

Tijdschrift

van de Franz Liszt Kring



F. LISZT.

(Violoncelle.)

Franz Liszt Kring



Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 2021

Journal of the Franz Liszt Kring 2021

Redactie

Christo Lelie (hoofdredacteur)
Albert Brussee

Ontwerp en opmaak

Joop Berkhout Grafische Ontwerpen, Harmelen

Druk

Veldhuis Media, Raalte

Bestuur Franz Liszt Kring

Martyn van den Hoek, *voorzitter*
Christo Lelie, *vice-voorzitter*
Hans Roskam, *secretaris*
Johan Verrest, *penningmeester*
Albert Brussee
Martin Kaptein

Comité van Aanbeveling

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

Uitgave en organisatie

Stichting Franz Liszt Kring
Secretariaat:
Bachstraat 39
2324 GK Leiden
E-mail: info@lisztkring.nl
www.lisztkring.nl

Word donateur

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

Inhoud

1. Het tempo bij Liszt
Nieuwe inzichten met verstrekkende gevolgen? 3
Christo Lelie
2. Franz Liszts bewerking van 12 liederen uit Schuberts
'Winterreise' 21
Martyn van den Hoek
3. Franz Liszt. Herinneringen en beschouwingen van
Moritz Rosenthal 33
Vertaling en annotatie Albert Brussee
4. Opnieuw nieuw licht op een oude foto 45
Albert Brussee
5. Der Liszt-Schüler Ludwig Meinardus (1827-1896) 48
Dr. Dieter Nolden
6. Pianomuziek van Liszts late en Bartóks vroege periode: 64
(r)evolutie in stijl en tonaliteit
Dr. Levente Kende
7. Een unieke uitvoering van een Concerto voor twee 81
piano's en orkest van Franz Liszt, Antwerpen 1933
Dr. Erik Baeck

Omslag:

Franz Liszt. Lithografie van C. Motto, Parijs 1825.
Collectie Liszt Archief Delft.

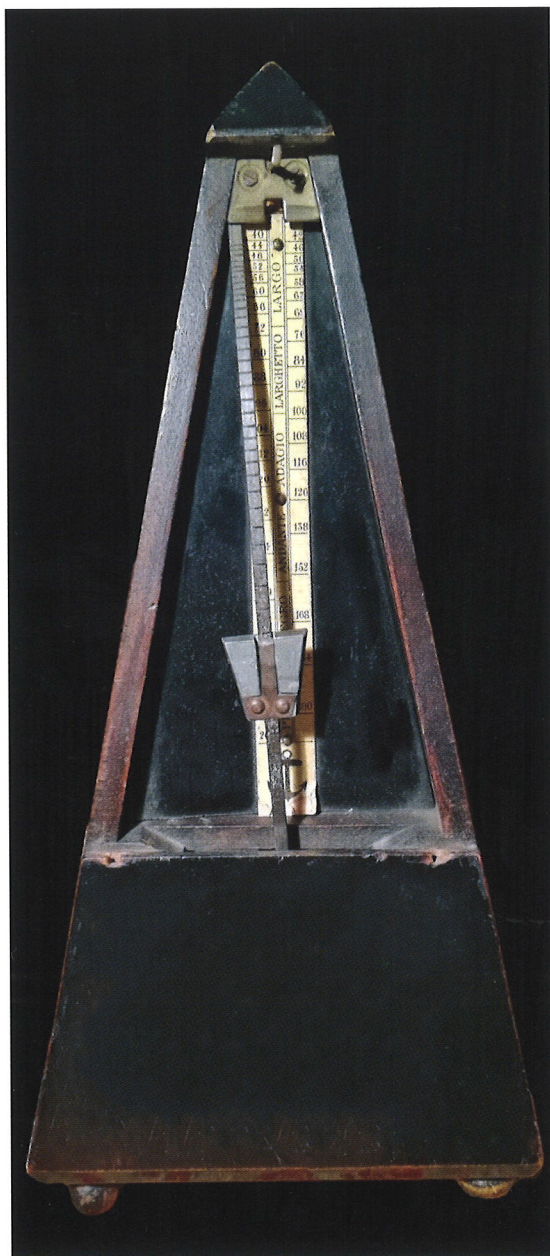
Het tempo bij Liszt

Nieuwe inzichten met verstrekkende gevolgen?

Christo Lelie

Samenvatting

Dit artikel heeft als onderwerp het tempo in de muziek van Franz Liszt. Het wordt behandeld aan de hand van een in 2020 verschenen monografie over Liszts orgelwerk Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos, ad salutarem undam'. Volgens de auteur van dit boek, de Zwitserse organist-pianist Bernhard Ruchti, is het originele tempo hiervan substantieel lager dan waarin het tegenwoordig wordt gespeeld. Dit heeft gevolgen voor het vertolken van de andere werken van Liszt en zelfs voor romantische muziek in het algemeen. Deel 1 van dit artikel is grotendeels een samenvatting van Ruchti's boek. In deel 2 wordt onderzocht hoe het gesteld is met het tempo in de enige twee werken waarbij van de jonge Liszt zelf metronoomvoorschriften liet afdrukken.



Inleiding: tijd, tempo en muziek

Muziek is een kunstvorm die slechts dankzij het fenomeen 'tijd' kan bestaan. Zelfs het kleinste element van een compositie, een enkele toon bestaat alleen dankzij de tijd: toon is namelijk het trillen van materie; de hoeveelheid trillingen per tijds-eenheid bepaalt de toonhoogte. De uitgeschreven of gedrukte partituur, die evenals beeldende schilder- of beeldhouwkunst geen tijdselement kent, is niet het eigenlijke kunstwerk. Dat ontstaat pas als de noten tot klinken komen.

Globaal omvat het tijdsaspect van muziek de elementen puls, metrum en ritme. Die bepalen de structuur van het tonenmateriaal en de individualiteit van een muziekwerk. Verandert men van een compositie pakweg dertig procent van de toonhoogtes, dan raakt het werk zwaar beschadigd en is het vaak niet eens meer herkenbaar. Ook het kiezen van een andere maatsoort, zeker in combinatie met andere ritmiek, heeft als effect dat een compositie ingrijpend van identiteit verandert. Omdat de puls het meest basale van de tijdselementen van de muziek is, zou verwacht kunnen worden dat kleine veranderingen erin, c.q. het tempo versnellen of vertragen, ook een destructief dan wel een vervreemdend effect op een compositie hebben, maar dat is slechts in beperkte mate het geval. Alleen extreme versnelling, waardoor de tonen niet meer verstaanbaar worden, of extreme vertraging, waardoor de muzikale lijnen niet meer te volgen zijn, maken een compositie onherkenbaar. Bij minder ingrijpende tempoveranderingen blijft

een stuk herkenbaar, al zal het meestal wel verliezen aan uitdrukkringskracht. Als het goed is, is de expressie optimaal wanneer een compositie in het tempo wordt gespeeld dat de componist bedacht heeft.

Bij dat laatste kunnen echter vraagtekens worden gezet. Want: hoe precies een componist ook vastlegt hoe snel zijn werk moet worden vertolkt, er zijn vaak goede redenen daarvan af te wijken. Een uitvoering in een ruimte met een zeer lange akoestiek, een kathedraal bijvoorbeeld, vraagt om een langzamer tempo dan dezelfde compositie in een gortdroog klinkende studio of huiskamer. Evenzo zijn de grootte van het gekozen instrumentarium en de klankkleur ervan bepalend voor de tempo-keuze: een symfonie van Mozart zal, uitgevoerd door een groot, romantisch symfonieorkest nooit zo snel gespeeld worden als door een enkel bezet kamerorkest. Of een klaviersonate van Mozart, dan wel een etude van Liszt, zal in de regel langzamer op een hedendaagse concertvleugel gespeeld worden, dan op respectievelijk een Weense fortepiano uit 1780 of een Erard-vleugel uit 1840.

Traditie en mode spelen hierin eveneens een rol van betekenis, met name bij oude muziek waarbij de componist geen enkel tempovoorschrift heeft genoteerd. Neem bijvoorbeeld Johann Sebastian Bach, die in veel van zijn werken geen Italiaanse tempovoorschriften heeft gezet.¹ Denk aan zijn *Matthäus Passion* en vergelijk de uiterst trage en zware uitvoeringen van dit werk onder leiding van Willem Mengelberg met zijn vol bezette Concertgebouworkest, en die van Nikolaus Harnoncourt met het zelfde orkest een halve eeuw later! Feit is: hoe ouder de muziek, des te verder staat de oorspronkelijke traditie van ons af en des te moeilijker wordt het om het originele tempo te hervinden. Daarbij speelt dat de oren van de moderne mens muziek anders waarnemen dan die van de luisteraars van ver vóór ons geïndustrialiseerde en gedigitaliseerde tijdperk, waarin ons levenstempo en alles om ons heen exponentieel zijn versneld.

