungarischen Nationaltheaters, danach bis 1883 von der Wiener Hofoper. Ab 1883 bis 1891 war er erneut in Ungarn engagiert. Er sang oft Werke von Liszt und war mit ihm freundschaftlich verbunden.
- 14 Manu proprio: sk.
- 15 Goldmark, Károly (Karl) (1830-1915) Komponist, geboren in Keszthely, mit Achtzehn geriet in die Turbulenzen des Ungarnaufstands von 1848; Autodidakt, bis 1860 Violinist in Theaterorchestern in Sopron/Ungarn und Wien. Ab 1860 ließ er sich in Wien nieder. Es ist zu belegen, dass er Liszt mehrmals in Weimar und Wien begegnete.
- 16 Ob er bei der Eröffnung der Bayreuther Festspiele doch dabei war?
- 17 Volkmann, Róbert (1815-1876) deutschstämmiger Komponist, lebte rund 30 Jahre lang in Ungarn. Er war bis zu seinem Tode Professor für Kompositionslehre an der neu gegründeter Ungarischen Musikakademie in Budapest, deren Präsident Liszt war. Nach Ábrányi, Kornél d.Ä. /Jellemképek a magyar zenevilágból - Lampel Róbert, Budapest (1900), S. 49/ "nahm (Volkmann) über viele Jahre hinweg in der künstlerischen Entwicklung Ungarns teil, kann deshalb zu Recht unter den allerersten Koryphäen der ungarischen Musikwelt eingeordnet werden."
- 18 Ambros, August Wilhelm (1816-1876) Dr. jur., österreichischer Musikwissenschaftler und Komponist. Einer der bedeutendsten Musikhistoriker des 19. Jahrhunderts. Professor für Musik in Prag und Wien. Er war Anhänger der von Liszt und Wagner repräsentierten Neudeutschen Schule.
- 19 "Segen unserem Vaterlande". Volkmann, Nationalgardist ("nemzetőr") im Ungarnaufstand 1848, demonstriert mit diesem Briefpapier auch in den nachrevolutionären Jahren eine beachtliche Identifikation mit seinem neuen Heimatland.
- 20 Ambros besprach in mehreren Rezensionen die Kompositionen von Volkmann.
- 21 Griechisch-französischer Ausdruck für milde Cholera.
- 22 Batka, János (Johann) jun. (1845-1917) Archivar und Musikkritiker, ergebener Freund von Liszt. Am 8. Januar selben Jahres schreibt Volkmann an Batka: "Meine Noten haben Sie wohl schon vor Weihnachten erhalten? Haben Sie dieselben bereits an Ambros befördert? Sie haben mir die Adresse des Letzteren noch nicht mitgeteilt, und ich möchte bald eine neue Sendung an ihn machen. Wissen Sie mir etwas Neues über die betreffende Angelegenheit zu sagen?" - Volkmann, Hans: *Robert Volkmann. Sein Leben und seine Werke* - Leipzig, Hermann Seemann Nachf. (1903) - S. 169-176.
- 23 "In einem Brief bittet Liszt seinen 'Onkel-Cousine', Eduard Liszt, um den von ihm sehr geschätzten Prof. Ambros aufzusuchen (...) und zu ersuchen, in Pest zu Gunsten von Robert Franz einen Vortrag zu halten..." - Legány, Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon (Franz Liszt in Ungarn)* - Zeneműkiadó Budapest (1976) - S. 137
- 24 Díztér; heute Tárnok utca (Straße) Nr. 3.
- 25 Mihalovich, Ödön (Edmund) von (1842-1929) ungarischer Komponist und Pianist. Er gehörte zum Freundeskreis Liszts und wurde nach dem Tode Liszts Direktor der ungarischen Musikakademie.
- 26 Das Liedschaffen von Michalovich wurde von Liszt geschätzt und die Lieder auf Liszts Anordnung wiederholt aufgegeführt. Der Briefwechsel der Beiden enthält darüber zahlreiche Dokumente: s. Prahács, Margit: *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886* - Bärenreiter Kassel etc. (1966).
- 27 Zichy, Graf Géza (1849-1924) ungarischer einarmiger Pianist, Komponist und Schriftsteller. Als treuer Freund und Anhänger Liszts trat er mit ihm oft in Konzerten auf, und war in der Budapester Lebensperiode des Meisters einer seiner Stützen.
- 28 Hubay (Huber), Jenő (1858-1937) ungarischer Geiger, Komponist und Musikpädagog. Liszt förderte seine Laufbahn nach Kräften: bei seiner Ernennung als Professor am Brüsseler Konservatorium bzw. an der Ungarischen Musikakademie.
- 29 Es war nicht zu ermitteln, um welchen Operntext es handelt.
- 30 Dohnányi, Ernő (Ernst von) (1877-1960) ungarischer Pianist und Komponist. Sein Vater, Professor in Pozsony (Pressburg, heute Bratislava) und Amateur-Cellist, spielte nachweislich mit Liszt Kammermusik. Er selbst nahm in sein Konzert-Programm immer wieder Liszt-Werke auf.
- 31 Amerikanischer Impresario.
- 32 Deutscher Impresario.
- 33 Nach gefälliger Mitteilung von Ilona Kovács fanden die Konzerte in England zwischen dem 17. Januar und 16. Februar 1923 statt.
- 34 Dohnányi zweite Ehefrau vom 1919 bis 1949, Elsa Galafres (1879-1977) Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin. In ihrer ersten Ehe, vom 1910 bis 1913 mit dem berühmten polnischen Geiger, Bronislaw Hubermann (1882-1947) verheiratet.
- 35 "Dóri Vágó zur Erinnerung". Ungarische Tänzerin, sie hatte in der Pantomime die Rolle der Alumette getanzt.
- 36 Am 28. Februar 1932 wurde Dohnányis Pantomime: *Pierette fátyola* (Der Schleier von Pierette, Uraufführung: Dresden 1910) in der neuen Choreographie von Elsa Galafres im Ungarischen Opernhaus von Budapest aufgeführt.
- 37 Rumänisch-ungarisch.
- 38 Bartók, Béla (1881-1945) ungarischer Komponist und Pianist, kongenialer Interpret von Liszts Werken. In seiner Antrittsrede in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften befasste er sich mit der Liszt-Problematik.
- 39 Kodály, Zoltán (1882-1967) ungarischer Komponist. In seiner Veröffentlichungen hatte er viel dazu beigetragen, Liszts Rolle in der ungarischen Musikgeschichte zu klären.
- 40 Aus dem Erholungsheim der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in dem Mátra-Gebirge (Postkarten-Motiv).
- 41 Nagy, László (1925-1975) ungarischer Dichter.
- 42 Teil des Gedichts vom ungarischen Dichter Mihály Tompa (1819-1868) mit dem Titel *A madár, fiaihoz* (Der Vogel zu seinen Söhnen), aus dem Jahre 1852 - aus der Zeit der Unterdrückung durch das österreichische Kaiserhaus, nach dem verlorenen ungarischen Freiheitskrieg von 1848/49.



# Franz Liszt in Normandië in het voorjaar van 1832

**Albert Brussee**

## Het concert in Rouen

Het is bekend, dat Franz Liszt op 28 januari 1832 in Rouen een concert gegeven heeft; Christian Goubault schreef daar reeds in 1984 over.<sup>1</sup> Wellicht is Goubault dit optreden op het spoor gekomen door een opmerking in het boekje *Liszt pédagogue* van Madame Auguste Boissier, die in het verslag van de les van Liszt aan haar dochter Valérie op 20 januari 1832 aantekende: “Dans huit jours il donnera un concert à Rouen pour les pauvres.”<sup>2</sup> Mogelijk ook heeft hij, zoals ondergetekende, research gedaan in de Bibliothèque municipale van Rouen en daar de aankondiging van dit concert gevonden in de *Journal de Rouen et du département de la Seine-inférieure* van 28 januari 1832. Hierin leest men, dat aan het liefdadigheidsconcert ten gunste van hulpbehoevende moeders een zekere ‘M Litz’ meewerkte. Het concert begon om 8 uur 's avonds en duurde tot ongeveer 11 uur; de organisatie was in handen van ‘La Société maternelle’.

Het programma voor de pauze opende met de uitvoering van een symfonie van Beethoven. Na een duet uit een opera van Mercadente<sup>3</sup> was Franz Liszt vervolgens de solist in een pianoconcert van Hummel. De *Journal de Rouen* vermeldt niet welk concert door Liszt werd uitgevoerd; vermoedelijk betrof het het ‘Grand Concert’ in b-klein, opus 89, want vanaf 1823 speelde het wonderkind dit veeleisende werk regelmatig in publiek.<sup>4</sup> De eerste helft van het programma werd besloten met een koor uit de opera *Moïse* van Rossini, dat zeer goed ontvangen werd.<sup>5</sup> Het gedeelte na de pauze begon met de Ouverture *Oberon* van C.M. von Weber<sup>6</sup>, gevolgd door verscheidene bijdragen voor zangstem. Liszt speelde een niet nader genoemd solowerk en besloot het programma na nog weer enkele aria's en koorwerken met een improvisatie.

Daags na het concert stond er in de *Journal de Rouen* een recensie van een zekere V.D.. Na een gunstige bespreking van de ‘Symphonie de Béthowen’ en een klacht dat negen van de tien ten

Afb. 1 - De façade van de Eglise de Saint-Ouen en het Hotel de Ville. Een prent uit *L'Abbaye de Rouen*, een plaatwerk uit ca. 1800 over de kerk en het aangrenzende klooster, zich bevindend in de Bibliothèque municipale van Rouen. Foto Thierry Ascensio-Parvy.



gehore gebrachte muziekstukken van Duitse of Italiaanse componisten waren en er geen enkele noot was gehoord van Auber, Méhul, Berton en ‘notre compatriote Boïeldieu’<sup>7</sup>, kwam de criticus over Liszt te spreken. “Woorden van lof en dank, gericht tot de heren die dit ‘soirée lyrique’ georganiseerd hebben, zijn hier op zijn plaats; het is te danken aan hun ijver, aan hun goede zorgen, dat M. Litz in ons midden was. (...) Deze virtuoos, die nog maar nauwelijks twintig jaar is, maar wiens faam sinds lang een opmerkelijk vroegrijp talent onthult<sup>8</sup>, heeft zijn naam edelmoedig verbonden aan dit liefdadigheidsconcert. Of hij nu een concert van Hummel uitvoert of in zijn briljante improvisatie welhaast bezwijkt aan zijn eigen inspiratie – hij is bewonderenswaardig in het gemak waarmee hij speelt, in de snelheid, de warmte, de energie en de uitdrukking van zijn interpretatie.”

Afb. 2 - Het trappenhuis van het Hotel de Ville te Rouen. Foto Albert Brussee, zomer 2005.



Het concert vond plaats in de ‘Salle de Saint-Ouen’. Deze zaal bevindt zich niet in de imposante abdijkerk van die naam (afb. 1), hoewel daar tot op heden regelmatig orgel- en koorconcerten worden gegeven, maar in het belendende stadhuis, gebouwd op de plaats waar vroeger één der machtigste Benedictijner kloosters van Frankrijk stond. Opgetrokken tussen 1790 en 1800 in classicistische stijl had dit gemeentehuis, dat nog steeds als zodanig in gebruik is, op de begane grond, rechts van de ingang, een ‘Salle de représentation’. Zoals de dames van het Gemeentelijk Archief op de derde verdieping me mededeelden, is de betreffende ruimte bij interne verbouwing opgedeeld in kantoren (‘coupée pour les offices’). Men krijgt echter een goed idee van de luxe van de voormalige zaal als men het prachtige interieur van het stadhuis bewondert, met name het in tact gebleven trappenhuis (afb. 2). Goubault<sup>9</sup> informeert ons, dat de ‘Salle de Saint-Ouen’ 400 à 500 personen een stoel kon bieden. Te weinig voor dit goed bezochte concert, want de *Journal de Rouen* bericht, dat veel luisteraars hadden moeten staan of zelfs naar huis waren teruggekeerd. “Wanneer”, zo besloot de recensent zijn verslag, “wanneer zullen we een zaal krijgen die de importantie van onze stad waardig is?”

Een andere locale krant, *L’Echo de Rouen*<sup>10</sup>, onthult dat Liszt Parijs op de dag van het concert om kwart over zeven ’s ochtends met de koets had verlaten. Dit betekent, dat hij pas in de loop van de middag in Rouen kan zijn gearriveerd.<sup>11</sup> Het moet worden betwijfeld of hij op tijd was voor de repetitie, die – volgens een aantekening in zijn agenda<sup>12</sup> – al om één uur ’s middags zou beginnen. In ieder geval blijkt uit deze informatie, dat er maar één repetitie is geweest, wat – omdat het orkest, naar provinciaal gebruik, was samengesteld uit plaatselijke musici en amateurs – minimaal genoemd mag worden.

*L’Echo de Rouen* bericht voorts, dat Liszts briljante improvisatie aan het slot van het concert het meest bejubelde programmaonderdeel was en de jonge virtuoos na afloop verzucht moet

hebben, dat zijn Presto's en Allegro's, vol technische hoogstandjes, altijd meer applaus kregen dan zijn diep-gevoelde Adagio's en Cantabile's. Deze opmerking doet vermoeden, dat het niet nader genoemd solowerk dat na de pauze klonk een langzaam, althans niet uiterlijk-virtuoos muziekstuk is geweest.<sup>13</sup>

Op welke dag Liszt naar Parijs is teruggekeerd, is niet bekend, maar het is zeker, dat hij Valérie Boissier op 31 januari weer les gaf. Madame Boissier, die ook van deze les verslag deed, vond dat hij veranderd was. Franz Liszt had zich gedurende de les hoffelijk, maar minder amicaal dan voorheen gedragen. "Het grote succes in Rouen", zo schreef ze, "heeft hem een beetje van ons vervreemd. 'La tristesse lie plus que la bonheur'."<sup>14</sup>

## Liszt en M. de Reiset - een onbekende relatie

Aan het slot van Liszts brief van 2/8 mei 1832 aan zijn in Genève woonachtige vriend Pierre Wolff, waarin hij hoofdzakelijk schrijft over de overweldigende indruk die de grote violist Paganini op hem gemaakt had, leest men: "Adresse tes lettres à Monsieur Reidet, receveur-général sur le port à Rouen."<sup>15</sup> Enkele weken later, op 24 mei, schreef Liszt in een brief aan Valérie Boissier, die in april Parijs had verlaten en op dat moment met haar ouders in de buurt van Genève verbleef: "Et aujourd'hui jeudi 24 mai, je date ma lettre d'Écouteboeuf."<sup>16</sup> Kennelijk woonde 'M. Reidet' in een dorpje dat de naam 'Écouteboeuf' draagt. Wie was deze man, waar precies ligt Écouteboeuf en hoe lang is Liszt er geweest?

Alan Walker geeft in Deel I van zijn trilogie geen informatie over Liszts contact met de familie Reidet, noch over zijn verblijf in Écouteboeuf.<sup>17</sup> Hetzelfde geldt voor Ernst Burger in zijn *Franz Liszt - Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*<sup>18</sup> en Klára Hamburger in haar *Franz Liszt*<sup>19</sup>, om slechts enkele standaardwerken te noemen. Serge Gut echter schrijft in zijn 'Chronologie détaillée de la vie' aan het eind van zijn *Liszt*: "24 mai.

Liszt arrive à Écouteboeuf où il reste six semaines pour se reposer."<sup>20</sup> In hun instructieve *Young Liszt*, gaan Ivo en Pamela Zaluski wat meer in detail: "(...) in the second week of May, he went to spend six weeks with M. Reidet, the receiver-general at the port of Rouen, at Écouteboeuf, near Rouen, to recuperate."<sup>21</sup> Dit was de enige informatie die ik in de Liszt-literatuur over de relatie Liszt-Reidet kon vinden. In een poging licht te werpen op deze witte plek op de landkaart van zijn leven, deed ik in 2005 en 2006 research in Normandië om het volgende te ontdekken.<sup>22</sup>

In de eerste plaats is de naam 'Reidet' verkeerd gespeld door La Mara (en tot voor kort door alle leidende Liszt-experts). Toen ik in de zomer van 2005 in de Bibliothèque municipale van Rouen in de *Journal de Rouen* van 20 januari 1832 las, viel mijn oog bij toeval op een register met namen van personen die wat hadden gedoneerd aan het toen net opgerichte Musée des Antiquités, tot op de dag van vandaag gevestigd in het klooster Sainte-Marie aan de rue Beauvoisine. Onder hen vindt men een zekere 'M. Reiset, receveur-général'. Zonder twijfel wordt hiermee de man aangeduid in wiens huis Liszt in mei en juni 1832 te gast was. In het museum navraag doend of er iets bekend was over deze 'M. Reiset' (met s!), die het Musée des Antiquités destijds met 19 Romeinse zilveren munten begiftigd had, toverde de curator een complete genealogie van de familie de Reiset uit zijn computer, waaraan het volgende ontleend werd.

De familiestamboom gaat terug tot in de vijftiende eeuw. De Reisetts behoorden tot de adel en hadden hun 'château' in Elzas-Lotharingen, in de buurt van Colmar. Jean Jacques de Reiset, de vader van Liszts gastheer, leefde van 1730 tot 1803; zijn professe wordt omschreven met de woorden 'Receveur des Finances et Maître des Eaux-et-Fôrets d'Alsace'.<sup>23</sup> Zijn derde zoon, Jacques Louis Etienne de Reiset (Colmar, 1771 - Rouen, 1835) huwde Denise Thérèse Colette Godeffroy de Surene; ze kregen zes kinderen. Jacques de Reiset moet een veelzijdig, invloedrijk man zijn geweest. De familiestamboom geeft als zijn beroep 'Ingénieur des Ponts-et-Chaussées,

Receveur général et Régent de la Banque de France'.<sup>24</sup>

De naam van drie van zijn zoons, tegenwoordig totaal vergeten, vindt men nog in oude encyclopedieën. Marie Frédéric de Reiset (1815, Oissel, Seine-Inférieure, - na 1887) was kunstverzamelaar en criticus. Hij was de curator van de kostbare collectie tekeningen en schilderijen van het Louvre en vanaf 1874 zelfs 'directeur général des musées nationaux'. Hij schreef verscheidene catalogi en boeken over zijn specialiteit, de kunst van de Italiaanse Renaissance en Barok. Met hem moet Liszt nog menig jaar contact hebben onderhouden, gezien het feit dat hij in 1838 zijn *Fleurs mélodiques des Alpes*, het tweede boek van het *Album d'un Voyageur*, opdroeg aan Augustine Modeste Hortense de Reiset, de echtgenote (en nicht) van Marie Frédéric de Reiset.<sup>25</sup> De tweede zoon, Jules de Reiset (1818, Bapeaume, Seine-Inférieure, - 1896, Paris), was natuur- en scheikundige; hij had zijn specialisme op het gebied van de agricultuur en schreef studies over de chemische samenstelling van melk, over het belang van graan als voedsel voor de mens, et cetera. De jongste zoon, Gustave-Armand-Henri (1821, Mont-Saint-Aignan, Seine-Inférieure, - 1905) was werkzaam als diplomaat. In verband met de Italiaanse eenwording stond hij enige tijd in persoonlijk contact met Victor-Emmanuel en Cavour en woonde nadien vele jaren in St. Petersburg als secretaris van de Franse ambassade. Na 1870 wijdde hij zich aan het schrijven van boeken over koningin Marie-Antoinette. In 1903 zag een autobiografie, *Mes souvenirs*, het licht waarin echter niets over zijn contact met de jonge Franz Liszt staat geschreven.

Het is duidelijk dat de drie gebroeders uit een goed nest kwamen, een gezin waarin kunst en wetenschap beide gekoesterd werden. Het is daarom niet onwaarschijnlijk dat Jacques de Reiset, waarvan verder niets bekend is, Franz Liszt in een Parijse salon, die hij als kunstminnend edelman regelmatig bezocht zal hebben, ontmoet heeft. Uitzienend naar een goede pianoleraar voor zijn dochters, Colette Marie Thérèse (1805-1833) en Caroline Isabella (1808-

1849), moet hij Liszt bereid hebben gevonden hen les te geven. Dat de virtuosos beide jongedames inderdaad in 1830 en 1831 onder zijn leerlingen telde, wordt duidelijk uit een zin in de eerstbewaard gebleven brief van Anna Liszt aan haar zoon, waarin ze schreef: "Von allen Bekannten St. Marie Naoumouff Reiset kurz alle deine Schüler grüssen dich"<sup>26</sup> Aangezien de familie de Reiset slechts voor een deel van het jaar in Parijs woonde - zij leefden vanaf 1815 hoofdzakelijk in Normandië - zal de frequentie van de lessen niet hoog geweest zijn. Niettemin, zoals ook Pauline Pocknell schrijft, moeten de Reiset's Liszt als een zoon behandeld hebben.<sup>27</sup> En ik zou dan ook niet verbaasd staan ooit te vernemen, dat één van de heren die de hierboven besproken 'soirée lyrique' te Rouen georganiseerd hadden, onze 'Receveur-général' was, die zonder twijfel een welbekend en hooggeschat lid van de burgerij van die stad is geweest.<sup>28</sup>

## Écouteboeuf of Écorcheboeuf?

Zoals gezegd schreef Liszt aan Valérie Boissier: "Et aujourd'hui jeudi 24 mai, je date ma lettre d'Écouteboeuf". Hij vervolgde: "Écouteboeuf, direz-vous, quel nom, mais c'est un pays de boucherie, d'abattoirs!!..."<sup>29</sup> Is dit niet een vreemde gedachtesprong? Waarom associeerde de jonge virtuosus het woord 'Écouteboeuf', samengesteld uit 'écouter' (= luisteren) en 'boeuf' (= koe, rund), met slagerijen en abattoirs? En - een andere vraag - waarom is dit dorpje, dat volgens de Zaluski's (vergelijk eindnoot 21) in de buurt van Rouen ligt, niet te vinden op oude kaarten en dikke topografische boeken over Normandië, waarin ieder gehucht beschreven staat? Als men echter 'Écorcheboeuf' of 'Écorcheboeuf'<sup>30</sup> leest in plaats van 'Écouteboeuf', zijn beide vragen beantwoord, want 'écorcher' betekent 'villen', dagelijks werk van slagers in abattoirs. En een klein dorpje van die naam ligt tot op de dag van vandaag zo'n 8 km ten zuiden van Dieppe, tussen Tourville-sur-Arques en



Afb. 3 - De toegangsweg tot het gehucht Écorchebeuf.  
Foto Albert Brussee, zomer 2005.

Anneville-sur-Scie, bij de kruising van de D23 and D470.<sup>31</sup>

In de 'Fonds Anciens et Locals de la Bibliothèque Jean Renoir' te Dieppe vond ik de bevestiging voor de hierboven gestelde hypothese. In de aldaar geraadpleegde *Le Mémorial Dieppois* van 22 juni 1832 staat namelijk te lezen, dat de 21-jarige, maar al beroemde pianist en componist Franz Liszt enkele weken 'au château d'Ecorcheboeuf' verbleef en de heer en mevrouw de Reiset er regelmatig gasten uit Dieppe ontvingen (zie hierna). Onze conclusie is, dat Robert Bory de naam van het dorpje verkeerd gespeld heeft en tot op heden alle Liszt-kenners, inclusief Günther Protzics in zijn onlangs van de drukpers gekomen doctoraalscriptie.<sup>32</sup>

In mei 2005 maakte ik een pelgrimstocht naar Écorchebeuf, in de hoop er wat meer informatie over de familie de Reiset and hun 'château' te vinden. Wandelend van Longueville naar Anneville-sur-Scie langs weilanden en bloeiende boomgaarden was het nog drie kilometer voor ik Écorchebeuf bereikte (afb. 3), inderdaad, een wel erg klein dorpje, bestaande uit slechts enkele boerderijen en wat verstrooide stacaravans.

Spoedig had ik het gehucht, dat totaal verlaten leek, doorkruist zonder enig historisch gebouw of landhuis te vinden of zelfs maar iemand te ontmoeten. Enkele honderden meters verderop zag ik echter een groepje bomen en een toegangshek. Ik liep er heen en inderdaad, er was daar een oprijlaan met een eenvoudig houten bord waarop het woord 'l'Arche' was geschilderd. Nadat het pad een scherpe bocht had gemaakt, stond ik plotseling oog in oog met een tamelijk groot gebouw, drie verdiepingen hoog, met aan de linker zijde een klein kapelletje (afb. 4).

Zoals ik later in de bibliotheek van Dieppe aan de hand van een oude ansichtkaart kon verifiëren, was dit landgoed in de jaren twintig van de negentiende eeuw gebouwd op de plaats waar een kasteeltje had gestaan (vandaar de aanduiding 'château d'Ecorcheboeuf'; zie hiervoor). En het kan niet anders of Jacques de Reiset, die gezien de geboorteplaatsen van zijn zoons al lange tijd in verschillende dorpjes in de provincie Seine-inférieure woonachtig was geweest, op die locatie een groot-scheepse verbouwing heeft gerealiseerd en hier op zijn oude dag (hij stierf in 1835) is neergestreken. Thans is in het wat vervallen gebouw een tehuis voor jongeren met een verstandelijke beperking gevestigd.<sup>33</sup> Er was echter op het moment van mijn bezoek niemand aanwezig. Vrijpostig liep ik rondom het gebouw en maakte foto's. Vooral aan de achterzijde was het aangenaam toeven. De door de zon beschenen verweerde muren, een paar stoelen en een tafeltje waaraan nog kort daarvoor mensen wat hadden gegeten, de bijna tastbare stilte - het was niet moeilijk je voor te stellen hoe de bleke, in het voorjaar van 1832 met zijn gezondheid tobende Franz Liszt zich hier behaaglijk in de zon gekoesterd heeft. In één van de ruime kamers met zijn bijna tot op de grond reikende vensters zal een vleugel gestaan hebben, waar af en toe tien lenige vingers smachtende of wild-virtuoze klanken uit voort toverden... Even droomde ik weg en ademde het verleden en de verzadigde stilte met diepe teugen in. Maar bang als ik was dat er plotseling een woedende opzichter tevoorschijn zou komen die het fotorolletje uit



Afb. 4 - Het landhuis (achterzijde) van Jacques de Reiset te Écorchebeuf. Foto Albert Brussee, zomer 2005.

mijn toestel trok (zoals me ooit eens gebeurd is), liep ik al gauw weer door, langs het kapelletje, naar de voorkant van het gebouw en vond mijn weg naar Miromesnil. Het is overigens niet onwaarschijnlijk, dat ook Franz Liszt dat kasteel ooit eens bezocht heeft; het ligt ca. 2 kilometer daarvandaan.

Tot besluit van dit gedeelte willen we een moment stilstaan bij de vraag, op welke dag Liszt in Écorchebeuf gearriveerd is. Zoals gezegd, schreef Serge Gut in zijn *Liszt*, dat de datum van aankomst gesteld moet worden op 24 mei (eindnoot 20), vermoedelijk naar aanleiding van het feit dat Liszt op die dag Valérie Boissier een brief schreef vanuit zijn vakantieadres. De Zaluski's echter hebben het over 'de tweede week van mei' (eindnoot 21). Een preciezere datum kan worden afgeleid uit de datering boven de eerste van vier brieven die Liszts moeder aan haar zoon schreef toen deze bij de familie de Reiset logeerde. Boven deze brief -het antwoord van Anna Liszt op een schrijven van haar zoon, die deze spoedig na aankomst in Écorchebeuf verzonden zal hebben - vindt men de datum 'den 13 Mai 1832'. Men mag hieruit afleiden, dat Liszt ca. 10 mei op Écorchebeuf is gearriveerd. Deze conclusie wordt min of meer bevestigd door de datering boven de brief aan

Pierre Wolff (eindnoot 15), die op 8 mei te Parijs werd afgerond.

In de zomer van 2007 schetsboek N6 in het Goethe- und Schiller-Archiv te Weimar grondig doorwerkend, vond ik daarin echter op blz. 29 de aantekening 'Ecorcheboeuf 8 Mai'. Omdat, zoals ook Pauline Pocknell benadrukt<sup>34</sup>, dit schetsboek bijna de functie van een dagboek had, mogen we hieruit opmaken, dat Liszt niet op 10, maar al op 8 mei 1832 in Écorchebeuf is aangekomen. Dit lijkt in tegenspraak met de datering van de brief aan Pierre Wolff, maar er zijn me meer voorbeelden bekend dat de jonge pianist 's ochtends vroeg, voor zijn vertrek naar deze of gene bestemming, een nog open liggende brief afsloot en deze bij het postkantoor (lees de locatie waar de postkoetsen vertrokken!) afgaf. Omdat het gedeelte van 8 mei een kort nawoord betreft, is het inderdaad heel waarschijnlijk, dat het in de vroege morgenstond werd toegevoegd. Gaan we ervan uit, dat Liszt ook nu de ochtendkoets naar Normandië van 7.15 uur nam (vergelijk de berichtgeving in de *L'Echo de Rouen*), dan zal hij wellicht tegen omstreeks één uur in Rouen zijn afgehaald door Jacques de Reiset - deze had daar een huis op 83 Quai d'Harcourt<sup>35</sup> - om samen met hem de reis naar Écorchebeuf te vervolgen.<sup>36</sup>



## Liszts concert te Dieppe

Zoals in eindnoot 36 aangestipt was het tot voor kort in de literatuur volstrekt onbekend, dat Liszt gedurende zijn verblijf in Écorchebeuf een concert in Dieppe heeft gegeven. Geen van de momenteel beschikbare standaardwerken over Liszt vermelden dit feit. Serge Gut echter schreef me op 11 maart 2005, dat in de ‘Chronologie’ van de nog te verschijnen Duitse versie van zijn terecht veelgeprezen biografie de aantekening “*Anfang Juli: Liszt gibt ein Benefizconcert in Dieppe*” zou worden opgenomen. Werkend aan een boek over de jonge Liszt<sup>37</sup> was ik geïnteresseerd in dit optreden en besloot in mei 2005 op onderzoek uit te gaan.