Sinds het begin van de negentiende eeuw lijkt het vraagstuk wat het originele tempo van een muziekstuk is, te zijn opgelost door de opkomst van de metronoom, in 1816 uitgevonden door Johann Nepomuk Mälzel. Sindsdien schreven vele com-



1. Franz Liszt in 1861. Foto Numa Blanc, Parijs. Collectie Liszt Archief Delft.

ponisten boven hun composities exact hoeveel pulsen in een minuut moeten passen. Dan lijkt er geen discussie meer mogelijk over wat het juiste tempo is. Toch blijkt er zich dan een probleem voor te doen, bijvoorbeeld in de Etudes van Chopin en Czerny. De metronoomgetallen die deze componisten daarbij genoteerd hebben, zijn in de meeste gevallen te hoog, soms zelfs onuitvoerbaar. Vreemd genoeg heeft het lang geduurd voordat musici en musicologen serieus begonnen na te denken over de verklaring hiervan.

Pas aan het einde van de twintigste eeuw werd voor het eerst op grote schaal onderzoek naar die hoge metronoomgetallen gedaan door de Nederlandse muziekwetenschappers Willem Retze Talsma en Clemens von Gleich.² Zij kwamen tot de slotsom dat componisten die onbegrijpelijk hoge metronoomgetallen voorschreven, de metronoom anders

moeten hebben gebruikt. Ze zouden twee tikken per puls hebben gerekend en hun muziek zou dus twee keer zo langzaam moeten worden uitgevoerd. In deze opvatting zou het tempo in de klassieke en vroeg-romantische periode structureel veel langzamer zijn geweest, dan zoals het in de moderne uitvoeringspraktijk is verworden.

Hoewel er genoeg aanwijzingen zijn dat deze theorie in veel gevallen plausibel is, zijn zelfs onder de gespecialiseerde musici die zich in klassieke en vroeg-romantische muziek op historisch bronnenonderzoek baseren, slechts weinigen die dit zogenaamde 'dubbelslagtemposysteem' van Talsma/Von Gleich zijn gaan praktiseren. In tegendeel: de terugkeer van fortepiano's, klavecimbels en strijkinstrumenten met darmsnaren et cetera hebben doorgaans juist tot hogere tempi geleid. Het muzikantenhart wil kennelijk niet aan spel dat veel trager is dan het gewend is in snelle muziek.

Direct na publicatie van deze de muziekwereld beroerende theorie kwamen er reacties uit de hoek van musici en muziekwetenschappers. Zij bedachten andere verklaringen waarom die hoge metronoomgetallen niet kloppen. Bijvoorbeeld: de metronoom van deze componisten was defect, ze lazen de tempi af aan de onderkant van het schildje op de metronoom in plaats van aan de bovenkant, ze schatten het tempo zonder het daadwerkelijk met metronoom zelf uit te voeren, of het gaat domweg om drukfouten. In de jaren '80 van de vorige eeuw ontstonden hierover uitvoerige polemieken in muziektijdschriften.³

Het is niet de bedoeling deze discussie zoveel decennia later opnieuw te gaan voeren. Feit is echter dat deze dubbelslagtheorie recentelijk weer aangewakkerd wordt door het werk van Bernhard Ruchti in zijn 'A Tempo Project'. Dit bestaat uit een combinatie van YouTube-films, cd's en een boek gewijd aan het tempo bij Beethoven, Liszt, Schumann en Franck.⁴ Daarin tracht de Zwitserse organist/pianist de oorspronkelijke tempi uit de romantiek te herontdekken aan de hand van zijn eigen integrale opnames van de besproken werken en uitvoerige colleges en interviews op video.

In deel 1 van dit artikel worden Ruchti's ideeën over het tempo in romantische muziek besproken aan de hand van een samenvatting van zijn boek over Liszts *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad*

nos, ad salutarem undam' voor orgel.^{5,6} In deze eerste wetenschappelijke studie in boekvorm over Liszts belangrijkste orgelwerk staat centraal dat dit stuk oorspronkelijk veel langzamer gespeeld werd dan tegenwoordig gebruikelijk is. Ruchti levert hiervoor de nodige bewijzen, die hij in een brede, muziek-historische context plaatst. Bovendien gaat hij uitvoerig in op de verdere interpretatie ervan, waarin hij tot het wezen van de Liszt-vertolking komt.

Hoe Ruchti's 'herontdekte' interpretatie van de *Ad nos* klinkt, is te beluisteren op een separaat uitgegeven cd/dvd-box.⁷ Hierop presenteert hij zijn reconstructie van de oorspronkelijke uitvoeringswijze van de *Ad nos*. Hij maakte deze opname op het Ladegast-orgel van de Dom te Merseburg, waarop het werk in 1855 in Liszts aanwezigheid door zijn leerling Alexander Winterberger in première is gebracht.

Ruchti's onderzoek is niet alleen van belang voor organisten die dit meesterwerk van Franz Liszt spelen. De langere speeltijd, c.q. het lagere tempo van de *Ad nos*, heeft volgens Ruchti ingrijpende consequenties voor de tempokeuzes in de werken van Liszt in het algemeen. Hij stelt zelfs dat het originele tempo van de *Ad nos* exemplarisch is voor een in de twintigste eeuw vergeten uitvoeringspraktijk uit de Romantiek waarbij alle tempi fundamenteel lager lagen dan in moderne uitvoeringen. Ruchti noemt de *Ad nos* in de ondertitel van zijn boek niet minder dan een "*Tor zur Wiederentdeckung einer verborgenen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts*".

Het tweede deel van dit artikel staat geheel los van Ruchti's studie over de *Ad nos*. Hierin worden twee van de vroegste werken van de zeer jonge Franz Liszt besproken: zijn *Étude pour le Piano-Forte* opus 6 en de uitgave van Muzio Clementi's *Préludes et Exercices* die veertienjarige Franz voor uitgeverij Dusau et Dubois in Parijs heeft bezorgd. Beide in 1826 gepubliceerde werken zijn de enige uit zijn totale oeuvre waarin Liszt metronoomgetallen heeft genoteerd. Ze roepen de vragen op hoe de jonge Liszt de metronoom heeft gebruikt en of de tempi die hij voorschrijft in verband kunnen worden gebracht met Bernhard Ruchti's theorie dat hij niet zo snel gespeeld heeft als algemeen wordt aangenomen.

Deel 1 Bernhard Ruchti's studie over het tempo van Liszts 'Ad nos'

Ontstaansgeschiedenis van de 'Ad nos, ...'

De *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos, ad salutarem undam'* (verder: *Ad nos*) is niet alleen het vroegste maar tevens Liszts langste, technisch veeleisendste en muzikaal meest complexe orgelwerk. Deze compositie op een thema uit de opera *Le Prophète* van Giacomo Meyerbeer (1791-1864) is het eerste grote orgelwerk uit de negentiende eeuw waarin pianistische virtuositeit en een symfonische structuur worden gecombineerd. Doordat dit werk uit 1850 direct relatief veel gespeeld werd en in de internationale muziekers ruime aandacht kreeg, had het grote invloed op de nieuwe generatie orgelcomponisten. Liszt opende met zijn *Ad nos* de poort naar de symfonische orgelmuziek van onder anderen Reubke, Franck, Saint-Saëns en Reger.

De *Ad nos* is in essentie een operaparafrase zoals Liszt er talloze voor piano heeft geschreven, zij het dat dit orgelwerk een heel andere vorm en themabehandeling heeft. Het is namelijk een volstrekt monothematisch stuk. Alle noten zijn gebaseerd op of gerelateerd aan het zogenaamde wederdoperskoraal *Ad nos, ad salutarem undam iteri, venite miseri* (Komt, o vermoedigen van geest, ten tweede male tot ons, naar het water van de verlossing), de opening van *Le Prophète*. Nadat dit werk op 16 april 1849 in Parijs in première was gebracht, werd het snel de populairste opera uit het midden van de negentiende eeuw. Het muziekdrama gaat over de Wederdopersbeweging uit de zestiende eeuw in Münster en hun 'profeet' Jean de Leyde (onze Jantje van Leiden). Dat Liszt een operathema gebruikte als basis voor een orgelcompositie werd hem overigens door sommige muziekcritici niet in dank afgenomen: operamuziek uitvoeren op een kerkelijk instrument gaf in hun ogen geen pas.