In de bibliotheek van Dieppe bestudeerde ik de tweewekelijkse *Le Mémorial Dieppois* vanaf 1 april tot in juli 1832. In welhaast iedere aflevering werd met vette letters bericht over de cholera-epidemie die in die maanden Europa teisterde. Ook in Dieppe werden allerlei voorzorgsmaatregelen getroffen; er werd een speciaal hospitaal ingericht en doctoren reisden vanuit de kustplaats naar Parijs om meer over deze afschuwelijke, uiterst besmettelijke ziekte te vernemen. Desalniettemin werd op 17 mei het eerste geval van cholera in *Le Mémorial Dieppois* vermeld. Twee weken later stonden er al vijftien namen op de dodenlijst, een aantal dat in de weken nadien tot het tienvoudige zou toenemen.

Twee dingen begon ik me bij het lezen van deze onheilsberichten te realiseren. Allereerst, dat Liszts verblijf in Écorchebeuf waarschijnlijk meer dan één reden had. In Parijs hield de cholera huis als Magere Hein met de zeis en iedereen die de mogelijkheid had naar het platteland uit te wijken, vluchtte de stad uit.<sup>38</sup> We zagen al hoe geïsoleerd de Reiset's landhuis was gelegen; het was een ideaal oord om eens goed uit te rusten, te werken en ...infectie te vermijden.

De tweede gedachte die opkwam staat in verband met het feit dat veel gezinnen waarvan één van beide ouders plotseling gestorven was, in grote financiële nood verkeerden, het gevolg van het destijds volledig ontbreken van

sociale voorzieningen. Het is meer dan begrijpelijk dat de sociaal bewogen Jacques de Reiset, die al in 1820 in Rouen een ‘caisse d'épargne’ (spaarbank) had opgericht, en zijn niet minder altruïstische gast de behoefte voelden te helpen waar zij konden. En op welke wijze zou dat toepasselijker zijn dan in de vorm van een liefdadigheidsconcert?

*Le Mémorial Dieppois* van 24 juni 1832 geeft de feiten. Onder het kopje “Concert au profit des pauvres de la ville de Dieppe – Proposé par M. Liszt”<sup>39</sup> leest men, dat de beroemde instrumentalist al enkele weken op ‘château d'Écorchebeuf’ verbleef. De journalist vervolgt: “(...) Daar, in alle rust, in de gezonde buitenlucht, is hij herstellende en hervindt hij zijn gezondheid die aangedaan was door kwalen van nerveuze aard<sup>40</sup>, waarvoor zijn liefde voor de kunst hem tot lijdens toe ontvankelijk had gemaakt. Enkele personen uit de naaste omgeving van de heer en mevrouw Reiset hadden zo af en toe het voorrecht gesmaakt het bewonderenswaardige spel van dhr. Liszt te horen, luisterend hoe hij hen de wereld van Mozart en Beethoven openbaarde, met een kracht en energie, met een zachtheid van uitdrukking, waarvan slechts weinigen een idee hebben en dhr. Liszt het exclusieve en miraculeuze alleenrecht schijnt te hebben. We zijn blij aan te kunnen kondigen, dat deze kleine kring van bevoorrechte vrienden en kunstliefhebbers zich spoedig zal verruimen en men op dit moment aan het bezien is hoe de barrières rondom de kunstenaar geslecht kunnen worden. Dhr. Liszt, wiens langdurige afwezigheid in de Parijse salons wordt betreurd – want lang geleden heeft hij besloten zich niet langer in het openbaar te laten horen om zich met nòg grotere vasthoudendheid en intensiteit in zijn muziekstudie te kunnen verdiepen<sup>41</sup> – dhr. Liszt heeft meerdere bewoners van Dieppe, die kortgeleden in Écorchebeuf waren, voorgesteld om zich in onze stad te laten horen voor zijn vertrek, dat over enkele dagen zal plaatsvinden, en er een soiree te geven ten gunste van de armen.”

Het concert vond daags na de publicatie van deze aankondiging plaats, dus op 25 juni. Vreemd genoeg staat de plaats van handeling nergens vermeld.

Volgens André Boudier was dat waarschijnlijk 'la nouvelle salle des Bains-Chauds', waar in die dagen met enige regelmaat concerten werden gegeven.<sup>42</sup> Claude Féron echter is van mening dat het concert in de 'Salle de spectacle du Casino' werd georganiseerd.<sup>43</sup>

De recensie staat in *Le Mémorial Dieppois* van 28 juni 1832. Hier volgt een gedeelte, geschreven door een zekere J.D.: "Zoals we hadden gehoopt was het aantal belangstellenden groot; de zaal bood een bijzonder feestelijke aanblik. (...) Degenen die geen gelegenheid hadden te komen en te genieten van het wonderbaarlijke talent van dhr. Liszt - we moeten hen onze deelneming betuigen! Te spreken over een compositie als het Septet van Hummel<sup>44</sup>, dat diende als het sublieme openingsstuk van de eerste helft van het concert, vraagt om een diepe muzikale kennis, maar het zou aanmatigend zijn te beweren dat wij die hebben. We stellen ons tevreden door op te merken dat, meermaals gedurende de uitvoering van het stuk, op de gezichten van het publiek zowel bewondering als verrukking te lezen stond; de meest ingewikkelde passages, een overvloed aan heerlijke melodieën bracht de geïnspireerde heer Liszt noot voor noot tot leven, ook voor oren die minder gewend zijn al de nuances van zo'n gevleugeld, welhaast ongreepbaar kunstwerk te volgen. Het publiek was uitzinnig en toonde zijn enthousiasme door talrijke en luide toejuichingen en bravo's na ieder deel. Oh, wat speelde deze waarachtige kunstenaar met vuur, met al de verve van zijn talent en onblusbare originaliteit!"

Medewerking aan het programma verleenden, zo blijkt uit de recensie van J.D., de violist Blainville, die de 'admirables variations de Rode'<sup>45</sup> uitvoerde en de heren Suchet en Lemarchand, beide van Rouen overgekomen "om met de schoonheid van hun stem extra luister aan het concert bij te zetten".

Op 15 juli 1832 tenslotte berichtte *Le Mémorial Dieppois*, dat de inkomsten van het concert alle verwachtingen hadden overtroffen. De recette bedroeg maar liefst 938 fr. en 60 c., waartegenover aan onkosten slechts 126 fr. en 69 c. konden worden opgevoerd. De totale inkomsten bedroegen dus 'la coquette

somme de 810 fr. et 91 c.', een in die dagen aanzienlijk bedrag en meer dan enig concert in Dieppe ooit had opgebracht!

Eén kwestie moet hier nog nader worden verklaard. Pauline Pocknell schrijft in haar *Franz Liszt's Unpublished Pocket-Diary*<sup>46</sup>, dat het concert in Dieppe "in the first week of July" heeft plaatsgevonden; ook Serge Gut geeft, zoals we zagen, in de Duitse versie van zijn *Liszt* als datum 'Anfang Juli', terwijl uit het voorgaande zonneklaar blijkt dat als datum 25 juni aangenomen moet worden. De reden van deze verwarring ligt in het feit, dat Pocknell, zoals blijkt uit eindnoot 36, zich uitsluitend gebaseerd heeft op het artikel van André Boudier (eindnoot 42) en niet op de oorspronkelijke berichtgeving in *Le Mémorial Dieppois*. In zijn studie schrijft Boudier: "Fort réussie, si nous en jugeons par le compte-rendu élogieux paru dans le *Mémorial Dieppois* du 15 juillet 1832 et que nous reproduisons" ["Zeer geslaagd, zoals kan worden afgeleid uit de lovende bespreking, gepubliceerd in de *Mémorial Dieppois* van 15 juli 1832, die hier zal worden gereproduceerd"], waarna hij grote gedeelten aanhaalt uit de recensie van 28 juni! Zoals gezegd betreft het bericht van 15 juli slechts een korte epiloog, waarin de lezer wordt geïnformeerd dat "le concert donné par M. Litz, le 25 juin dernier" (sic!) met een batig saldo kon worden afgesloten. Boudier heeft de datum van de recensie en die van de afrekening verward, zodat Pauline Pocknell en in haar kielzog Serge Gut wat betreft de datum van het concert op het verkeerde been zijn gezet.

## Liszts composities geschreven op Écorchebeuf

In een brief aan Valérie Boissier van 3 augustus 1832 schreef Liszt (in vertaling): "Ik heb over mijn verblijf in Écorcheboeuf weinig te melden; afgezien van drie of vier dagen waarop ik gewerkt heb aan 'mes nouvelles fantaisies', waren deze zes weken tamelijk vervelend."<sup>47</sup>



Afb. 5 - De eerste bladzijde van de 'Grande Fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini', schetsboek N6, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, GSA60/N6. Men moet het Bory vergeven dat hij 'Écorcheboeuf' heeft gelezen in plaats van 'Écorcheboeuf'; Liszt's handschrift is inderdaad erg moeilijk te ontcijferen.

Welke composities worden bedoeld met deze 'nouvelles fantaisies'? Zoals blijkt uit de brief aan Pierre Wolff van 2/8 mei (eindnoot 15), was Liszt na het horen van Paganini op 20 april 1832 compleet van de wereld, in een staat van mentale exaltatie. In deze dagen groeide in hem het verlangen een grote fantasie te componeren op het welbekende Campanella-thema uit het laatste deel van Paganini's Tweede Violconcert in b-klein. En inderdaad, enkele weken later, op Écorcheboeuf, begon Liszt een *Grande Fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini* op te zetten. De compositie werd genoteerd in schetsboek N6, thans bewaard in het Goethe- und Schiller-Archiv te Weimar onder signatuur GSA60/N6. De elf bladzijden lange schets draagt als opschrift '12 Juin 1832. Ecorcheboeuf' (zie afb. 5); het is dus absoluut zeker, dat dit duivels moeilijke werk op het landgoed van Jacques de Reiset is gecomponeerd.

Het werk opent met een langzame inleiding in a-klein. In het Goethe- und Schiller-Archiv bevindt zich van deze

inleidende maten nog een andere schets, die Ernst Burger heeft afgebeeld in zijn *Franz Liszt - Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*.<sup>48</sup> Gedateerd met 'Lundi 17 Octobre 1831' en halverwege de bladzijde links in de marge 'Mardi 14 Décembre' is deze schets kennelijk van vroegere oorsprong. Dit heeft menige pen in beweging gezet<sup>49</sup>, want niets duidt erop, dat Liszt Paganini voor eind april 1832 gehoord heeft. Hoe is dan te verklaren, dat hij ruim een half jaar eerder al met zijn *Clochette*-fantasie bezig was? Dit opgeworpen probleem bestaat in wezen niet. Want uit niets blijkt dat de op 17 oktober 1831 genoteerde muzikale inval geconcipieerd werd als inleiding op dat werk. Pas enkele maanden later, te Écorcheboeuf, moet Liszt op de gedachte zijn gekomen met deze op zichzelf fraaie schets zijn *Clochette*-fantasie te openen. Wellicht niet zo'n goede gedachte, want thematisch gezien is er geen enkel verband tussen dit sombere, *Excessivement lent* te spelen en in zichzelf afgesloten gedeelte en het vervolg van de compositie.

Zoals men ziet (afb. 5) schreef Liszt bij de melodie enkele woorden, die bij het ter perse gaan werden geschrapt, maar ons iets zeggen over het karakter van deze maten: “Au banquet de la vie, infortuné convive, j’apparus un jour et je meurs! et sur mon tombeau lentement j’arrive.”<sup>50</sup> Günther Protzies wijst erop<sup>51</sup>, dat de tekst, de eerste regels van een treurdicht van de vroeg gestorven dichter Nicolas Gilbert (1750–1780), begrepen moet worden vanuit Liszts geestelijke toestand in het najaar van 1831, een tijd die de componist later in een brief aan Marie d’Agoult zou omschrijven als “temps de lutte, d’angoisse et de tourments solitaire”.<sup>52</sup> Drie vrouwen bezorgden hem in die maanden slapeloze nachten: gravin de Laprunarède, met wie hij in de winter van 1831 een korte, heftige relatie had gehad, hartstochtelijke gevoelens die zeker van haar kant nog niet tot rust waren gekomen; Charlotte Laborie, een leerlinge met wie de jonge pianist vermoedelijk een avontuurtje had gehad (er was zelfs sprake van een ‘promesse de mariage’); en het buurmeisje Euphémie Didier, die zijn moeder als toekomstige echtgenote voor hem op het oog had. Dat Liszt de aangehaalde woorden in juni 1832 ongewijzigd van de oudere schets overnam toont aan, dat hij in wezen nog steeds in dezelfde geestelijke (lusteloze, depressieve) staat verkeerde. Dit wordt bevestigd door verschillende uitlatingen in brieven aan Valérie Boissier (zie o.a. de aanhaling uit de brief van 3 augustus 1832 hierboven).

Als brug naar het hoofdthema klinkt vervolgens een *Allegro moderato*, dat gebouwd is op de kop van het neventhema van Paganini’s *Clochette*-muziek.<sup>53</sup> Na dit overgangsgedeelte doet het hoofdthema zijn intrede, waarna in een ‘Variation à la Paganini’ met behoud van structuur en harmonische functies het thema onder een stortvloed van pianistische figuren wordt bedolven. Ook dit gedeelte is in N6 nog goed te volgen, maar daarna breekt de schets af. Van de zeer uitvoerige *Finale di bravura*, ongeveer de helft van de compositie, vindt men onder het opschrift ‘2<sup>me</sup> Variation’ slechts een aanzet.

Het is niet bekend wanneer Liszt de partituur voltooide. Over het algemeen

wordt aangenomen, dat dit in (het najaar van) 1834 is gebeurd, dit naar aanleiding van de eerste uitvoering van dit werk op 5 november 1834 in het ‘Institution musicale de M. Stoepel’, rue Monsigny 6 te Parijs.<sup>54</sup> Ik zou echter niet verbaasd staan ooit te vernemen, dat de jonge componist zijn fantasie al op 12 maart 1833 trots voor het voetlicht heeft gebracht. Tijdens dat concert, in het theater Wauxhall, speelde hij het *Konzertstück* van Weber voor het eerst in het openbaar en besloot zijn optreden met een ‘eigen compositie’. De bekende criticus en musicoloog François Féty was erg negatief over dat werk en schreef: “Over zijn eigen compositie zal ik in het geheel niet spreken, want dat is niets dan een opeenstapeling van alle mogelijke en onmogelijke moeilijkheden”<sup>55</sup>, een perfecte karakterisering van een opus dat zijn waarde in de eerste plaats ontleent aan de revolutionaire pianistiek. Mocht deze hypothese juist zijn<sup>56</sup>, dan betekent dit dat Liszt in de winter van 1832-’33 zijn *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette de Paganini* heeft voltooid. Vermoedelijk heeft hij het werk in 1834 herzien, voor druk gereed gemaakt en nogmaals voor het voetlicht gebracht. Het verscheen in dat jaar als opus 2 bij de Parijse uitgever Schlesinger. Een latere editie bij Mechetti in Wenen dateert van 1839; deze uitgave bevat tutti-gedeelten, wat er op wijst dat Liszt – in 1838, aan het begin van zijn virtuoze tijd? – een poging heeft ondernomen de compositie voor piano en orkest te herschrijven. Van een uitgewerkte orkestpartituur van deze versie ontbreekt echter ieder spoor, evenals van een gedocumenteerde uitvoering in deze vorm.

Naar alle waarschijnlijkheid heeft Liszt tijdens zijn verblijf in Normandië nog een andere compositie geschreven, een *Introduction et Valse*. Het werk draagt als opdracht ‘à Mr Jacques Reiset/son ami FL.’ en staat genoteerd in een album dat ooit toebehoorde aan Gustave de Reiset (zie hiervoor). Deze informatie werd ontleend aan *Manuskripte - Briefe - Dokumente von Scarlatti bis Strawinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch van Georg Kinsky*.<sup>57</sup> Uit de daarin opgenomen beschrijving van het

werk blijkt, dat het een compositie van 5 $\frac{1}{4}$  bladzijden lang betreft, bestaande uit een inleiding in Es-groot, gevolgd door een wals in E-groot (!). Kinsky suggereert als ontstaanstijd het eind van de jaren dertig van de negentiende eeuw, maar Michael Short merkt terecht op, dat Liszts contact met de familie de Reiset 'dates from somewhat earlier'.<sup>58</sup> De meest waarschijnlijke optie is naar mijn mening, dat Franz Liszt dit volstrekt onbekende werk bij zijn afscheid van de familie de Reiset in het album amicorum van zijn gastheer heeft genoteerd en dat de *Introduction et Valse* daarom dateert van eind juni 1832. Het album kwam na de dood van Jacques de Reiset in bezit van zijn jongste zoon Gustave; waar het momenteel bewaard wordt is onbekend.

In de zomer van 2007 in het Goethe- und Schiller-Archiv schetsboek N6, waarin Liszt van 1829 tot in 1834 werkte, bestuderend, merkte ik op dat daarin het woord 'Ecorcheboeuf' in zijn totaal zes keer voorkomt. Heeft de pianist tijdens zijn verblijf bij de familie de Reiset nog meer gecomponeerd dan de twee hierboven vermelde werken?

Onderaan op blz. 18 vindt men de aantekening '31 Mai / Ecorcheboeuf'. Het is niet duidelijk waar de datering bij hoort, want op deze bladzijde staan meerdere invallen van geheel diverse afkomst door elkaar heen geschreven. Mogelijk behoort zij bij de schets van een compositie waarboven de titel *Mazeppa* prijkt, maar die niets te maken heeft met de bekende etude van die naam. Voor meer informatie hierover moet ik verwijzen naar Hoofdstuk II van mijn op handen zijnde boek (eindnoot 37).

Eén bladzijde eerder, op schetsvel 17, vindt men de aantekening '13 Juin Ecorcheboeuf', waarna een *Marche Finale* volgt. Dit vrolijke, energieke mars-thema zou Liszt later gebruiken in het slotdeel van het eerste Pianoconcert in Es-groot, *Allegro marziale animato*. Het was al langer bekend dat in schetsboek N6, op blz. 6, het markante openingsthema van dit concert genoteerd staat; dit misschien wel bekendste thema uit heel zijn oeuvre werd op '1 Janvier 1832' gevonden. Minder bekend is echter,



Afb. 6 - De beginmaten van de 'Marche Finale', de kop van het *Allegro marziale animato* en het begin van het *Quasi Adagio* uit het Eerste Pianoconcert in Es (6b).



dat de componist een half jaar later in hetzelfde schetsboek een andere inval noteerde, die niet alleen in het slotdeel maar ook in het tweede deel, *Quasi Adagio*, een cruciale rol vervult. Afbeelding 6 geeft achtereenvolgens de beginmaten van de *Marche Finale* en de kop van zowel het *Allegro marziale animato* als het *Quasi Adagio*.<sup>59</sup>

Afgezien van de notitie 'Ecorcheboeuf 8 Mai' op blz. 29 (zie hiervoor) en die boven de *Clochette*-fantasie op blz. 57 willen we nog wijzen op twee invallen, die beide, hoewel onvoltooid, veel moois hebben. Onder het opschrift 'A M<sup>me</sup> Reiset' vindt men op blz. 30 het volgende (afb. 7):



De schets loopt nog wat verder door, maar de notatie is dermate rudimentair dat niet duidelijk is, wat bedoeld wordt. De maten die volledig staan uitgeschreven zijn echter van grote schoonheid; ze doen denken aan een langzaam deel van een Beethoven-sonate.

Afb. 7 - Schetsboek N6, blz. 30, 'A M<sup>me</sup> Reiset'.

We besluiten met het geven van welgeteld 9 maten van een *Pastorale* in G-groot, genoteerd op blz. 44 onder het hoofd 'Écorcheboeuf' (zonder datering), een compositie waartoe Liszt geïnspireerd zal zijn door de vredige, landelijke atmosfeer die het gehucht nog steeds omgeeft. Met zijn ingebouwde 'Echo' doet de muziek denken aan het derde deel van de *Symphonie fantastique* van Berlioz, *Scène aux champs*, een symfonie die als weinig werken richting bepalend is geweest bij het vinden van een eigen, persoonlijke stijl.<sup>60</sup>



Afb. 8 - Schetsboek N6, blz. 44, *Pastorale* in G-groot.

Albert Brussee is pianist, pianodocent aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag, en Liszt-onderzoeker. Hij ontdekte diverse manuscripten van onuitgegeven werken van Liszt, publiceerde deze en gaf er uitvoeringen van in binnen- en buitenland. Hij is secretaris van de Franz Liszt Kring.

## Noten:

- 1 Christian Goubault, *Les trois concerts de Franz Liszt à Rouen (1825, 1832, 1841)* in de *Revue Internationale de Musique Française* nr. 13 (februari 1984). Hartelijk dank aan Serge Gut, die me dit artikel in kopie opzond.
- 2 Auguste Boissier, *Liszt pédagogue*, blz. 30.; Champion, Parijs, 1928 (herdruk door Slatkine, Genève, 1976).
- 3 Saverio Mercadente (1795-1870), de meest belangrijke Italiaanse tijdgenoot van Donizetti en Bellini, wiens oeuvre in de twintigste eeuw echter in het vergeetboek is geraakt. Hij schreef circa 60 opera's en daarnaast balletmuziek, missen, cantates en een achtenswaardig aantal instrumentale werken.
- 4 Bijvoorbeeld op 21 mei 1827 in Londen en op 4 april 1828 in Parijs.
- 5 De opera *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (1827) is een omwerking van *Mosè in Egitto* uit 1818. In 1826 was Rossini directeur van het Théâtre-Italien in Parijs geworden en bouwde nadien verscheidene van zijn opera's om voor Franse producties.
- 6 Carl Maria von Weber had zijn laatste opera *Oberon* in 1826 voltooid; na de première in Covent Garden klonk het werk met grote regelmaat overal in Europa, met name de Overture, die Liszt in 1843 zou transcriberen voor piano-solo.
- 7 Adrien Boiëldieu (1775-1834), geboren en getogen in Rouen, studeerde daar bij Charles Broche piano, orgel en compositie. Hij was de leidende opera-componist in de eerste kwart van de negentiende eeuw in Frankrijk. Boiëldieu blijft de centrale figuur in de typisch-Franse opéra comique-traditie.
- 8 Deze opmerking slaat op het feit, dat het wonderkind Franz Liszt al in 1825 in Rouen had geconcerteerd.
- 9 C. Goubault, eindnoot 1.
- 10 De *L'Echo de Rouen* is niet aanwezig in de Bibliothèque municipale van Rouen, noch in de Archives municipales in het gemeentehuis of in de Archives départementales, gesitueerd aan de oever van de Seine. De informatie werd ontleend aan Goubault, eindnoot 1, en is ook te vinden in: Iwo and Pamela Zaluski, *Young Liszt*, blz. 152-153; Peter Owen Publishers, Londen, 1997.
- 11 Parijs en Rouen liggen hemelsbreed ongeveer 110 km van elkaar verwijderd. Het gemiddelde aantal kilometers dat een koets per uur kon afleggen, inclusief het wisselen van de paarden, het even naar het toilet gaan en een kopje koffie drinken in een herberg etc., lag rondom de 10-12 km per uur. Postkoetsen echter - en Liszt gebruikte die bij voorkeur - gingen aanzienlijk sneller.
- 12 Pauline Pocknell, *Franz Liszt's Unpublished Pocket-Diary for 1832 - A Guide to His Memory*, in: *Liszt 2000 - Selected Lectures given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18-20, 1999*, blz. 61; een uitgave van het Hongaarse Lisztgezelschap onder redactie van Klára Hamburger. Wederom dank aan Serge Gut, die me ook dit artikel in januari 2007 toezond.
- 13 Was het misschien (een deel van) de Sonate in As van C.M. von Weber? Vier dagen voor het concert in kwestie, op 24 januari, had de jonge pianist dit werk aan moeder en dochter Boissier voorgespeeld. Ook later heeft Liszt zich zeer positief over deze sonate uitgelaten en meermalen gedeelten eruit voor het voetlicht gebracht.
- 14 'Bedroefdheid verbindt (de mensen) meer dan geluk.' A. Boissier, eindnoot 2, blz. 34.
- 15 "Richt je brieven tot dhr. Reidet, belastinginspecteur van de haven van Rouen." La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Band I: Von Paris bis Rom*, blz. 6-8; Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1893. Liszt had Paganini op 20 april 1832 voor het eerst gehoord.
- 16 "En vandaag, donderdag 24 mei, dateer ik mijn brief vanuit Écouteboeuf." R. Bory, *Diverses lettres inédites de Liszt*, in *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft - Dritter Band*, blz. 7; H.R. Sauerländer & Co, Aarau, 1928.
- 17 A. Walker, *Franz Liszt - The Virtuoso Years (1811-1847)*; Alfred A. Knopf, New York, 1983.
- 18 E. Burger, *Franz Liszt - Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*; List Verlag, München, 1986.
- 19 Klára Hamburger, *Franz Liszt, 2.*, erweiterte, verbesserte Auflage; Corvina, Boedapest, 1986.
- 20 "24 mei: Liszt arriveert op Écouteboeuf, waar hij zes weken verblijft om te herstellen." S. Gut, *Liszt*, p. 480; Ed. de Fallois/L'Age d'Homme, Parijs, 1989.
- 21 "In de tweede week van mei ging hij zes weken naar dhr. Reidet, de belastinginspecteur van de haven van Rouen, te Écouteboeuf bij Rouen, om er te herstellen." I & P Zaluski, eindnoot 10, blz. 156-157.
- 22 Dankzij Mária Eckhardt en Serge Gut heb ik begrepen - nadat een vroegere versie van dit artikel gediend had als uitgangspunt voor een lezing, gehouden tijdens de '1. Internationaler Liszt Konferenz' te Stuttgart op 1 december 2006 - dat enkele van deze 'ontdekkingen' al eerder gedaan waren door Michael Short en Pauline Pocknell. Aangezien ik enkele aanvullende correcties kan maken en foto's op locatie heb gemaakt hoop ik, dat deze bijdrage niet al te overbodig is, temeer daar in het Nederlands nog nooit over dit onderwerp gepubliceerd is.
- 23 'Ontvanger van belastinggelden en supervisor over de waterwegen en wouden van de Elzas'.