Liszt voltooide de *Ad nos* in 1850, maar pas in 1852 verscheen het werk in druk bij Breitkopf & Härtel in een nogal onhandige, hybride editie, namelijk voor orgel, pedaalvleugel of piano vierhandig. Deze drie versies zijn gezamenlijk op 5

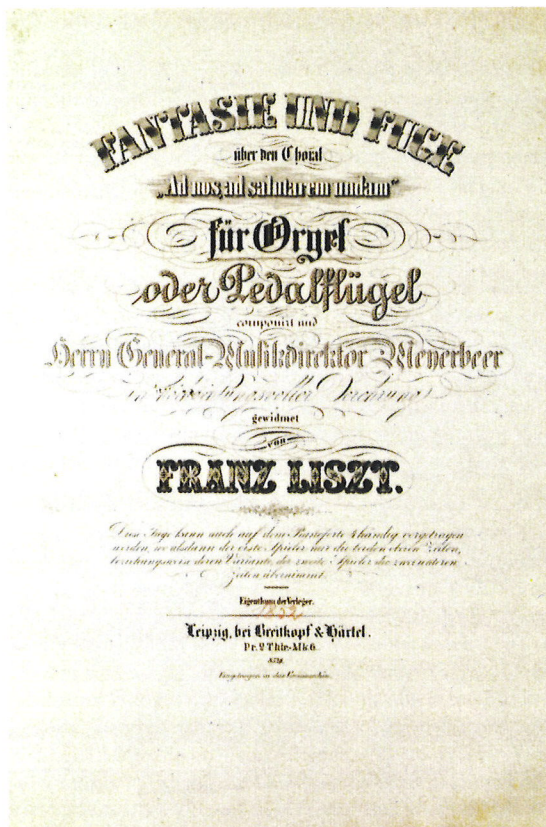
balken afgedrukt, de bovenste drie voor orgel en pedaalvleugel, de balken 1-2 en 4-5 voor de quatre mains-variant (afb. 2). Pas later verschenen handzamere uitgaven voor orgel op drie balken per systeem.

De *Ad nos* behoort nog altijd tot de technisch meest veeleisende werken uit de negentiende-eeuwse orgelliteratuur, met lange virtuoze, pianistische passages en briljante cadensen tussen de verschillende, doorgecomponeerde delen. Niet te merken is dat Liszt zelf geen organist was en met het orgel nog vertrouwd moest raken, behalve wellicht doordat er hoegenaamd geen registratie-aanwijzingen in de partituur staan. Dat heeft mogelijk tevens te maken met het belang dat Liszt hechtte aan persoonlijke interpretaties door zijn vertolkers.

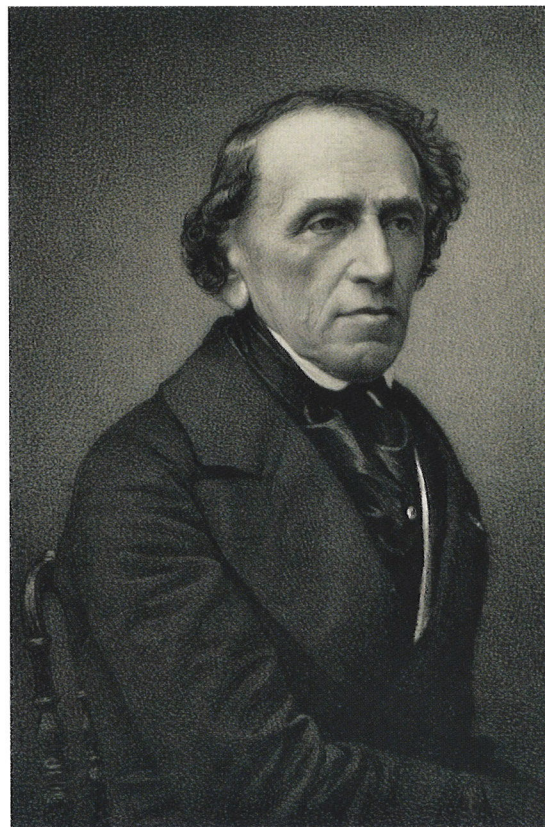
Na de *Ad nos* verschenen in 1855 en 1865 Liszts twee andere grote meesterwerken voor orgel, de *Fantasie und Fuge über den namen BACH* en *'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' - Präludium nach*

The image shows a musical score for the opening of Liszt's 'Ad nos'. It is a four-part setting for organ and pedals. The top system is labeled '1ter Spieler Manual' and 'Pedalflügel', with a 'Moderato' tempo marking. The bottom system is labeled '2ter Spieler' and 'Pedal', also with a 'Moderato' tempo marking. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'f sempre', and a 'marcato' section. The piece is in 4/4 time and features complex textures with multiple voices. A page number '8' is visible at the bottom of the score.

2. De openingsmaten van de eerste druk van de *Ad nos*.



3. Titelpagina van de eerste uitgave van de Ad nos uit 1852.



4. Giacomo Meyerbeer.

Johann Sebastian Bach, gevolgd door een hele reeks grotere en kleinere werken en bewerkingen voor orgel.

Het was Liszts getalenteerde en geliefde pianostudent Alexander Winterberger (1834–1914) die omstreeks 1850 behalve piano ook orgel was gaan studeren om in 1850 de *Ad nos* ten doop te kunnen houden in de ‘Herderkirche’ te Weimar. Op 26 september 1855 speelde Winterberger de *Ad nos* vervolgens in aanwezigheid van Liszt tijdens het feestelijke inwijdingsconcert van het gloednieuwe, monumentale orgel dat Friedrich Ladegast voor de Dom te Merseburg had gebouwd. Liszt zou voor dit doel zijn *Präludium und Fuge über den namen BACH* schrijven, maar dit werk was niet op tijd klaargekomen. Vandaar dat voor de *Ad nos* gekozen moest worden.

Alexander Winterberger heeft de *Ad nos* nadien nog vele malen uitgevoerd, in 1856 ook in Nederland in de Grote of Sint Laurenskerk in Rotterdam en de Haarlemse Bavo. Het waren onder meer onze landgenoten Samuel de Lange en Marius H. van ’t Kruys die de *Ad nos* hierna in hun repertoire opnamen. Een andere pleitbezorger voor het werk was Camille Saint-Saëns.

Het tempo van de ‘Ad nos’

Zoals in de inleiding werd vermeld heeft Liszt behalve in de twee jeugdwerken uit 1826 nooit metronoomgetallen boven zijn partituren gezet. Om het tempo te bepalen van de *Ad nos* kon Bernhard Ruchti hier dus niet op terugvallen. Hij ontdekte echter een totaal andere objectieve bron aan de hand waarvan dat wél mogelijk is: de speelduur van het werk in de eerste concertuitvoeringen ervan. Die is bekend dankzij vier documenten van de hand van onafhankelijke, betrouwbare ‘oortuigen’ van Winterbergers vertolkingen van de *Ad nos*, onder meer in 1855 bij zijn inwijdingsconcert van het Ladegast-orgel in Merseburg en in latere orgelrecitals. *The Musical World* schreef: “*It was a great, monstrous, lumbering, heavy, fantasy, without either her form or substance, lasting three quarters of an hour.*”⁸ Deze speeltijd wordt bevestigd door Liszts goede vriend, de organist Alexander Wilhelm Gottschalg: “*Freilich gehörte zu dem Ganzen eine grosse moderne Orgel, ein virtuoser Spieler und ein geduldiges Publikum, den das Opus dauerte beinahe ¾ Stunde.*”⁹ Veelzeggend is een opmerking van Liszts Engelse student Walter Bache, die in december 1864 een uitvoering van de *Ad nos* door Liszt zelf



6. Het Ladegast-orgel in de Dom te Merseburg. Foto Christo Lelie, 2019.

heeft bijgewoond, uiteraard op piano: “I should play Liszt’s magnificent *Organ Fantasia and Fugue on the chorale from the ‘Prophète’*; a wonderful masterpiece that lasts about three-quarters of an hour [...].”¹⁰ Ten slotte is er ook nog een citaat van Camille Saint-Saëns, die schrijft dat de *Ad nos* 40 minuten duurt.

Een spelbreker in dit bronnenoverzicht is een recensie van het concert dat Winterberger op 23 juli 1856 in de Grote of Sint-Laurenskerk te Rotterdam gaf met ook hier de *Ad nos* op het programma: “Bovengenoemde tot hier toe onbekende *Orgel-Compositionen van Liszt* leveren zoo vele nieuwe bewijzen voor zijne veelzijdige talenten. Wij leerden ze met groot genoegen kennen; want, hoezeer ze over het geheel wat [van] groote uitgebreidheid zijn, (de laatste *Fantaisie* duurt juist een half uur) doen zich daarin vele geniale trekken op, zijn ze in zoo vrijen en nieuwen vorm geschreven en daarbij zoo veel schoone en verras-



7. Alexander Winterberger (Ruchti p.37).

sende effecten voor het instrument, dat Liszt inderdaad de Orgelliteratuur daardoor met belangrijke gaven heeft vermeerderd.”¹¹ Voor deze uitzondering in speeltijd, die de regel niet bevestigt, weet Ruchti geen verklaring. Het lijkt onwaarschijnlijk dat Winterberger het werk in Rotterdam met een kwartier ingekort heeft dan wel dat hij het opeens zoveel sneller is gaan spelen. Dan moet het wel een verkeerde waarneming of herinnering van de recensent zijn geweest.