- 24 'Ingenieur van bruggen en dijken, belastingontvanger en regent van de Bank van Frankrijk'.
- 25 P. Pocknell, eindnoot 12, blz. 63.
- 26 "Alle bekenden, St. Marie, Naoumouff, Reiset, kortom, al je studenten groeten je." Klára Hamburger, *Franz Liszt - Briefwechsel mit seiner Mutter*, blz. 374; Eisenstadt, 2000. De brief is gedateerd op '15 Jänner 1831'.
- 27 P. Pocknell, eindnoot 12, blz. 63.
- 28 Dit vermoeden bleek niet ver van de waarheid. Het was de grote Liszt-expert Michael Short, die in de 'Archives départementales de l'Eure et Evreux' een document vond waarin vermeld staat dat in 1813 Madame Colette de Reiset, de vrouw van Jacques de Reiset, benoemd was in het bestuur van 'La Société maternelle', dezelfde instelling die het concert te Rouen georganiseerd heeft. Hieruit mag worden afgeleid, dat het inderdaad de familie de Reiset is geweest, die Liszt naar de Normandische hoofdstad heeft uitgenodigd. P. Pocknell, *ibidem*.
- 29 "Écouteboeuff, zult u zeggen, wat een (gekke) naam - maar het is een land van slagerijen hier, van abattoirs!..." Bory, eindnoot 16, *ibidem*.
- 30 Beide spellingen zijn in gebruik, maar de meer officiële is 'beuf' (zie afb. 3). Veel dorpsjes in Normandië eindigen met dit achtervoegsel, dat afgeleid is van een Scandinavisch woord voor 'hof'.
- 31 Écorchebeuf ligt op loopafstand van het kasteel Miromesnil, waar de bekende schrijver Guy de Maupassant (1850-1893) het levenslicht aanschouwde. Miromesnil wordt tevens graag bezocht om zijn prachtige tuinen en de oorspronkelijke, door geen enkele verbouwing geschonden architectuur.
- 32 Günther Protzies, *Studien zur Biographie Franz Liszt's und zu ausgewählten seiner Klavierwerke in der Zeit der Jahre 1828-1846*, als Inauguraldissertation zur Erlangung eines Doktorgrades vorgelegt an der Fakultät für Geschichtswissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum; gedrukt in de zomer van 2004, blz. 29.
- 33 De stichting L'Arche (De Ark), een internationale charitatieve instelling, werd opgericht door de Canadees Jean Vanier. De stichting is werkzaam in Canada, de Verenigde Staten en verschillende Europese landen en organiseert o.a. zomerkampen voor jongeren met mentale problemen. De huidige bestemming deed me denken aan het voormalige zomerpaleis van Liszt's vriend Felix von Lichnowsky bij Kryzanowice, waarin tegenwoordig geestelijk gehandicapte kinderen worden verzorgd. Zie Albert Brussee, *In de voetsporen van Franz Liszt*, in het Programmaboek van het 11<sup>e</sup> Franz Liszt Festival (2000), blz. 70-79.
- 34 P. Pocknell, eindnoot 12, blz. 53.
- 35 P. Pocknell, *ibidem*, blz. 62.
- 36 Pauline Pocknell was al in 1993 op zoek geweest naar de juiste locatie van Écorchebeuf. Dit blijkt uit haar correspondentie met de Bibliothèque municipale van Rouen die haar informeerde, dat een plaatsje van die naam, later omgedoopt tot Neuville-Champ Oisel, zes kilometer van Rouen verwijderd, inderdaad bestaan had. "But", vervolgt de schrijfster, "no news of Liszt or the Reisets could be elicited from there. Despite my intention to publish Liszt's 1832 agenda fully annotated one day, I moved on to more pressing research." (Pocknell, *ibidem* blz. 64) Enkele jaren later echter kwam ze dichterbij de waarheid. De musicologe vertelt: "In February 1997, Michael Short gave a lecture-recital about Liszt in Dieppe. He wrote to me on 12 February 1997 that after the performance, Monsieur Maurice Duteutre, President of the History Society 'Les Amis du vieux Dieppe', asked him if he knew about Franz Liszt's concert there in 1832. Monsieur Duteutre furnished an article written in 1951 by André Boudier in the Society's Journal about Liszt's stay in Ecorcheboeuf and his concert in Dieppe. It revealed another virtually unknown concert by Liszt in this year. Everything which follows about the actual event comes from André Boudier's article. Further investigation on site is still needed."
- Samenvattend concluderen we, dat het Michael Short is geweest die in 1997 Boudiers artikel (eindnoot 41) onder ogen kreeg en daaruit kon opmaken, dat Jacques de Reiset zijn 'château' in de buurt van Dieppe had en niet bij Rouen, zoals daarvoor werd gedacht (eindnoot 21). Mr. Short gaf deze informatie door aan Pauline Pocknell, die erover sprak tijdens de Liszt Conferentie in Boedapest in mei 1999. Zoals gezegd werd haar lecture in het jaar 2000 gepubliceerd. Serge Gut zond me een kopie van dat artikel in januari 2007 toe, anderhalf jaar na mijn eigen pelgrimage (eindnoot 12).
- 37 *Tweeënehalf jaar uit het leven van Franz Liszt - van de ontmoeting met Marie d'Agoult tot de vlucht naar Basel*. Streefjaar van uitgave 2011. Het eerste hoofdstuk, 'Liszt's comeback als pianist', waarin kort vermelding wordt gemaakt van het concert in Dieppe, verscheen separaat in het Jaarboek van de Franz Liszt Kring 2004-2005.
- 38 Ernst Burger schrijft dienaangaande in zijn *Frédéric Chopin - Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, blz. 82 (Hirmer Verlag, München, 1990): "10 April. Die Choleraepidemie erreicht ihren Höhepunkt. (In Paris sterben auf diesem Tag 2000 Menschen.) Die meisten der Künstler mit denen sich Chopin eben angefreundet hatte, verlassen die Stadt. Liszt z.B. geht in die Schweiz (sic! AB), Rossini nach Bordeaux, Kalkbrenner nach Meudon, Pixis nach Boulogne, Osborne nach London."
- 39 Deze spelling vindt men in de artikelen van Boudier (eindnoot 43), Féron (eindnoot 44) and Pocknell (eindnoot 12). In werkelijkheid werd Liszt's naam in *Le Mémorial Dieppois* gespeld als 'Litz'.
- 40 "les secousses d'une organisation nerveuse."
- 41 Dit slaat op het feit, dat Franz Liszt na 1829 zelden meer in het openbaar optrad: in 1830 slechts vier keer, in 1831 geen enkele maal. Doorgaans wordt dit toegeschreven aan een adolescentiecrisis, aan mentale depressie en liefdesverdriet, maar hier leest men een meer positieve verklaring.
- 42 André Boudier, *Quand Franz Liszt venait à Dieppe en 1832*, gepubliceerd in *À travers les Siècles. Dieppe, Dieppoïis, Dieppoiseries...*, jaargang 1951, blz. 48 (No. CII).
- 43 Claude Féron, *Il y a 100 ans mourait Franz Liszt, qui donna un concert à Dieppe en 1832*, gepubliceerd in *Connaissance de Dieppe et sa région*, Volume III, nr. 26 (januari 1987).
- 44 Bedoeld wordt het Septet in d-klein, opus 74, voor piano, fluit, hobo, hoorn, altviool, violoncello en contrabas uit 1816. Dit meesterwerk, welhaast een pianoconcert met solistische begeleiding, speelde de jonge Liszt regelmatig, ook wel solistisch, waarbij hij de instrumentale stemmen knap wist te integreren in de virtueuze pianopartij. Pas in 1848 zou hij deze transcriptie voor piano-solo aan het papier toevertrouwen.
- 45 Pierre Rode (1774-1830), Frans violist en componist, was de eerste viooldoent aan het Conservatoire te Parijs. Hij schreef samen met Baillot en Kreuzer een viool-methode (1803), die in belang vergelijkbaar is met de *Méthode de Piano du Conservatoire* van Louis Adam. Naast 13 concerten en een groot aantal strijkkwartetten componeerde Pierre Rode brijlante 'Airs variés', die grote populariteit genoten. Zijn *Variations* in G, opus 12, werd ook wel door virtueuze zangeressen als Malibran gezongen. (!) Mogelijk dat deze compositie geklonken heeft tijdens het concert in Dieppe.
- 46 P. Pocknell, eindnoot 12, blz. 66.
- 47 Bory, eindnoot 16, blz. 9. De brief werd door Bory gedateerd. In werkelijkheid heeft Liszt ruim zeven weken op Écorchebeuf doorgebracht, van 8 mei tot (enkele dagen) na 25 juni.
- 48 Burger, eindnoot 18, blz. 64.
- 49 Burger, *ibidem*, suggereert in dit verband dat het jaartal 1831 "von Liszt selbst oder von fremder Hand später irrthümlich eingetragen wurde".
- 50 "Op een dag verscheen ik, ongelukkige disgenoot, op het banket des levens, maar ik sterf! en langzaam nader ik mijn graf." Dieter Torkewitz, die op blz. 47 van zijn *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszt's* (Emil Katzbichler, München, 1978) van deze bladzijde een transcriptie in modern notenschrift geeft, leest "Au banquet de la voie infuture con vive" etc.; ook Protzies (eindnoot 32, blz. 29) geeft deze lezing. Het woord 'infuture' bestaat echter niet, de woordjes 'con' en 'vive' dienen als één geheel gelezen te worden ('convive' = tafelgenoot, genodigde) en het woord 'vie' (eerste systeem) is duidelijk leesbaar; de lezing 'voie' (= weg) maakt het geheel tot iets volslagen onbegrijpelijk.
- 51 Protzies, *ibidem*.
- 52 "Tijden van worsteling, van angst en eenzame kwellingen." Gut/Bellas, *Correspondance Franz Liszt - Marie d'Agoult*, blz. 143; Fayard, Parijs, 2001.
- 53 Dit in de inleiding van een variatiewerk (want dat is deze 'fantaisie' in wezen) toespelingen maken op het hoofdthema is gebruikelijk. Moscheles deed het in zijn *La Marche d'Alexandre* (1815) en Chopin in zijn *Variations sur 'La ci darem la mano' de 'Don Juan' de Mozart*, opus 2 (1827-'28). Ook Liszt's eerste operaparafrase, *Souvenir de la Fiancée* (1829) opent met een Introduction waarin vooruitgelopen wordt op een thema dat later in zijn geheel wordt geëxposeerd.
- 54 Het betrof een liefdadigheidsconcert op initiatief van de literatuurcriticus Jules Janin. Liszt speelde als laatste voor de pauze; het werk werd slecht ontvangen.
- 55 De recensie van Fétyis vindt men in de *Revue musicale* van 16 maart 1833.
- 56 Kortgeleden vond ik de bevestiging voor dit vermoeden. In het artikel *Liszt médiateur des oeuvres de Weber à Paris (1828-1844)* van Corinne Schneider, gepubliceerd in *Liszt 2000*, zie eindnoot 12, blz. 256-282, staat letterlijk: "(...) la Grande Fantaisie de bravoure sur 'La Clochette' de Paganini - jouée d'ailleurs par Liszt au concert du Wauxhall de 1833 aux côtés du *Konzerstück* (...)" In een eindnoot wordt als bron verwezen naar het tijdschrift *L'Artiste*, vijfde jaargang, blz. 92; kennelijk staat daarin de compositie bij name genoemd.
- 57 Gepubliceerd door Kraus, Stuttgart, 1953.
- 58 Michael Short, *The doubtful, missing and unobtainable works of Ferenc Liszt (1811-1886)*, in *The Liszt Society Journal*, Volume 24 (1999), blz. 43-44. De hier gegeven informatie over de *Introduction et Valse* werd aan dit belangrijke artikel ontleend.
- 59 Het Eerste Pianoconcert in Es werd in hoofdzaak in 1849 gecomponeerd en kwam pas in 1856 van de drukpers, 24 jaar nadat de belangrijkste thema's ervan in schetsboek N6 genoteerd waren!
- 60 Een Engelse, iets beknoptere versie van dit artikel stond in *The Liszt Society Journal*, Volume 32 (2007), blz. 43-54.

# Overwegingen bij het achtste Internationaal Franz Liszt Pianoconcours

Christo Lelie



*De drie finalisten tijdens de prijsuitreiking. V.l.n.r. Vitaly Pisarenko, Nino Gvetadze en Anzhelika Fuks. Foto Stichting Liszt Concours/Allard Willemse.*

***In de periode 1-12 april 2008 vond in Utrecht het achtste Internationaal Franz Liszt Pianoconcours plaats. Eersteprijswinnaar werd de twintigjarige Vitaly Pisarenko uit de Oekraïne. De zes jaar oudere Nino Gvetadze uit Georgië kreeg de tweede prijs en de twintigjarige, Oekraïense Anzhelika Fuks de derde. Hoewel het concours op veel punten records gebroken heeft ten opzichte van voorgaande edities (o.a. meer prijzengeld, bezoekers en inschrijvingen dan ooit tevoren) kleefden er aan de deels vernieuwde opzet enkele bezwaren. Mogelijk waren die er de oorzaak van dat het zo veelbelovend gestarte concours resulteerde in teleurstellende prestaties tijdens de finale. In onderstaand artikel kijkt Christo Lelie terug op de wedstrijd, vergelijkt deze met eerdere Liszt-concoursen en tracht te ontdekken waarom Utrecht ook dit keer geen ultieme Liszt-winnaar lijkt te hebben voortgebracht.***

In 1986 begonnen als samenwerkingsverband van de Franz Liszt Kring, EPTA Nederland en het Utrechtse Muziekcentrum Vredenburg is het Internationaal Franz Liszt Pianoconcours 22 jaar en 8 edities verder uitgegroeid tot één van de belangrijke pianowedstrijden van Europa. Met ongeveer een halve ton aan prijzengeld kan deze wedstrijd zich ruimschoots meten met bijvoorbeeld het Chopin-concours of de Liszt-

concoursen in Boedapest en Weimar.

In dit licht is het een merkwaardige zaak dat het Liszt-concours tot nu toe zo weinig pianisten heeft opgeleverd die internationaal aan de weg timmeren. In 1986 was het duidelijk dat de Nederlander Martijn van den Hoek de stabielste speler was in alle rondes. Desalniettemin was zijn eerste prijs in de pers omstreden, maar dat lag vermoedelijk vooral aan het feit dat

complotzoekende journalisten het niet vertrouwden dat uitgerekend een Nederlander de winnaar werd. Kort na het concours vertrok Van den Hoek naar Oostenrijk. Tegenwoordig leidt hij – net als Liszt – een ‘vie trifurquée’ met werkzaamheden in Nederland, Oostenrijk en Japan. Zijn carrière heeft aldus een internationaal karakter gekregen.

Onder de eersteprijswinnaars van de overige Liszt-concoursen bevinden zich slechts twee pianisten van werkelijk internationale allure. Dat waren de Italiaan Enrico Pace (eerste prijs 1989) en zijn jongere land- en studiegenoot Igor Roma (1996), die met kop en staart boven alle latere winnaars uitstaken. Van beide giganten was vanaf de voorrondes duidelijk dat de eerste prijs hen niet kon ontgaan en na het concours bleven ze hun niveau waarmaken. Desalniettemin valt hun internationale succes tot nu toe tegen. Beiden traden al wel op in bijvoorbeeld de Serie Internationale Meesterpianisten in het Amsterdamse Concertgebouw, maar geen van hen is werkelijk doorgedrongen tot het circuit van toppianisten waartoe we vele laureaten van andere internationale concoursen wél mogen rekenen. Geen van beiden heeft ooit een langlopend contract met een platenmaatschappij gekregen, wat ook een veelzeggend feit is.

De enige Liszt-laureaat die – gezien zijn contract met Deutsche Gramophon en zijn vele internationale optredens – wél tot de elite van pianomeesters is doorgedrongen is Yundi Lee, die in 1999 derde werd. Feitelijk was hij dat jaar de beste deelnemer, maar de toen nog piepjonge Chinees had er helemaal niet op gerekend zo ver in het concours door te dringen en was daarom onvoldoende voorbereid op het finalerepertoire. Zijn roem heeft hij echter niet aan zijn Liszt-prijs te danken, maar aan het feit dat hij in 2000 als eerste sinds vijftien jaar een eerste prijs in de wacht wist te slepen van het Chopin-concours Warschau. In het lijstje van Liszt-laureaten die op lagere finaleplaatsen eindigden, maar die wel carrière gemaakt hebben moet ook de Amerikaan Michael Kiran Harvey (vierde prijs 1986, tegenwoordig internationaal befaamd vertolker van hedendaags repertoire) naast onze landgenoot

Wibi Soerjadi (derde prijs 1989), die – zoals bekend – opmerkelijk snel een groot en nieuw pianopubliek wist te creëren en aan zich wist te binden.

In de concoursen van 1992, 1999, 2002 en 2005 is het keer op keer fout gegaan. Sergey Pashkevich (winnaar in 1992), Masaru Okada (1999) en Jean Dubé (2002) waren geen musici waar publiek en pers vanaf de eerste ronde unaniem achter gingen staan; hun prestaties in de finale waren – in veler ogen – niet bijzonder genoeg, en hun internationale carrière heeft ondanks de steun van de organisatie van het Liszt-concours geen grote vlucht gekregen tot nu toe. Hetzelfde geldt voor Yingdi Sun, de vingervlugge en sympathiek ogende Chinees. Hij won in 2005 de eerste prijs, ondanks het feit dat de wijze waarop hij Liszts tweede Hongaarse Rapsodie in de finale vertolkte, verried dat hij nog nooit zigeunermuziek had gehoord en het wezen van Liszts pianostijl niet vatte. En wie kon dat deze geboren en getogen Chinees die niets van de Europese cultuur afwist ook kwalijk nemen? Des te treuriger was het dat een jury zo iemand er met de eerste prijs vandoor liet gaan.