Het blijft natuurlijk de vraag of Winterberger de *Ad nos* gespeeld heeft zoals Liszt dat wilde. Het antwoord hierop is echter een volmondig ‘ja’. Feit is dat Liszt vlak voor de oplevering van het Lade-gast-orgel samen met Winterberger meerdere malen vanuit zijn woonplaats Weimar naar Merseburg is gegaan om daar op het gloednieuwe orgel de registraties uit te zoeken. Voor hem en Winterberger moet een nieuwe wereld zijn opengegaan, niet vertrouwd als zij waren met dit innovatieve reuzenorgel in Merseburg, dat model zou gaan staan voor de laatromantische Duitse orgelbouw.

De samenwerking van Winterberger met Liszt op de orgelbank in Merseburg bewijst dat zijn uitvoering van de *Ad nos* een door de componist geautoriseerde is. Dit wordt bevestigd in andere bronnen, waaronder Liszts correspondentie. In 1856 schreef hij bijvoorbeeld aan Agnes Street-Klindworth: “Hij is als organist een eersteklas kunstenaar, en het zal niet lang duren voor hij het aanzien krijgt dat hij verdient.”¹² Een zelfde enthousiasme betoonde ook Liszts oud-leerling Hans von Bülow, de beroemde pianist en dirigent, die een invloedrijk artikel in de editie van 1 juli 1856 van het *Neue Zeitschrift für Musik* publiceerde onder de titel ‘Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel’.

Al met al is dit bronnenmaal ruim voldoende overtuigend om vast te stellen dat de oorspronkelijke speelduur van de *Ad nos* 45 minuten is. Dat

dit een kwartier langer is dan hedendaagse organisten er gemiddeld over doen, blijkt uit een door Ruchti samengestelde tabel van 17 referentie-opnamen van de *Ad nos* uit de periode 1952-2020. Daarin varieert de speelduur tussen de 26 tot 36 minuten; de meesten spelen het stuk in circa 30 minuten. Ruchti zelf neemt er, net als Winterberger, 45 minuten voor.

In Ruchti’s cd-opname van de *Ad nos* overtuigt het overwegend trage tempo alleszins. Het geeft het werk rust en noblesse. Hij bereikt de langere speeltijd door vooral de *adagio’s* zeer breed te nemen. Het basistempo berekende Ruchti op basis van Meyerbeers metronoomvoorschrift *kwartnoot* = 100. Liszt zette het oorspronkelijk ternaire metrum (6/4 maat) van Meyerbeers thema om in een 4/4 maat. Bij omrekening van Meyerbeers ternaire naar Liszts binaire maatsoort komt Ruchti tot *kwartnoot* = 66 (zie afb. 8).

Dit tempo werkt goed, omdat het Ruchti in staat stelt gedurende het gehele stuk de basispuls nagenoeg gelijk te houden (met verdubbelingen en halveringen in *adagio’s* en *allegro’s* etc.). Zo creëert hij fraaie homogeniteit en verstaanbaarheid.

Andere bronnen betreffende het tempo bij Liszt

Voor Ruchti staat vast dat de langere speelduur van de *Ad nos* exemplarisch en richtinggevend is voor de uitvoeringspraktijk van alle werken van Liszt. Daarvan zouden de tempi aanzienlijk trager zijn dan tegenwoordig wordt gedacht en gepraktiseerd. In het tweede gedeelte van zijn boek geeft Ruchti andere bronnen die eveneens aantonen dat Liszt geen snelheidsduivel was, maar over het algemeen in gematigde tempi musiceerde. Zijn legendarische virtuositeit lag niet zo zeer in het zo snel mogelijk realiseren van de meest complexe passages, alswel in het precies, duidelijk en expressief neerzetten ervan.

Meyerbeer $\text{♩} = 100 \Rightarrow \text{♩} = 33$

Liszt $\text{♩} = 66 \Leftarrow \text{♩} = 33$

8. De thema's van Meyerbeers wederloperskoraal (boven) en Liszts *Ad nos* (onder). (Ruchti p. 29.)



9. Franz Liszt. Foto Ludwig Haase, Berlijn 1861. Collectie Liszt Archief Delft.

Een relatief vroege en belangrijke bron toont dat ook de jongere Liszt zijn tempi gematigd hield, in ieder geval als dirigent. De Londense verslaggever van *The Musical World* schreef over de manier waarop de toen 33-jarige Franz Liszt Beethovens Vijfde Symfonie dirigeerde: “*The symphony in C minor was, on the whole, an excellent performance. Liszt conducted with spirit, and a manifest comprehension of the score – which as he knows the symphony by heart is not to be wondered at. The tempi of the various movements, however, appeared to me taken too slow, especially in the Finale – but Spohr, Moscheles and sir George Smart (three excellent authorities) assured me that I was wrong, and that I had been accustomed to hear them in London too fast – to which as my opinion was based purely on feeling I had nothing to reply.*”¹³

Een minstens zo interessant citaat geeft een indruk van het musiceren van de oude Liszt. Het stamt uit 1883 en is te vinden in het verslag van de Russische componist Alexander Borodin van zijn bezoek aan Liszt in Weimar. “*Noch ein Wort zu seiner Vortragsweise: Im Gegensatz zu dem, was ich häufig*

darüber gehört habe, überraschte mich die ausgesprochene Schlichtheit, Nüchternheit und Strenge seiner Interpretation. Irgendwelche Überspanntheiten, affektiertes Gehabe und jegliche äussere Effekthascherei fehlen bei ihm völlig. Seine Tempi sind mässig, nicht überzogen, er braust nicht auf. Und dennoch: Welche Fülle an Energie, Leidenschaft, Hingabe und Feuer, und zwar trotz seines Alters! Sein Ton ist rund, voll und stark; die Deutlichkeit, der Reichtum und die Verschiedenheit der Nuancen – einfach bewundernswert.”¹⁴

Dit citaat is relevant, omdat het niet door een of andere dweperige Liszt-fan is geschreven, maar door een gerenommeerd componist. Het ‘matige tempo’ en zijn nuchtere, strenge en niet geaffecteerde spel lijken terug te voeren op het feit dat Liszt op dat moment een man van 71 was die in alle intimiteit voor een collega speelde. Tegelijk spreekt Borodin van een ‘volheid aan energie’ en een ‘ronde en krachtige, maar ook rijk genuanceerde toon’. Dit zijn elementen die niet wijzen op het spel van een energieloze, ingezakte oude man, maar van een kunstenaar in zijn volle artistieke en technische kunnen.

Wagner en de kunst van Liszts orkestdirectie

Een uitermate belangrijke informatiebron die Rucht uitvoerig behandelt, is het boek *Über das Dirigieren* van Richard Wagner, gepubliceerd in 1869. Zoals bekend was Liszt een groot bewonderaar van Wagner en heeft hij, nadat hij zich in Weimar als dirigent van het Hoftheater had gevestigd, aldaar vele van diens opera’s gedirigeerd. Omgekeerd bewonderde Wagner Liszt als dirigent. Feit is dat Liszts en Wagners ideeën over dirigeren en musiceren in elkaars verlengde lagen.

Een belangrijk onderdeel in Wagners essay is zijn bespreking van het spanningsveld tussen *adagio* en *allegro*. Wagner spreekt van een ‘reines Adagio’ dat van nature zeer traag is. Een *allegro* is volgens hem geen aanduiding voor een hoog tempo, maar voor een levendig karakter, dat meerdere kwaliteiten kan hebben, zoals een *naïef allegro* en een *sentimenteel allegro*.¹⁵ Een sleutelwoord was voor Wagner de term *Melos*. Hij vond dat een dirigent een “symfonie moest zingen”. “*Nur die richtige Erfassung des Melos giebt aber auch das richtige Zeitmaass an, beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.*”¹⁶ Dit

was precies waarom het dirigeren van Wagner en Liszt zich onderscheidde van dat van de andere orkestleiders uit die tijd, met name de "Nachfolger Mendelssohn's in der Direktion der Leipziger Konzerte." Wagner concludeert "dass unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen."¹⁷

'Periodische Vortrag'

In een volgend hoofdstuk gaat Ruchti verder de diepte in en komt daar tot de kern van de Liszt-interpretatie in zijn behandeling van het door Liszt geïntroduceerde begrip 'periodische Vortrag'. Daarover is er een belangrijke bron van de hand van Liszt zelf beschikbaar: het voorwoord bij zijn symfonisch gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne* (1856), waarin de componist wenken geeft aan dirigenten die dit werk op hun lessenaar zetten: "Gleichzeitig sei mir gegrüßet zu bemerken, dass ich das mechanische, taktmässige, zerschnitten Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitig wünsche, und nur periodische Vortrag, mit Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung, als sachgemäss anerkennen kann."¹⁸

Kortweg komt het erop neer dat Liszt de dirigenten ontraadde om strak te takteren. In zijn eigen dirigeren gaf hij met grote gebaren de frases aan en het spanningsverloop daarbinnen, met daarin een natuurlijk *rubato* en dus een elastische ritmiek en vaak een minder strakke, laat staan metronomische puls. Zijn bewegingen waren vrij en expressief en dienden om gestalte te geven aan hele frases, rekening houdend met adem, beklemtoning van de melodische accenten en het volgen van de muzikale spanningsbogen.

Het moge duidelijk zijn dat Liszt's manier van dirigeren bij orkesten die aan een de maat slaande dirigent gewend waren, ongelijkheden tot gevolg konden hebben. Slechte recensies die Liszt als dirigent regelmatig kreeg, kunnen daarmee te maken hebben, maar ook met het feit dat critici van de oude stempel deze revolutionaire benadering van musiceren en dirigeren domweg niet gewend waren. Niettemin is deze manier van musiceren essentieel voor de uitvoering van Liszt's symfonische werken, voor de *Ad nos* én voor de vertolking van het merendeel van zijn pianowerken.

Lina Rammann

De essentie van Liszt's musiceren werd het eerst didactisch vertaald door pianopedagoge en Liszt-biografe Lina Ramann (1833-1912). In 1902 besprak zij onder de titel *Liszt-Pädagogium* in vijf afleveringen 20 pianowerken van Liszt. Haar gedetailleerde besprekingen met veel muziekvoorbeelden waren de weerslag van wat zij had opgestoken en genoteerd in de vele lessen van Liszt die zij als bezoeker had bijgewoond. Ruchti wijst op haar interessante voorwoord, dat volledig aansluit bij bovenstaande alinea's over Liszt's dirigeren. Volgens Ramann kende Liszt's klavieronderwijs drie 'bergtoppen':

"Periodische Vortrag,
Erfassung der individuellen Eigenart der Meister
Stil in der Ausführung."¹⁹

Net als bij Wagner is voor Ramann *Melos* een kernwoord bij het interpreteren van Liszt's muziek. In het kader van dit artikel moet volstaan worden met een enkel, langer citaat hierover uit de inleiding van haar *Liszt-Pädagogium*, dat een prachtige samenvatting is van de essentie van het vertolken van muziek in de opvatting van Franz Liszt, die essentieel is voor het vertolken van zijn werken: "Rechnen wir noch hinzu, dass Liszt bezüglich seiner

LISZT-PÄDAGOGIUM.

KLAVIER-KOMPOSITIONEN FRANZ LISZT'S


NEIST SOCH UNERWÄHNTEN VERÄNDERUNGEN, ZUSÄTZEN UND KADENZENZEN
NACH DES MEISTERS LEBEN PÄDAGOGISCH GLOSSIRT

VON

L. RAMANN.

(MIT BEITRÄGEN VON AUB. STRADVAI, BERTH. KELLEIMANN, AUG. GÖLLERICH,
HEINR. FOIGES, IDA VOLCKMANN, AUGUSTE BENSBERG U. A.)

<p>I. SERIE. (Stücke mittlerer Richtung)</p> <p>Propriété. Étude pour le Pianoforte.</p> <p>Zum Vortrag für die Klaviermusik.</p> <p>1. Révélation de Dieu dans la Solitude. 2. Ave Maria bella. 3. Variations über ein Thema von Bach: "Weinen, Klagen". 4. Si tuos, Si tuos! Oiseau peché.</p>	<p>II. SERIE. (Größere und kleinere Formen)</p> <p>5. Fantaisie. 6. Consolation. No. 1. Adagio con moto. No. 2. Et presto più mosso. No. 3. And. più mosso. No. 4. Quasi Allegro. No. 5. Andante. No. 6. Allegro sempre cantabile.</p>	<p>III. SERIE. (Rhapsodie)</p> <p>7. Ungar. Rhapsodie No. 5. Héroïde élégiaque. 8. Ungar. Rhapsodie No. 3. 9. Moscovite. Grande-Galop. 10. 5. Ungarische Volkstänze.</p>
<p>IV. SERIE. (Größere und kleinere Formen verschiedener Richtungen)</p> <p>11. Konzert-Etude in D-dur. 12. Ein Bivouac. 13. Baccarat. 14. Der Bote. R. Franz' Liedübertragung. 15. Valse Impromptu.</p>	<p>V. SERIE. Anhang. Materialien zur:</p> <p>16. Händel-Sonate. 17. Robert-Platz. 18. Rocco-Ranz. 19. H. Ungar. Rhapsodie. 20. Fächerübertragung: "Jesu, meine Lieder". 21. Zu Susanna's Op. 7 und Raff's Walzer in A.</p>	



EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER.

LEIPZIG • BREITKOPF & HÄRTEL • BRÜSSEL,
LONDON • NEW YORK.

Eingetragen in das Verzeichniss.
2148.

10. Lina Ramann, Liszt-Pädagogium.

Lyrik und als Poet zugleich Rhetore, Rhapsode und Mime war, so liegt auf der Hand, dass Satzgefüge seiner Werke, das ihr Melos ihre fremdartigen harmonischen Kombinationen, ihre Noten und ihre Pausen – Kurzung ihr Stil den mathematischen Gleichungen klassischer Dogmen und der formellen Bindung widerstrebt, poetisch frei sich bewegt, den formellen Zügel in die Hände der poetischen Idee gelegt hat, und sich von hier der logische Auf- und Ausbau seiner Werke vollzieht. 'Poetisch-frei' heisst demnach nicht, wie die Praxis unreifer Virtuosen es deutet: Formverzerrung, nicht: Autonomie der Virtuosenfinger! Das Anderssein der poetisch-freien und der formell-gebundenen Bewegung betrifft Inhalts- und Formfrage."²⁰

Consequenties voor de vertolking van romantische muziek

Liszt wordt in de muziekgeschiedenis beschouwd als de ultieme pianovirtuoos. Er zijn voldoende aanwijzingen dat hij in zijn hoogtijdagen als rondreizend pianocoryfee snelheid hoog in zijn vaandel had staan. Hij was immers de meest succesvolle vertegenwoordiger van de generatie pianovirtuozen die de Europese concertpodia in de eerste helft van de negentiende eeuw domineerde.

Er is echter een kantelpunt in de manier van spelen van Liszt én zijn tijdgenoten geweest, aldus Ruchti. Hij wijst erop dat omstreeks 1850 virtuositeit als doel op zich plaats maakte voor een speelwijze die niet meer hoofdzakelijk gericht was op het demonstreren van techniek en snelheid; primair ging het voortaan om de *geistige* inhoud van de composities. Het waren Hans von Bülow en de toonaangevend muziekhistoricus Franz Brendel die deze ommezwaai in het musiceren bij Liszt en diens tijdgenoten als eersten signaleerden.

Von Bülow sprak van het *'Reform des Virtuositums'*. Een consequentie hiervan was dat, in combinatie met de periodische *Vortrag*, de tempi aanzienlijk langzamer genomen werden dan men zou verwachten. Die bredere, periodische voordracht is vooral van toepassing in Liszts rijpere werken. Een belangrijk gegeven in dit kader is dat vrijwel het gehele standaard Liszt-repertoire gecomponeerd dan wel herzien werd nadat Liszt in 1847 gestopt was met zijn concerttournees en zich in Weimar had gevestigd. Liszts verhuizing van de wereldpodia naar een teruggetrokken bestaan

in een Duitse provinciestad lijkt niet toevallig samen te vallen met het tijdsgewricht waarin het virtuoosdom plaats maakte voor een meer op inhoud dan technisch vertoon gericht solistendom.

Tussentijdse conclusie

Wanneer het over dirigeren gaat, kan vastgesteld worden dat Franz Liszt en Richard Wagner beiden van grote invloed zijn geweest op de orkestdirectie in de late negentiende en twintigste eeuw. Het takteren is er weliswaar een basis van gebleven, maar een groot dirigent onderscheidt zich primair door de wijze waarop hij of zij in een expressieve armvoering het spanningsverloop, de uitdrukking en beweging in de muzikale frases gestalte geeft.