Ondanks het tekort aan echt grote winnaars, is het Liszt-concours een trekpleister voor inmiddels honderden jonge pianisten gebleven. De wereldwijde promotie van het concours onder meer in de vorm van voorbereidende masterclasses speelt hier ongetwijfeld een grote rol. Dat geldt ook voor de uitzonderlijk hoge geldprijzen die verdiend kunnen worden. Nog belangrijker voor het aantrekken van goede deelnemers is ongetwijfeld de grote hoeveelheid concerten die de winnaars gedurende twee jaar na het concours krijgen aangeboden. Van cruciaal belang daarin is de intensieve begeleiding van de laureaten door de concoursorganisatie, die optreedt als een volwaardig concertagentschap. Hierdoor doen de winnaars, die contractueel vastzitten aan het geven van die circa 60 concerten, ruime podiumervaring op, aldus de kans krijgend zich verder te ontwikkelen en verdere nationale en internationale naam te maken.

Het Liszt-concours weet zich sinds 1986 verzekerd van de organisatorische en facilitaire ondersteuning van Muziekcentrum Vredenburg, de kennis en netwerken van representatieve bestuurders, de financiële support van grote sponsors en grote belangstelling van de nationale

en internationale pers en andere media, zoals radio en televisie. Het wegblijven van de supertalenten is jammer, maar ligt ook wel enigszins in de lijn der verwachting. Muziek van Liszt spelen is op pianistisch gebied toch zo ongeveer het allermoeilijkste dat denkbaar is. Daarbij is het repertoire voor de gemiddelde conservatoriumstudent te specifiek en omvangrijk om goed met een eindexamenprogramma te kunnen combineren, terwijl het tevens slechts ten dele bruikbaar is voor andere, algemene concoursen. Daarbij is het aantal pianowedstrijden alleen maar groeiende, dus de spoeling wordt alsmaar dunner. En het belangrijkste gegeven is: de werkelijk 'onsterfelijke' talenten zijn en blijven zeldzaam.

## Preselecties

Toch werd het anno 2008 wel eens tijd dat zich een nieuwe Pace of Roma in Utrecht zou aandienen. Om de kansen hiervoor te vergroten heeft de concoursleiding in de achtste editie enkele inhoudelijke en programmatische wijzigingen aangebracht. De meest ingrijpende en veelbelovende daarvan was dat dit keer preselecties werden

*Vitaly Pisarenko strijdt voor de eerste prijs tijdens de laatste finaleavond in het Beatrix Theater. Foto Stichting Liszt Concours/Allard Willemse.*



Winnares van de tweede prijs Nino Gvetadze.  
Foto Stichting Liszt  
Concours/Allard Willemse.



gehouden, een half jaar voor de eigenlijke wedstrijd, in drie werelddelen. Een selectiejury (met andere leden dan de eigenlijke jury) beluisterde in het najaar van 2007 64 kandidaat-deelnemers in Utrecht, New York en Shanghai in recitals van 20 minuten en selecteerde hieruit in totaal 24 pianisten.

Dat de deelnemers een auditie dichterbij huis kunnen doen werkt drempelverlagend voor de talenten uit verre hoeken van de wereld. Bovendien wordt de eigenlijke wedstrijd zo gevrijwaard van mindere goden of zelfs charlatans, die in vorige concoursen het gemiddelde niveau van de eerste ronde soms drastisch omlaag trokken. Zo kwam het in voorgaande concoursen regelmatig voor dat – ondanks de selectie op basis van het curriculum vitae van een kandidaat – in de eerste ronde pianisten te horen waren die vastliepen in een compositie en zonder hun programma af te maken het podium (een enkele maal huilend) verlieten. Ook kan ik mij een Griekse kandidaat herinneren die de *Mephistowals* op ongeveer een derde van het gebruikelijke tempo speelde, waarbij hij halverwege deze compositie een rustpauze van enkele minuten inlaste om zijn bril op te poetsen.

Hoewel ook anno 2008 één deelnemster geheugenproblemen had, getuigde het gemiddeld zeer hoge niveau van de kwartfinalisten dat de



Winnares van de derde prijs Anzhelika Fuks.  
Foto Stichting Liszt  
Concours/Allard Willemse.

selectiejury goed werk had verricht.

In principe waren de preselecties die in september en oktober 2007 werden gehouden vergelijkbaar met de vroegere eerste ronde. Alleen was nu het programma iets langer en zwaarder. Ik woonde enkele sessies bij in het Utrechts Conservatorium. Vreemd was dat daar zeer weinig publiek op af was gekomen, terwijl voorheen de Kleine Zaal van Vredenburg als regel uitverkocht was vanaf de eerste ronde. Overigens was de belangstelling vanaf de kwart finale in het achtste concours groter dan ooit tevoren.

#### **De Internationale Selectiejury**

- Frederic Chiu (VS)
- Martijn van den Hoek (Nederland)
- Múza Rubackytė (Litouwen)
- Balász Szokolay (Hongarije)
- Quinten Peelen (voorzitter, directeur Internationaal Franz Liszt Pianoconcours)

Een duidelijk voordeel voor de kandidaten van het houden van preselecties is, dat nu de eerste ronde een half jaar naar voren is gehaald minder repertoire in een tijdsbestek van twee eigenlijke concoursweken hoeft te worden gespeeld. De preselectie was tegelijk een soort try-out: de kandidaten

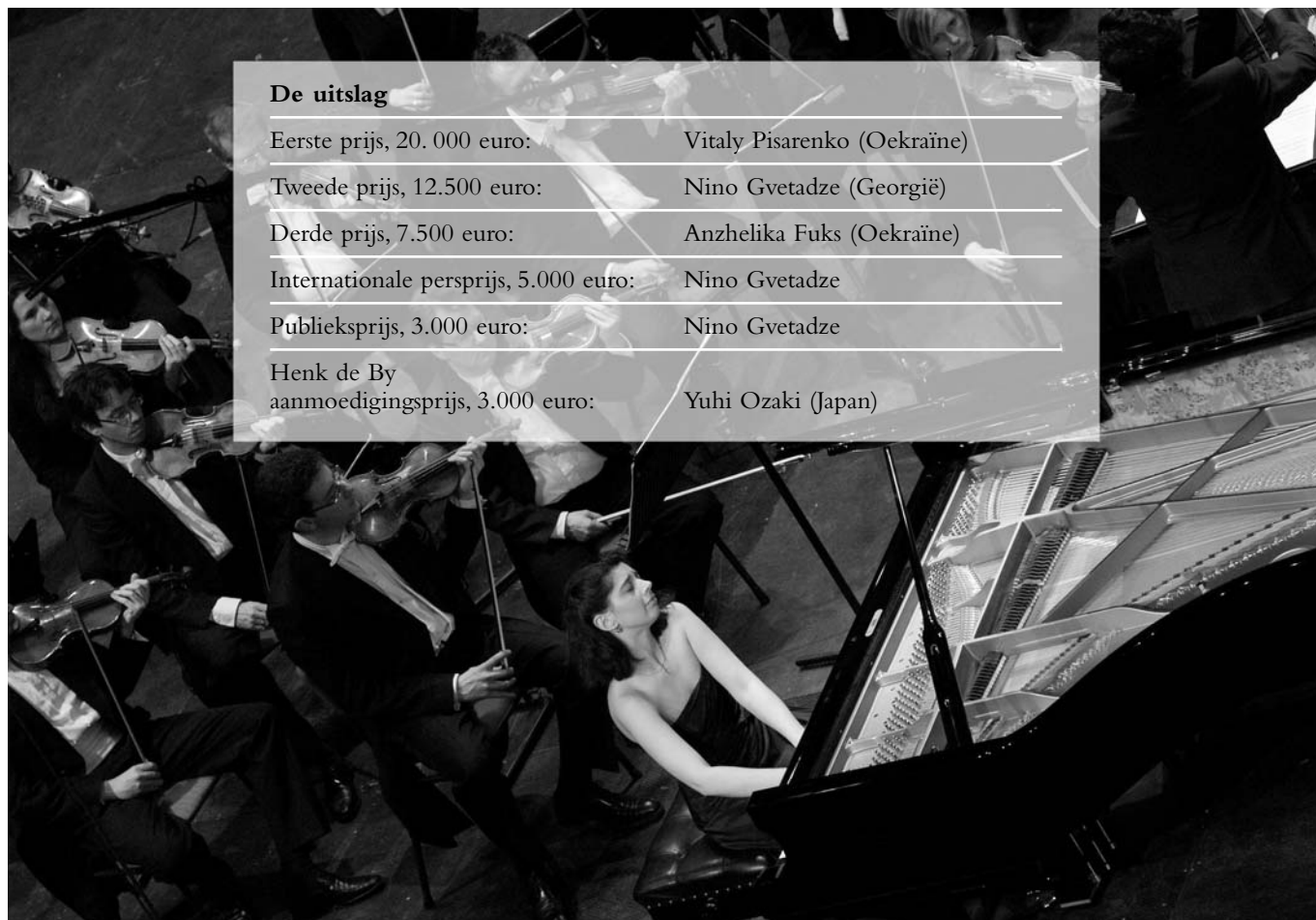
konden hierin al goed ervaren hoe het is om voor een jury te spelen en nagaan waar ze voor het eigenlijke concours nog aan moeten werken.

Een bijkomend voordeel bleek te zijn, dat het concours dit jaar op een andere locatie gehouden werd. In afwachting van de voltooiing van de renovatie/herbouw van Muziekcentrum Vredenburg is een noodgebouw aan de rand van de stad bij de vinexwijk Leidsche Rijn neergezet. Deze rode schuur, qua locatie en inrichting bepaald geen trekpleister, blijkt akoestisch heel bruikbaar te zijn voor pianomuziek.

Vredenburg Leidsche Rijn heeft alleen een grote zaal. Terwijl in de voorgaande concoursen de deelnemers tot en met de kwartfinale in de akoestisch zeer lastige en benauwde Kleine Zaal van Vredenburg moesten spelen, konden ze nu vanaf het begin van de wedstrijd profiteren van de luxe van een zeer ruime zaal met een dito akoestiek, wat zeker meer speelgemak en inspiratie oplevert.

Des te moeilijker kregen ze het in de finale. Deze was namelijk dit jaar voor het eerst in twee sessie opgedeeld. Op de eerste avond, in Leidsche Rijn gehouden, moesten ze samen met het Radio Filharmonisch Orkest een pianoconcert naar keuze van Liszt spelen. Voor de tweede avond, waarin de drie finalisten een recital moesten geven bestaande uit twee Liszt-transcripties van symfonische werken of opera's van andere componisten, was uitgeweken naar het Beatrix Theater. Dit was de gala-avond waarop de prijsuitreiking plaatsvond. De reden om dit slot van de wedstrijd in dit Theater te houden was stellig van representatieve aard. Vanouds is de gala-avond primair bedoeld voor sponsors en hun genodigden. Het Beatrix Theater beschikt over ruimere foyers dan Vredenburg Leidsche Rijn, is veel gemakkelijker te bereiken en oogt beter. Maar de zaal oort des te beroerder, want dit theater is akoestisch in het geheel niet geschikt voor het luisteren naar onversterkte, klassieke muziek.

*Nino Gvetadze speelt Liszts Pianoconcert nr. 2 in A tijdens de eerste finaleavond met het Radio Filharmonisch Orkest. Foto Stichting Liszt Concours/Allard Willemse.*



#### **De uitslag**

Eerste prijs, 20.000 euro: Vitaly Pisarenko (Oekraïne)

Tweede prijs, 12.500 euro: Nino Gvetadze (Georgië)

Derde prijs, 7.500 euro: Anzhelika Fuks (Oekraïne)

Internationale persprijs, 5.000 euro: Nino Gvetadze

Publieksprijs, 3.000 euro: Nino Gvetadze

Henk de By  
aanmoedigingsprijs, 3.000 euro: Yuhi Ozaki (Japan)

## Terugblik op de finale

Ondanks een geweldige start van het concours met 22 veelbelovende deelnemers in de kwartfinale (2 geselecteerden moesten om medische redenen annuleren) moest, toen de laatste tonen van de tweede finaleavond verklonken waren, worden geconstateerd dat die tweede Enrico Pace, Igor Roma of Yundi Li andermaal niet was ontdekt. Althans de drie finalisten wisten niet tot in de laatste ronde hun aanvankelijk hoge niveau volledig te handhaven, onmiskenbaar gekweld door toenemende vermoeidheid en stress aan het eind van de uitputtingslag die zo'n concours is.

Het sterkst was dat het geval met Anzhelika Fuks uit de Oekraïne. In de halve en de kwart finale behoorde deze jonge pianiste tot de technisch meest perfect spelende deelnemers. Haar spel had tegelijk iets onbewogens en om die reden zou ik haar zelf nooit in de finale gehad willen hebben. Van haar surplus aan techniek bleef op beide finaleavonden echter niet veel over. In Liszt's Pianoconcert nr. 1 was haar toon vanaf de octavenpassages in de openingsfrasen verkrampd. Teveel spanning in de armspieren leidde tot nogal wat verkeerd gerichte sprongen met de nodige misslagen als gevolg. Uit de talrijke ongelijkheden met het orkest bleek dat de twintigjarige pianiste nog te weinig ervaring had in het spelen van pianoconcerten. Nu had ze in de persoon van Damian Iorio bepaald niet de ideale dirigent getroffen om onervaren solisten een gevoel van geborgenheid te geven. Iorio was op het laatste moment geëngageerd omdat dirigent Gérard Korsten, die oorspronkelijk het Radio Filharmonisch Orkest zou leiden, na een valpartij een voet had gebroken. De invaller bleek het Liszt-repertoire echter onvoldoende te kennen. Passief en futloos leek hij het orkest eerder te volgen dan te sturen. Ronduit knullig was zijn interpretatie van de twee *Legendes* in de orkestversie, waarmee hij de eerste finaleavond opende. In *Legende nr. 1* ging Franciscus van Assisi's preek ten onder in het ongestructureerde vogelgekwinkeleer en in *Legende nr. 2* leek het of Franciscus van Paola op pletsende zwemvliezen over de Straat

van Messina marcheerde. Even knullig was de eerste finaleavond het debuut van pianiste Eliane Rodrigues als presentatrice die de verrichtingen van de kandidaten aan elkaar moest praten. Ten opzichte van het gebrabbel van Rodrigues deed zangeres Tania Kross dat tijdens het gala veel beter, maar ook bij haar bleek dat het riskant blijft een ervaren musicus opeens een heel andere rol toe te bedelen.