Bij pianisten en in het bijzonder Liszt-vertolkers ligt dat deels wat anders. Vanouds is er een risico dat in Liszts muziek (en niet alleen die!) het element 'virtuositeit' tot een doel op zich wordt verheven, met als gevolg dat de tempi (te) hoog worden.

In dit licht is het tempo-onderzoek van Bernhard Ruchti van groot belang voor de uitvoeringspraktijk van de muziek van Liszt en zijn tijdgenoten. De informatie die hij in zijn studie over de *Ad nos* bijeenbracht en de conclusies die hij trekt, zijn noodzakelijke kennis voor iedereen die Liszts pianowerken speelt, zoals de Sonate in b, *Années de pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, de twee Ballades et cetera. Daarvoor is het helemaal niet per se nodig om, in het dubbelslag tempo-systeem te geloven. Evenmin is het nu 'verplicht' om naar analogie van de veel langere speelduur van de *Ad nos*, minstens dertig procent van het tempo van de vertolkingen te nemen van alle werken van Liszt. Zelfs kan men de theorie dat het basistempo in de romantiek aanzienlijk lager lag, zo men wil terzijde schuiven. Van des te groter belang is het echter om enige kennis van Liszts *periodische Vortrag* te hebben en bij het vertolken van zijn werken te gebruiken. Een gevolg kan zijn, dat het tempo inderdaad als vanzelf trager wordt. De omgekeerde weg, uit nieuwe, andermaal dogmatische overwegingen voortaan voor trage tempi te kiezen, zal zeker niet a priori de goede weg naar Rome, Weimar of Boedapest zijn.

Deel 2: de jonge Liszt en de metronoom

Inleiding

In een inleidende videopresentatie bij zijn uitvoering van het tweede jaar van Liszts *Années de pèlerinage, Deuxième Année* op Volume 5 van zijn 'A Tempo Project' zegt Bernhard Ruchti: Liszt heeft in geen van zijn composities metronoomvoorschriften genoteerd. Dat lijkt verklaarbaar, want metronomisch spelen strookt in het geheel niet met Liszts *periodische Vortrag*. Bovendien zal hij het exact opgeven van 'het' tempo ongetwijfeld veel te bindend hebben gevonden. Hij heeft immers in zijn lesgeven altijd de individualiteit en vrijheid in het pianospel van zijn studenten bevorderd.²¹

Dit moge allemaal vanzelfsprekend lijken, feit is dat Ruchti's stelling dat Liszt nooit metronoomgetallen heeft genoteerd, niet correct is. In twee van zijn vroegst gedrukte muziekgaven heeft de veertienjarige Franz ze namelijk wel degelijk genoteerd. Het gaat om een editie van de *Préludes et Exercices* van Muzio Clementi, die hij bezorgd heeft, en om zijn eigen *Étude pour le piano-forte en quarante-huit Exercices*, opus 6 (zijn 12 jeugd-etudes



11. Engelse metronoom van Penfield, midden negentiende eeuw. Foto Haags Gemeentemuseum, 1986.

die de basis zouden vormen voor zijn *Grandes Etudes* uit 1838, die in 1851 omgewerkt werden tot zijn *Études d'exécution transcendante*.²²

Het is in het kader van een studie naar het tempo bij Liszt van buitengewoon belang na te gaan of zijn tempi toen ook al gematigd waren of, zoals te verwachten bij een jong pianogenie, met uitzonderlijke technische vermogens, juist heel snel.

Variabel dubbelslagsysteem

Zoals in de inleiding van dit artikel al werd besproken, waren de hoge metronoomgetallen in Czerny's etudebundels, zoals de *Schule der Geläufigkeit* opus 299, een belangrijke aanleiding voor de ontwikkeling van de dubbelslag-metronoomtheorie. Aanhangers van de theorie van Talsma/Von Gleich menen dat componisten als Beethoven, Czerny en Chopin niet Mälzels voorschrift 'één tik per teleenheid' hanteerden, maar een dubbele slag (heen en weer, twee tikken per teleenheid). Dat resulteert in een comfortabel tempo, twee keer zo langzaam als de getallen suggereren.

Het lijkt nogal onwaarschijnlijk dat componisten twee tikken per teleenheid hebben genomen, zeker gezien het ondubbelzinnige voorschrift hierover van Mälzel in zijn gebruiksaanwijzing. Toch is daar wel een verklaring voor. Musici die dat deden gebruikten hun metronoom volgens Talsma, Von Gleich en hun navolgers zoals Bernhard Ruchti niet als een percussie-instrument dat de maat tikt, maar als een dirigent die de maat slaat. Bij het dirigeren is er vaak sprake van een vloeiende dubbele hand/armbeweging per puls, en dat is precies wat een metronoom ook doet. Natuurlijk is er dan die hinderlijke tik, maar er bestonden ook stille metronomen zonder opwindmechanisme (afbeelding 11). Die werken volledig op de zwaartekracht nadat ze handmatig zijn aangeslingerd en zijn een soort mechanische dirigent.

Talsma en Von Gleich onderscheiden twee types metronoomgebruik die beide gehanteerd werden:

1. mathematisch: iedere tik is één teleenheid.
2. metrisch: de metronoom wordt als een dirigent gebruikt, dus één dubbelslag per teleenheid.

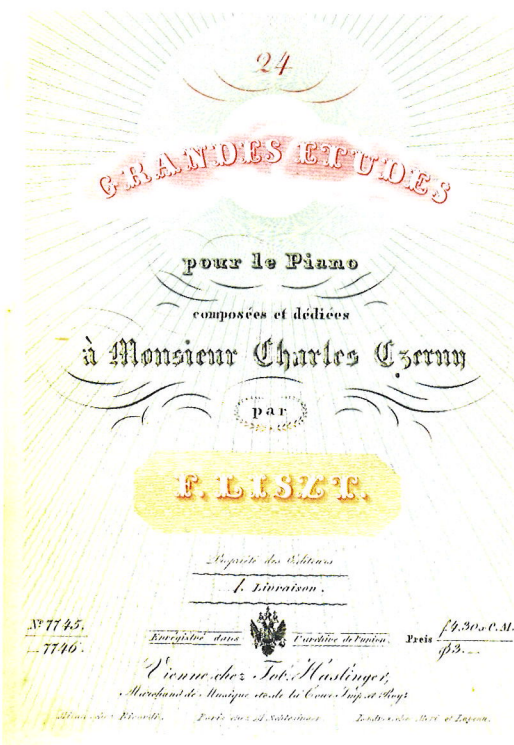
Daarnaast signaleerden Talsma en Von Gleich dat bij ternaire maatsoorten het tempo nooit gehalveerd wordt, maar dat door omrekening van ternair naar binair een derde van het getal moet worden afgetrokken.

In de praktijk blijkt dat zelfs bij componisten als Czerny die stelselmatig zeer hoge metronoomgetallen hebben genoteerd, niet al hun tempi gehalveerd kunnen worden. Talsma en Von Gleich spraken daarom in 1986 van 'variabel metronoomgebruik'. Volgens dit systeem worden in langzame stukken de getallen nooit gehalveerd.²³

Aan de dvd/cd-box behorend bij 'Liszt A Tempo-I' (de *Ad nos*) heeft Bernhard Ruchti als bonus een vrij lang video-interview toegevoegd met Johann Sonnleitner. Deze bekende in de oude muziek doorknede klavecijnist en fortepianist deed uitvoerig onderzoek naar de metronoomgetallen bij Beethoven en vele andere componisten uit de eerste helft van de negentiende eeuw. In het interview geeft hij vele praktische en overtuigende muziekvoorbeelden van het variabele metronoomgebruik. Hij toont daarin aan dat componisten, onder wie Beethoven, soms zelfs binnen één werk de dubbelslag in de snelle en de enkelslag in de langzame delen hanteerden. Het gevolg daarvan is dat langzame delen op het oog een (relatief) sneller metronoomgetal meekregen dan de snelle, waarvan het tempo gehalveerd moet worden. Ter illustratie hiervan een enkel voorbeeld: in *Eclogue* opus 35 nr. 2 van Wenzel Johann Tomaschek (1774-1750) gebeurt op de eerste pagina het volgende: het begintempo is: *allegro con brio* - halve noot = 88. Bij maat 12 staat *pochettino più tranquillo*, dus een klein beetje rustiger, maar het metronoomgetal is daar *kwartnoot* = 80. Dat is niet 'een weinig langzamer', maar meer dan twee keer zo traag, wat muzikaal in deze context natuurlijk ondenkbaar is. Enkele maten verder vraagt Tomaschek weer *poco più mosso* - halve noot = 100. 'Een beetje sneller' zou hier dus veel meer dan 'tweemaal zo snel' betekenen! Metronoomgetallen als deze kunnen alleen worden verklaard doordat de snelle delen met de halve noot in dubbelslagsysteem staan genoteerd en het langzamere fragment in het enkelslagsysteem.