In die tweede finaleavond had Anzhelika Fuks het nog moeilijker dan de avond ervoor, wat stellig veroorzaakt werd door de droge akoestiek van het Beatrix Theater. Het publiek had het trouwens ook niet zo goed als in Leidsche Rijn, want de muziek klinkt niet alleen droog, maar is in zachtere passages nauwelijks waar te nemen, omdat de elektrische installaties zo luid ruisen. Het enige positieve van deze zaal voor de toeschouwers was de beamersprojectie op bioscoopscherm van de handen van de spelers.

De *Dansen macabre* van Saint-Saëns/Liszt beleefde onder Fuks' handen teveel foute noten en onzekerheden, en klonk niet sinister genoeg. In de 'Bruidsmars' en 'Elfendans' uit *A Midsummernight's dream* van Mendelssohn/Liszt liet ze regelmatig fraai en dansant leggiespelen horen. Hieruit bleek dat Anzhelika Fuks veel in huis heeft, maar er ging andermaal ook in dit stuk technisch weer zoveel mis, dat het bij voorbaat uitgesloten leek dat ze een hogere prijs dan de derde kon behalen. En zo geschiedde.

De eigenlijke finalestrijd werd gevoerd tussen finalisten Vitaly Pisarenko uit de Oekraïne (1987) en Nino Gvetadze (1981) uit Georgië. Beiden wonen en studeren momenteel in Nederland. In muzikaal opzicht waren zij twee uitersten. Gvetadze is een lyrische speelster, die nadenkt over de structuren en op een intelligente wijze communiceert met het publiek. Pisarenko's spel was bij vlagen bewogen en virtuoos, maar over het algemeen ook iets afstandelijker.

Volgens jurylid Rian de Waal heeft het er binnen de jury nog om gespannen wie de eerste prijs zou krijgen, omdat bij de jury Gvetadze en Pisarenko vrijwel gelijk scoorden, zo deelde hij mee





Nino Gvetadze tijdens de finale in het Beatrix Theater. Foto Stichting Liszt Concours/Allard Willemse.

tijdens het televisieverslag van de finale. Voor het merendeel van de concoursbezoekers die op 11 april in Leidsche Rijn en op 12 april in het Beatrix Theater stembriefjes mochten inleveren om aan te geven wie zij de beste finalist vonden, moet het een teleurstelling geweest zijn dat Pisarenko de eerste prijs won: de publieksprijs ging namelijk naar Gvetadze. Ook kreeg zij de prijs van de internationale persjury voor het beste recital in de halve finale.

#### De Internationale jury

- Janina Fialkowska (Canada)
- Dr. Leslie Howard (UK)
- Mi-Kyung Kim (Zuid-Korea)
- Károly Mocsári (Hongarije)
- Igor Roma (Italië)
- Jeffrey Swann (VS)
- Arie Vardi (Israël)
- Rian de Waal (Nederland)
- Oxana Jablonskaja Rusland
- Lucas Vis (voorzitter)

Vooraf in de kwart finale was het Liszt-spel van Nino Gvetadze betoverend geweest. Ze gaf prachtige, verhalende vertolkingen van de twee Ballades en wist de harten van menige luisteraar te

raken met haar poëtische vertolkingen van liedtranscripties. Als enige was zij in staat gebleken om op de Fazioli-vleugel een milde en zangrijke toon te creëren. Bovendien was haar spel technisch gaaf en vormbewust. Die laatste kwaliteit bleek vooral in de demifinale, waarin zij Liszts Sonate in b met groot inzicht in de structuur en met exact de juiste tempoverhoudingen vormgaf. Dat deed niemand haar na. Wat een contrast was haar fijnzinnige musiceren vergeleken met het fysieke geweld van de Rus Alexandre Moutouzkine, die diezelfde avond in de halve finale te beluisteren was, of met dat van de fragmentarische romanticus Denys Masliuk! Bijzonder jammer was dat Gvetadze in het fugato met een black-out te maken kreeg. Gelukkig bleef ze wel doorspelen, maar van Liszts contrapunt bleef gedurende enkele maten niet veel over. Dat de jury haar toch tot de finale toeliet en dat de persjury haar desondanks de persprijs gaf, zegt iets over de overtuigingskracht van haar optreden.

In de eerste *Mephistowals*, die zij eveneens in de halve finale speelde, openbaarde zich dat de immer sympathiek musicerende Nino Gvetadze de diabolische kanten van Liszt – toch een zeer belangrijke karaktertrek van de

componist - te weinig op haar palet en in haar aard heeft. Een verstandige repertoirekeus was het dat ze in de finale voor het tweede Pianoconcert in A had gekozen, dat veel lyrischer van aard is dan het eerste. Het is tevens in interpretatieve zin moeilijker. In muzikaal opzicht was haar uitvoering van het concert interessanter en rijper dan die door Pisarenko en Fuks van het eerste Pianoconcert. Helemaal foutloos was haar spel niet. Feit was dat ze nogal wat kansen liet liggen, zoals in de befaamde cellosolo, die gloedvol klonk, maar die Gvetadze nogal schools begeleidde. Haar toon was daarbij in de krachtige passages niet altijd briljant en krachtig genoeg. Dit was echter ongetwijfeld mede een gevolg van de klank van de Fazioli-vleugel. Zij en Fuks hadden voor dit instrument gekozen, vooral omdat de aanslag lichter is dan die van de Steinway. De klank lijkt helderder en in de solowerken luider dan die van de Steinway. Met orkest samenspelend bleek de Steinway-toon zich echter - vooral in het middenregister - veel duidelijker te onderscheiden. Daarbij is het een gegeven dat op Steinway-vleugels veel meer kleurnuances hoorbaar gemaakt kunnen worden dan op Fazioli's. Wat dat betreft had de op Steinway spelende Pisarenko een voordeel.

Het gebruik van twee verschillende vleugelmerken was een nieuw aspect van dit concours. Aan het begin van de wedstrijd hadden de kandidaten eenmalig mogen kiezen tussen beide instrumenten. Van die keus mochten ze later niet meer afwijken. Voor de deelnemers was het wellicht prettig dat zij de vleugel mochten gebruiken waarop zij zich voor hun gevoel het beste konden uitdrukken. Voor de beoordeling van hun prestaties door publiek en jury was dit echter een complicerende factor. Vooral was het niet altijd duidelijk of het gebrek aan cantabile en de balansproblemen (overheersende bassen) aan de vleugel of aan de speler lagen. Iedereen op dezelfde vleugel laten spelen levert uiteindelijk de eerlijkste vergelijking op en zou eigenlijk een regel bij ieder concours moeten zijn. Ook in Utrecht.

Het was bewonderenswaardig hoe Nino Gvetadze op de Fazioli en in de moeizame akoestiek van het Beatrix

Theater in de tweede finaleavond in *Isoldens Liebestod* van Wagner/Liszt een goede klankbalans en spanningsopbouw met elkaar wist te combineren. In de Wals uit *Faust* van Gounod, waarmee ze het concours besloot, speelden technische problemen in haar uitvoering op en vielen er veel noten onder de vleugel. Vermoedelijk was dit de reden dat de vele pre's die haar spel had niet genoeg punten opleverden om haar van de eerste prijs te verzekeren.

Feit was dat Vitaly Pisarenko in het Beatrix Theater overtuigender overkwam, met name in Saint-Saëns' *Danse macabre* die ook hij op het programma had staan en die hij met veel meer fantasie en soliditeit speelde dan Anzhelika Fuks. Over alle rondes genomen waren zijn prestaties behoorlijk stabiel, ook al liet hij, zoals hierboven werd gesignaleerd, in het pianoconcert de nodige steken vallen. Persoonlijk vond ik het jammer dat de op zich betere prestatie van Nino Gvetadze in het pianoconcert niet door de jury is beloond met een eerste prijs, daarmee de kans verspelend dat het Liszt-concours eindelijk eens een vrouwelijke winnaar zou krijgen. Tegelijk was al wel duidelijk dat Nino Gvetadze vanwege het feit dat zij de Mephisto-kant niet zo in zich heeft, nog geen ultieme Liszt-laureaat was. Of Vitaly Pisarenko, die de diabolische kant veel sterker in zijn natuur heeft, dat wel is, zal hij moeten gaan bewijzen in de laureatentournee. Vooralsnog moet gehoopt worden dat deze begaafde Oekraïner, die momenteel aan het Rotterdams Conservatorium studeert, zich de komende jaren nog door hooggekwalificeerde docenten zal laten coachen. Want deze jonge pianist is nog geenszins een volgroeid musicus. Dat bleek bijvoorbeeld uit zijn vertolking van de Sonate in b, die weliswaar technisch redelijk gaaf was, maar waarin nog onvoldoende sprake was van een gerijpte visie op dit stuk.

In de halve finale had hij - evenals Gvetadze in de finale - de *Faust-wals* van Gounod/Liszt gespeeld. Technisch was zijn uitvoering weliswaar gaver dan die door Gvetadze, maar over het algemeen was zijn spel weinig dansant of geraffineerd. Wel voortreffelijk was zijn humoristische uitvoering van de tweede Hongaarse Rapsodie, zoals gespeeld in

de kwart finale. In de twee Polonaises was zijn spel theateraal, maar evenals in de Sonate in b was zijn toonvorming in de zachte en langzame delen onvoldoende poëtisch.

## Analyse

De conclusie na afloop van dit achtste Liszt-concours kon geen andere zijn dan dat opnieuw geen winnaar van het kaliber van Pace en Roma te voorschijn was gekomen. Eigenlijk had de eerste prijs niet uitgereikt moeten worden, maar in die mogelijkheid voorziet het juryreglement niet.

De vraag dringt zich op hoe het kwam dat het zo veelbelovend begonnen concours alsnog uitliep op een teleurstelling. Met andere woorden, heeft de jury wel de juiste mensen tot de respectievelijke rondes toegelaten of waren die domweg niet aanwezig? Of was het hoofdzakelijk de ongelukkige inrichting en akoestische omstandigheden van de finale, waardoor de spelers geremd werden en onvoordelig voor het voetlicht traden?

Op de laatste vraag kan het antwoord pas worden gegeven zodra we de solisten na het concours onder gunstige voorwaarden horen spelen. Wie weet

ontplooiën Pisarenko of Gvetadze zich alsnog als de 'tweede Pace of Roma'. Dat zou natuurlijk prachtig zijn. Het lijkt geen twijfel dat de finalisten niet alleen last hadden van de akoestiek, maar ook dat ze moeite hadden hun finale-adrenaline over twee avonden te verdelen. Maar het zou goed kunnen zijn dat een echt 'concoursbeest' zich niet zou laten ringeloren door de lastige omstandigheden, daarmee zijn of haar prijs des te overtuigender verdienend.

De vraag of de jury wel de juiste keuzes heeft gemaakt is moeilijker te beantwoorden, zeker voor wie niet alle kandidaten uit de preselecties in Utrecht, New York en Shanghai heeft kunnen horen. Afgaande op het gemiddeld hoge niveau van de 22 tot het eigenlijke concours toegelaten pianisten, kan echter worden aangenomen dat de selectiejuryleden hun werk goed hebben gedaan. De kwart finale heb ik ook niet compleet kunnen beluisteren, maar de meeste van de toegelaten demifinalisten heb ik in die eerste ronde wél gehoord. Zoals Rian de Waal in de televisie-uitzending op zaterdagavond 12 april vertelde, leek het een relatief eenvoudige zaak een groep van negen aan elkaar gewaagde pianisten in de halve finale toe te laten. Het enige vraagteken dat

*Anzhelika Fuks tijdens de laatste finaleavond in het Beatrix Theater. Foto Stichting Liszt Concours/Allard Willemsse.*



ik zelf bij deze selectie plaatste was het ontbreken van de Luxemburger Jean Muller. Hij was al een evenwichtig en compleet pianist, wellicht wat weinig avontuurlijk, maar zeker demifinalewaardig.

De kernvraag is: zouden door een anders samengestelde jury of met een andere repertoiresamenstelling in de voorrondes andere deelnemers in de finale terecht zijn gekomen en zou dit tot een beter eindresultaat hebben geleid?

De demifinalisten langslowend zien we inderdaad enkele pianisten die beslist geen slecht figuur in de finale geslagen zouden hebben, maar of zij als betere winnaar uit de bus zouden zijn gekomen dan Pisarenko of Gvetadze, lijkt onwaarschijnlijk. Neem Soojin Anjou uit Zuid-Korea. Zij is in Amerika en Duitsland geschoold en heeft al een grote staat van dienst, met ondermeer de eerste prijs van het Robert Schumann-concours te Zwickau op haar naam. In de halve finale leverde ze enkele topprestaties die door geen van de finalisten werden geëvenaard, met name in de etudes *Ricordanza* en *Chasse-neige* die ze volkomen gaaf, kleurrijk en met grote expressie speelde. De daarop volgende nogal vlakke uitvoering van de *Dante-Sonate* verklaart dat zij geen finalist mocht worden.

Een in veler ogen wat minder gelukkig nieuw aspect van dit achtste concours was dat voor het eerst de Sonate in b niet meer verplicht. Naast Anjou was er overigens maar één andere demifinalist, Yuhi Ozaki uit Japan, die voor het geboden alternatief, de *Dante-Sonate* plus enkele andere delen uit het tweede jaar van de *Années de pèlerinage*, had gekozen. Zijn uitvoering was spannender dan die van Anjou, maar in de Petrarca-sonetten schoot de zangerigheid van zijn toon schromelijk tekort.

De *Dante-Sonate* is weliswaar een complex werk, maar in dat opzicht geenszins te vergelijken met de Sonate in b, die langer en technisch moeilijker is en waarin het er bovenal op aankomt de alles overkoepelende architectuur hoorbaar te maken. Persoonlijk vind ik het geen goede zet van programmamaker/jurylid Leslie Howard om de uitvoering Sonate in b facultatief te stellen. Theoretisch had het nu kunnen

gebeuren dat iemand het Liszt-concours zou winnen zonder de Sonate ooit gespeeld te hebben. Het lijkt ook geen toeval dat de twee kandidaten die voor de *Dante-Sonate* hadden gekozen, niet naar de finale mochten. In dat perspectief gezien heeft het wegvallen van de Sonate als plichtwerk in de halve finale dit keer geen directe gevolgen gehad voor de finale, al weten we dat nooit zeker. Wellicht zou met name Anjou, die een deugdelijke scholing heeft en een inzichtelijke manier van spelen, in dit werk als ze dat verplicht had moeten spelen, wel beter gescoord hebben dan in de *Dante-Sonate*, waarin het meer op contrastwerking aankomt dan in de architectonisch complexe Sonate in b. Dan was zij wellicht wél finalist geworden...

#### De demifinalisten

- 1 Soojin Anjou (Zuid-Korea, 1979)
- 2 Anzhelika Fuks (Oekraïne, 1987)
- 3 Nino Gvetadze (Georgië, 1981)
- 4 Denys Masliuk (Rusland, 1978)
- 5 Alexandre Moutouzkine (Rusland, 1980)
- 6 Yuhi Ozaki (Japan, 1989)
- 7 Vitaly Pisarenko (Oekraïne, 1987)
- 8 Yuhi Wakioka (Japan, 1980)
- 9 Juan Zurutuza (Mexico, 1981)

Lopen we het lijstje van de negen demifinalisten verder langs dan komen we nog tenminste twee kanshebbers op een goede finaleplaatsen tegen. Eén van hen was de Rus Denys Masliuk. Hem hoorde ik tijdens een preselectieronde in Utrecht. Binnen zijn groep was hij op dat moment verreweg de beste kandidaat. Mijn voorlopige conclusie was toen dat een finaleplaats hem niet zou kunnen ontgaan, omdat hij zowel technisch als muzikaal betere en interessantere prestaties leverde dan welke van de finalisten van de vijfde, zesde en zevende editie van het concours dan ook. Tijdens de kwart finale stelde Masliuk echter behoorlijk teleur. Zijn spel kende grote spankracht, maar met name in de twee *Legendes* had hij de Fazioli-vleugel nauwelijks in de hand, met als kwalijk gevolg dat melodielijnen verstoord werden door veel te dominante linker-



1



2



3



4



5



6



7



8



9

handpassages (Legende nr. 2) of te pregnant klinkende trillers (Legende nr. 1). Ook in de halve finale behaalde hij niet meer het niveau zoals ik dat in de preselectie bij hem vaststelde.

Een soortgelijk verloop was te zien bij zijn belangrijkste rivaal uit Rusland, Alexandre Moutouzkine. In de kwart finale was hij voor velen de gedoodverfde winnaar. Een nadeel was dat zijn Liszt-spel wel heel erg Russisch klonk, maar binnen die stijl was hij een reus. In de halve finale ging het echter goed mis, toen hij in de *Etudes d'exécution transcendante* louter kracht liet horen, waarbij Liszt en de vleugel en uiteindelijk ook Moutouzkine als verliezers uit de bus kwamen.

Van de halve finalisten moet zeker Juan Zurutuza genoemd worden. Hij is Mexicaan, maar zijn gehele vakopleiding piano heeft hij in Nederland gedaan en daarom was hij – veel meer dan de eveneens in ons land studerende Gvetadze, Pisarenko en Yuka Hosoda (een Japanse studente aan het Utrechts Conservatorium, gestrand in de kwart finale) een representant van de Nederlandse school. Ik had Juan al horen spelen in een door de Liszt Kring als try-out georganiseerd huisconcert. Hij heeft een grote muzikaliteit en een schitterende klank. Zijn spel in de kwartfinale heb ik gemist, maar iedereen was daar enthousiast over. In de halve finale was Zurutuza onvoldoende stressbestendig. Dat hij niet door mocht naar de finale wasdan ook geen verrassing.

Dat lag wat anders bij de Japanner Yohei Wakioka, die zich probleemloos in beide rondes profileerde als een professioneel en oerdegelijk muzikant. Er viel eigenlijk niets op zijn spel aan te merken, maar de luisteraars vervoeren vermocht hij niet. Daarom was ik blij dat de jury hem niet tot de finale heeft doorgelaten. Als dat wel was gebeurd zou deze evenwichtige jongeman wellicht gewonnen hebben, en dan was voor de vierde achtereenvolgende keer de hoofdprijs naar onkreukbare maar tevens weinig interessante pianist gegaan. In dit licht leek de selectie van Fuks, Pisarenko en Gvetadze als finalisten een begrijpelijke en juiste. Nu deze keuze desondanks niet bracht wat iedereen hoopte, een allround en eerste-

klas winnaar, is de enig mogelijke slotsom dat de werkelijk grote Liszt-spelers zeldzaam zijn, dan wel zich domweg niet aanmelden voor het concours.

Zoekend naar de reden hiervan kunnen we nog verder kijken naar de verdere inrichting van het concours. En dan komen we vanzelf terecht bij de programmering, zoals die in het concoursreglement is vastgesteld. In het bijzonder in de kwart finale was daar één en ander op aan te merken. Als verplichte stukken konden de kandidaten uit drie groepen werken kiezen: de twee Ballades, de twee Polonaises óf de twee Legendes. Jurylid en programmeur van het concours dr. Leslie Howard vertelde me desgevraagd dat hij hiervoor had gekozen om de deelnemers daarmee te dwingen ook onbekende werken in te studeren: de tweede Polonaise en de tweede Ballade zijn bekend repertoire, maar de eerste Ballade en Polonaise niet. Hoewel ze inhoudelijk muzikaal verschillen biedt het weinig nieuwe inzichten in de vermogens van een pianist als we hem of haar twee Polonaises of twee Ballades te horen spelen. Eén stuk van zo'n tweetal is ruim voldoende en zou de nodige tijd overlaten de kandidaten in andersoortige werken met elkaar te vergelijken. Tevens zouden de programma's dan voor het publiek afwisselender zijn geweest. Het zou veel interessanter zijn geweest als men de kandidaten in technisch verraderlijke stukken als *La Campanella*, *Mazeppa* (verplichte werken in vorige concoursen), *Au bord d'une source*, *Feux follets* of late werken als *Sursum corda* had kunnen beluisteren. Enkele maten van deze stukken zijn al perfecte graadmeters of iemand een goede Liszt-speler is.

De twee andere bezwaren tegen de huidige programmering noemde ik hierboven al: het ontbreken van Sonate in b als plichtwerk in de halve finale en het in twee helften knippen van de finale. Die dubbele finale was niet alleen slopend voor de kandidaten, maar kende nog een ander wezenlijk minpunt. Op de tweede avond klonken uitsluitend transcripties en aldus geen enkele originele noot van Liszt. En juist dit gala kreeg de meeste aandacht van de media, onder meer in de samenvattende televisie-uitzending. Bovendien bestond het merendeel van de bezoekers uit

genodigden. Naar verwachting waren die niet of nauwelijks bekend met het oeuvre van Liszt. Door de componist uitsluitend als bewerker te presenteren, werd een belangrijke kans gemist de kwaliteiten van Liszt als authentiek componist aan een breed publiek te tonen.

Het is te hopen dat de concoursleiding enkele van de recente, programmatische veranderingen kritisch in heroverweging wil nemen. Mocht dit gebeuren en tot verbeteringen leiden betekent dit natuurlijk niet dat het komen bovendien van een superwinnaar daarmee gegarandeerd is. Maar de voorwaarden daartoe worden dan wel gunstiger. Zeker het negende Liszt-concours, te houden in het Liszt-centenarium 2011, zou toch eindelijk weer eens een eclatant succes moeten worden door tenminste één toplaureaat op te leveren. Dit prachtige en voor ons land unieke concours en bovenal Franz Liszt zijn dit ten volle waard!

## Waar blijven de Nederlanders?

Met Martijn van den Hoek, Wibi Soerjadi en Christiaan Kuyvenhoven hebben de acht Liszt-concoursen zeker representatieve Nederlandse finalisten opgeleverd. Toch blijft het aantal Nederlanders dat in al die jaren heeft meegedaan in absolute zin weinig en de meeste van onze landgenoten die het geprobeerd hebben strandden in de eerste ronde. Zo ook in de preselectie van het achtste concours. Des te opmerkelijker is het dat dit keer twee prijzen werden vergeven aan in Nederland studerende musici. Vitaly Pisarenko, opgeleid aan het Staatsconservatorium te Moskou, studeert momenteel als postgraduate student aan het Rotterdams Conservatorium. Nino Gvetadze behaalde haar diploma tweede fase piano in 2007 aan het Koninklijk Conservatorium en studeert nu nog verder bij Jan Wijn aan het Conservatorium van Amsterdam. Overigens is ook de Mexicaanse demifinalist Juan Zurutuza een student aan het Koninklijk Conservatorium, waar hij zijn gehele vakopleiding heeft genoten.

Voor de beter scorende Pisarenko en Gvetadze geldt echter dat de basis van

hun opleiding gelegd is in hun vaderland. Het is een bekend gegeven dat het muziekonderwijs in de voormalige Sovjet-landen primair gericht is op het behalen van prestaties. Een dergelijke mentaliteit en de daarbij behorende onderwijskundige infrastructuur zijn in Nederland in het geheel niet aanwezig. Aldus is de voedingsbodem te gering voor uitzonderlijke muziektalenten, zeker als het om het ontwikkelen van pianisten gaat die de virtuoze muziek van Liszt willen gaan spelen.

Er tekenen zich binnen sommige vakopleidingen inmiddels kenteringen af ten voordele van het jonge talent. Meer en meer gaat men de waarde en noodzaak van een professionele aanpak in de preconservatoriale fase erkennen. Wie het nationale pianoconcours van de YPF (Young Pianist Foundation) volgt moet constateren dat het niveau van onze jonge pianisten sterk aan het stijgen is. Ook de Liszt Kring draagt hier - vooralsnog op bescheiden schaal - aan bij door Liszt-workshops, masterclasses, een tentoonstelling en lezingen aan te bieden aan de studenten van voor- en vakopleidingen van enkele conservatoria, zoals bijvoorbeeld tijdens het Liszt Festival 2006 in het Fontys Conservatorium te Tilburg, en in 2008 in het Koninklijk Conservatorium te Den Haag is gebeurd.

*Christo Lelie is werkzaam als pianist, organist en muziekjournalist, onder meer bij Dagblad Trouw en het Piano Bulletin, het Nederlandse vakblad voor pianisten waarvan hij gedurende 25 jaar hoofdredacteur is. Hij heeft vanaf 1986 alle acht Liszt-concoursen vrijwel integraal bijgewoond, net als vele andere internationale pianowedstrijden. Hij was ook veelvuldig lid van persjury's en enkele malen lid van de jury in internationale pianoconcoursen. Sinds vele jaren doet hij onderzoek naar het leven en werk van Franz Liszt en speelt diens muziek regelmatig tijdens concerten. Hij is vice-voorzitter van de Franz Liszt Kring.*

# Franz Liszt Kring

## Word donateur

De Stichting Franz Liszt Kring is in 1979 opgericht met als doel leven en werk van Franz Liszt op toegankelijke en wetenschappelijk verantwoorde wijze te presenteren. De stichting organiseert festivals, concerten, recitals, kamermuziekavonden en lezingen. In de afgelopen jaren zijn meerdere cd's met minder bekende werken uitgebracht. Jaarlijks wordt een tijdschrift gepubliceerd dat internationale bekendheid geniet. Daarnaast verschijnt enkele malen per jaar een 'Liszt Bulletin'.

De stichting maakt deel uit van een groot internationaal netwerk van zusterorganisaties die Liszt onder brede aandacht willen brengen.

De Franz Liszt Kring stimuleert jong talent door regelmatig muziekavonden in kleine kring - huisconcerten - te organiseren. Daarbij wordt dikwijls samengewerkt met conservatoria en concertorganisaties.

Wilt u lid worden van de Franz Liszt Kring?

Daarvoor vragen wij een jaarlijkse bijdrage van minimaal € 25,-; studenten kunnen voor € 15,- donateur worden. • Daardoor geeft u jong talent meer kans om onmisbare podiumervaring op te doen.

- U ontvangt jaarlijks kosteloos het Liszt Tijdschrift.
- U ontvangt kosteloos het 'Liszt Bulletin', waarin de komende activiteiten staan aangekondigd.

Mail uw naam, adres, postcode en woonplaats naar:

**Secretariaat Franz Liszt Kring Nederland**

**Tarwekamp 35**

**2592 XG DEN HAAG**

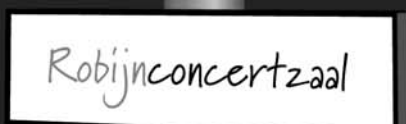
**E-mail-adres: [albert.brussee@planet.nl](mailto:albert.brussee@planet.nl)**



# Haasbeek

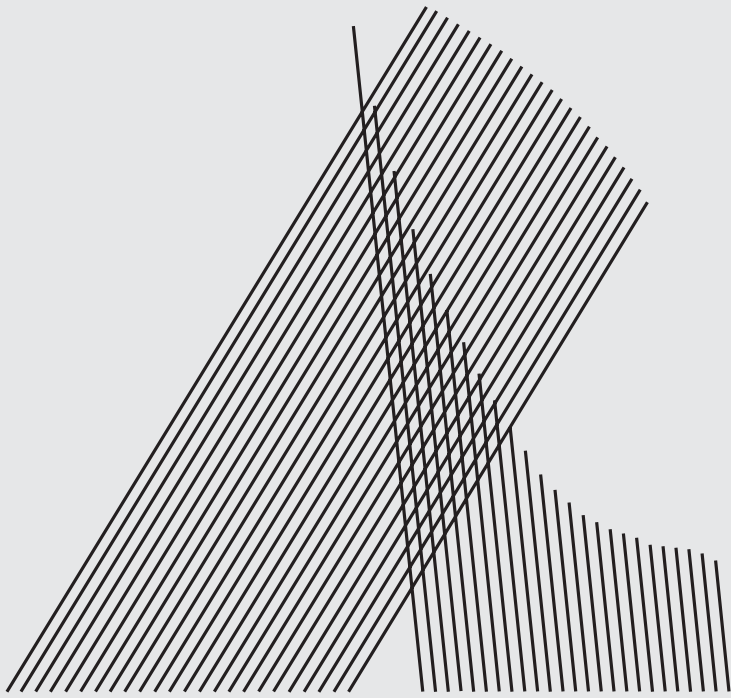
Anthonie van  
Leeuwenhoekweg 56a  
Postbus 24  
2400 AA  
Alphen aan den Rijn  
T 0172 466 188  
F 0172 466 199  
E [hb@haasbeekdruk.nl](mailto:hb@haasbeekdruk.nl)  
[www.haasbeekdruk.nl](http://www.haasbeekdruk.nl)

## Het grootste pianocentrum van Nederland



Robijnstraat 5, Alkmaar  
tel. 072-541 44 00  
[www.pianomall.nl](http://www.pianomall.nl)





# EVERT SNEL

PIANO'S - VLEUGELS  
WERKHOVEN



Telefoon (0343) 55 15 77 / 55 17 41  
Telefax (0343) 55 20 59  
Nieuwendaal 66 - 3985 AE Werkhoven  
Inkoop/verkoop, verhuur, restauratie,  
stemmen, onderhoud, concertservice.  
[www.evertsnel.nl](http://www.evertsnel.nl) - [info@evertsnel.nl](mailto:info@evertsnel.nl)



BERKHOUT GRAFISCHE ONTWERPEN



Tuinderij 3 3481 TW Harmelen  
T (0348) 44 22 59 F (0348) 44 38 51  
E [berkhout.ontwerp@wxs.nl](mailto:berkhout.ontwerp@wxs.nl)  
[www.berkhout-ontwerp.nl](http://www.berkhout-ontwerp.nl)

Wij zetten de toon...

met advies tot en met de uitvoering van  
corporate identities, huisstijlen, logo's,  
webdesign, brochures, folders, periodieken,  
documentaties, advertising, jaarverslagen,  
mailings, verpakkingen.