12. Liszt, Étude pour le Piano-Forte, opus 6, Paris 1826. Collectie Liszt Archief Delft.²⁵



13. Grandes Études pour le Piano-Forte. Eerste uitgave, Paris 1839. Collectie Liszt Archief Delft.

Étude pour le Piano-Forte opus 6

Bij het zoeken naar de opnames van Bernhard Ruchti op YouTube kwamen filmpjes tevoorschijn van andere pianisten die zich eveneens met het tempo- en metronoomprobleem bezighouden. Een van hen is de Amerikaanse YouTube-piano-pedagoog Cory Hall. Op zijn kanaal 'BachScholar' heeft hij een video geplaatst waarop hij 'het bewijs' zegt te leveren dat de jonge Liszt, net als Czerny, de dubbelslag temposysteem heeft gebezigd.²⁴ Alle twaalf etudes zouden volgens Cory Hall dus in half tempo gespeeld moeten worden. Hij neemt ze stuk voor stuk door en speelt fragmenten in beide tempi. Liszts uitgave van de Clementi-oefeningen noemt hij niet, maar daar zou principieel hetzelfde

voor moeten gelden. Ze werden immers beide in hetzelfde jaar (1826) bij hetzelfde Parijse uitgevershuis (Dusau et Dubois) gepubliceerd.

Hieronder wordt een poging gedaan te inventariseren wat de betekenis van Liszts metronoomcijfers in beide albums is, om na te gaan of Cory Halls hypothese juist kan zijn dat de jonge Liszt het dubbelslagmetronoomsysteem van zijn leraar Czerny had overgenomen en in deze etudes had gebruikt.

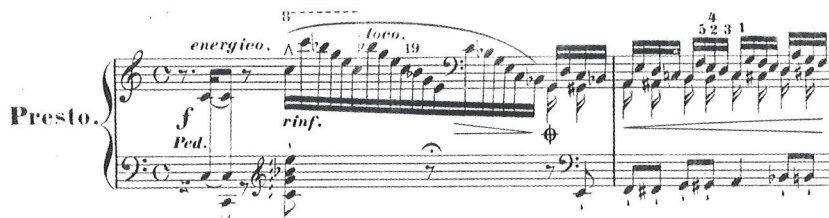
De eerste etude in C (afb. 14) is onmiskenbaar briljant, zij het nog beduidend minder virtuoos dan de prelude uit 1838 (afb. 15) en 1851. *Allegro con fuoco* is een fractie langzamer dan het presto van de versie uit 1838. Het tempo *kwartnoot* = 132 is snel, maar wel haalbaar.

Allegro con fuoco. Met: 152 ♩.



14. Étude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 1 in C.

Presto.

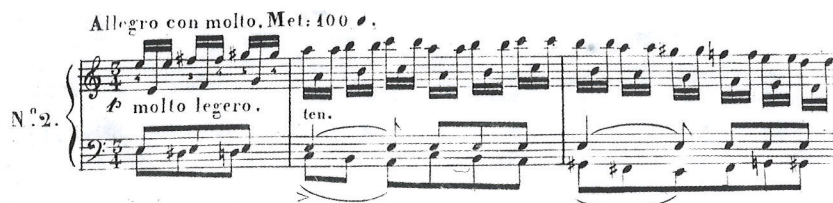


15. 24 Grandes Etudes nr. 1 in C.

Ook in Etude 2 in a is het tempo (*kwartnoot* = 100) te realiseren; het levert een fraai filigreïn-effect op.²⁶ Gehalveerd (afb. 16) klinkt het, althans in

moderne oren, daarentegen als een glansloos studietempo.

Allegro con molto. Met: 100 ♩.

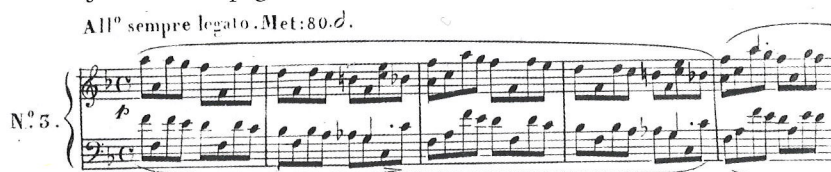


16. Étude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 2 in a.

Het eerste probleem lijkt zich voor te doen bij Etude 3 in F (afb. 17). Hall gebruikt deze etude als een bewijs dat de tempi met vijftig procent omlaag moeten. Hij doet dat op grond van de

vergelijking met de overeenkomstige derde etude uit 1851, *Paysage* (afb. 18). Daarvan is het tempo *adagio* (in de versie uit 1838 *poco adagio*).

All^o sempre legato. Met: 80 ♩.



17. Etude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 3 in F



18. 24 Grandes Études nr. 3 in F

Cory Hall stelt dat, door de derde etude uit opus 6 in half tempo te spelen (*kwartnoot* = 80 in plaats van *halvenoot* = 80) dit werk een vergelijkbaar *adagio*-karakter als *Paysage* krijgt. Hij gaat daarbij echter wel heel gemakkelijk voorbij aan het tempovoorschrift *allegro sempre legato* en het feit dat de vroege versie in vierkwartsmaat staat en *Paysage* in 6/8 maat! De vroege versie is een lichte, enigszins naïeve compositie in een vrij snel tempo, *Paysage* een diepgravend gedicht. Hier is duidelijke dat Liszt het thematisch materiaal van Etude nr. 3

uit 1826 een metamorfose heeft gegeven in *Paysage* uit de *Études d'exécution transcendante*.

Etude nr. 4 in d (afb. 19), de voorloper van *Mazepa* uit 1851, onderscheidt zich van de eerste drie etudes, doordat hier sprake is van een ternaire maatsoort (6/8). Het metronoomgetal *kwartnoot* = 132 moet hier omgerekend worden naar de gepuncteerde kwartnoot. Dan is het tempo *kwartnoot met punt* = 112, een perfect tempo voor een *allegretto*!



19. Étude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 9 in d.



20. Étude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 9 in d.

Mazepa en zijn voorganger uit 1838 (afb. 20) zijn technisch veel zwaarder en van een veel stormachtiger karakter dan hun voorganger uit 1826.

Van Etude nr. 5 in Bes is het voorschrift *Moderato* – *halve noot* = 66. Hier doet zich een probleem voor. Technisch gezien is het alleszins mogelijk om Liszts tempovoorschrift een-op-een over te nemen. Dat levert een levendige etude op die vooruit wijst naar *Feux follets* uit de *Études d'exécution transcendante*. Er lijkt dan echter geen sprake te zijn van een *moderato*. Halveren we hier het tempo dan is er echter eerder sprake van een lyrisch *andante*. Wie voor consequentie kiest, dat wil zeggen: de metronoomgetallen in de etudes met binaire maatsoorten niet halveren, zal op de snelle

variant uitkomen. Het stuk als een *alla breve* uitvoeren, kan de indruk oproepen dat het toch om een *moderato* gaat.

In Etude nr. 6 in g, *molto agitato*, is het bijna ondenkbaar om hier het metronoomgetal te halveren. Overigens is door een graveerfout in de eerste druk de teleenheid weggefallen. Er staat 'Met.:138'. Evident is dat hier een kwartnoot had moeten staan.

Etude nr. 7 in Es is de vroege variant van *Harmonies du soir*, nr. 11 uit de bundel uit 1851. Met die late versie als referentie kan de behoefte groot zijn om opus 6 nr. 7 langzamer te nemen dan *kwartnoot* = 96. Dan gaat men echter eraan voorbij dat het om een *allegretto (con molto espressione)* gaat.

Etude 8 in c is de oerversie van *Wilde Jagd*, nr. 8 uit de *Études d'exécution transcendante*. Het tempo *allegro con spirito* - halve noot = 88 is bijzonder uitdagend en veel sneller dan waar *Wilde Jagd* om vraagt (*kwartnoot* = 108). Het karakter van de vroege versie, die *piano* begint, is te afwijkend om een link in de tempi tussen beide etudes te kunnen leggen. Al met al lijkt Liszts tempo van opus 6 nr. 8 op een moderne vleugel iets te snel. Het tempo van William Wolfram *kwartnoot* = 160 in de gebruikte referentie-opname lijkt het maximum.

Etude nr. 9 in As (afb. 21) heeft een ternair metrum (6/4 maat). Net als het hieruit ontsproten *Ricordanza* uit 1851 is deze nocturne-achtige etude geschreven in de Italiaanse *bel canto*-stijl. *Ricordanza* geeft als tempovoorschrift *andantino*. Boven nr. 9 staat *allegro grazioso* - *kwartnoot* = 160, wat de vroege etude een lichter en klassieker karakter geeft dan die uit 1838 en 1851. Met een metronoom ingesteld op 160 ontstaat echter een ware jacht-

partij, allesbehalve *grazioso*, waarin bovendien de vele versieringen en fiorituren niet meer te spelen zijn. Omdat het hier om een ternaire maatindeling gaat, moet hier net als bij etude nr. 5 dertig procent van het metronoomgetal worden afgetrokken. Dan wordt het *kwartnoot* = 112. In dit tempo, hoewel wat aan de snelle kant, is deze etude goed speelbaar. De versies uit 1838 en 1851 worden gewoonlijk veel langzamer gespeeld: in de Neue Liszt Ausgabe wordt bij *Ricordanza* uit 1851 *kwartnoot* = 84 voorgesteld (de metronoomgetallen in de NLA zijn niet van Liszt maar van de bezorger.) In de twee latere varianten van deze etude spreekt het overigens vanzelf dat *rubato* en het loslaten van het metrum in de fiorituren voorwaarden zijn om het stuk überhaupt te kunnen spelen. In dit licht past *kwartnoot* = 112 uitstekend bij het elegante *allegro grazioso* van de etude uit opus 6 en *kwartnoot* = 80-84 bij het *andantino* van de twee latere versies.

Mét. 160 *Allegro grazioso*

N^o 9.



21. Étude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 9 in As.

Allegro non troppo Mét: 92.0.

N^o 12.



22. Étude pour le Piano-Forte en Quarante-huit Exercices nr. 12 in bes.

In etude nr. 10 in f lijkt andermaal het geen probleem om Liszts tempi letterlijk over te nemen.

Nr. 11, een vriendelijk *Allegro grazioso* in Des, heeft als metronoomvoorschrift *kwartnoot* = 92, wat beslist aan de snelle kant is. Bij *kwartnoot* = 84 is het *grazioso* beter te realiseren.

Ook etude nr. 12 in bes (afb. 22, p. 17) lijkt met *halve noot* = 92 te snel voor een *allegro non troppo*. Zeker in de zestienden in de maten 1-4 ontstaat dan een presto, alhoewel het werk wat minder druk wordt zodra in maat 5 de beweging overgaat in triolen. Juist omdat vanaf maat 5 het karaktervoorschrift *dolce con molto espressione* staat, is het bijna onafwendbaar Liszts metronoomgetal met enkel streepjes te reduceren.

Resumerend kan worden vastgesteld dat de Etudes opus 6 in de regel in het door Liszt aangegeven metronoomgetal gespeeld kunnen worden, al of niet iets naar beneden bijgesteld, en dan ook het meest overtuigend klinken. Aanleiding om standaard het dubbelslagprincipe toe te passen en alle etudes op halve snelheid te spelen is er technisch niet. Uiteraard kan men er toch voor kiezen om de tien snelle etudes, zoals Cory Hall, propageert, in half tempo te spelen. Dan verworpen ze echter tot relatief eenvoudige, schoolse stukken die misschien wel bij een vijftienjarige passen, maar niet bij de vurige jongeling Liszt. Bovendien is er dan in de tempi geen enkele aansluiting met de karakters van de etudes in de twee latere versies.

Clementi's *Préludes et Exercices*

Na bovenstaande slotsom over het tempo van opus 6 is de hamvraag hoe het met de tempi in de door Liszt gemetronomiseerde editie van de *Préludes et Exercices* van Muzio Clementi (1752-1832) gesteld is. Deze in Londen werkzame Italiaanse pianist, componist en muziekhandelaar publiceerde zijn bundel *Preludes and Exercises* in 1811 als zijn opus 43. Omdat dit didactische werk tegelijk met de etudes en in hetzelfde jaar bij dezelfde uitgever verscheen, kan het niet anders zijn dan dat Liszt in beide boeken zijn metronoomgetallen op dezelfde manier heeft bepaald: volgens het gewone enkelslagsysteem.

Opvallend is dat de opgegeven tempi in de regel zeer hoog zijn, vaak *kwartnoot* = 160 (zie oefening 6, afb. 24) of sneller. Dat Liszt consequent



23. Eerste druk van Liszts Clementi-uitgave. Liszt Archief Delft.

was in zijn metronoomvoorschriften, blijkt ook uit het feit dat hij in de etudes in vierkwartsmaat het tempo in halve noten niet heeft genoteerd en bij twee- en driekwartsmaten in kwartnoten.

In oefening 11 (afb. 25) is sprake van een 12/8 maat, dus een ternair metrum. Na omrekening wordt het tempo *halvenoot met punt* = 76 een ideaal tempo om deze oefening *allegro risoluto* te spelen.

De enig mogelijke conclusie over de metronoomgetallen in Liszts Clementi-editie is dat hij ook hierin het gebruikelijke enkelslag metronoomsysteem heeft gehanteerd. De zeer hoge tempi zijn in dit geval streefgetallen om de piano-leerling mee uit te dagen. Enkele onlogische metronoomgetallen in deze bundel, en vermoedelijk ook in opus 6, kunnen waarschijnlijk worden toegeschreven aan drukfouten.

Generale conclusie

In het eerste deel van dit artikel werd aan de hand van Bernhard Ruchti's onderzoek duidelijk gemaakt dat in de composities die Liszt in zijn tweede levenshelft heeft geschreven of omgewerkt de tempi over het algemeen lager liggen dan in de hedendaagse uitvoeringspraktijk gewoon is. Omdat

Metronome de Maelzel. 88. 0.
Molto All^o

EXERCICE

en ut majeur

24. Préludes et Exercices nr. 6.

Mét: 92. ♩
gamb. loco

EXERCICE

en fa majeur

Allegro risoluto.

25. Préludes et Exercices nr. 11.

het merendeel van het veel gespeelde Liszt-repertoire uit de tijd stamt dat hij in Weimar, en later ook in Rome en Boedapest was, impliceert dit dat de vertolker terughoudend moet zijn in het kiezen van al te hoge tempi. Dat geldt in het bijzonder in de muziek waarin de *periodische Vortrag* een wezenlijk element is en richtinggevend in de tempokeuze. Voor de etudes, die in basis ontstaan in zijn jeugd en virtuozentijd, geven Liszts metronoomgetallen voldoende aanwijzingen dat hier geen rem op het tempo hoeft te worden gezet.

Noten:

- 1 Uitzonderingen op p. 19 beginnen waarbij wel tempovoorschriften staan, zijn onder meer zijn sonates en enkele orgelwerken. Bij veel van zijn werken gaat het om gestileerde dansvormen, waarvan Bach erop kon vertrouwen dat iedereen wist hoe snel die uitgevoerd moesten worden. Tempovoorschriften waren dan overbodig.
- 2 Talsma, Willem Retze, *Wiedergeburt der Klassiker, Band I Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*. Innsbruck: Wort und Welt Verlag, 1980.
- 3 Bijvoorbeeld: Gleich, Clemens von, 'Metronoom-perikelen bij Mendelssohn'. *Piano Bulletin* 1986 nr. 2, pp. 3-10; Lelie, Christo (red.), 'Tempodag en metronoomperikelen' (bijdragen: Willem Retze Talsma, Geoffrey Madge, Frans van Leeuwen, Giuseppe Accardi, Frans Schreuder, Christo Lelie en Clemens von Gelich). *Piano Bulletin* 1986 nr. 3, pp. 3-20; Brussee, Albert, 'Een bijdrage tot de tempokwestie'. *Piano Bulletin* 1987 nr. 1, pp. 38-48; 'Reacties over de metronoom' (bijdragen van Willem Retze Talsma, Frans van Leeuwen en Albert Brussee). *Piano Bulletin* 1988 nr. 1, pp. 43-41; Brussee, 'Het tempo in Beethovens klaviersonates'. *Piano Bulletin* 1988 nr. 3, pp. 43-52; Koopman, Harry (red.), 'Beethovens metronoom. Een discussie'. *Piano Bulletin* 2003 nr. 3, pp. 76-81.
- 4 Ruchti's *Ad nos*-studie is het tweede deel van zijn 'A Tempo Project'. Het videomateriaal verscheen oorspronkelijk op Ruchti's YouTube-kanaal, waar het nog steeds te bekijken is. Hierin vertolkt en bespreekt Ruchti naast de *Ad Nos* (Vol. 2) twee sonates van Beethoven (Vol. 1), de *Fantasia in C* voor piano van Schumann (Vol. 3), de *Etudes opus 10* van Chopin (Vol. 4) en Liszts *Années de Pèlerinage, Deuxième Année: Italie* (Vol. 5).
- 5 Ruchti, Bernhard, "...Das Gewaltigste, was ich je auf der Orgel gehört habe", *Franz Liszts Ad nos als Tor zur Wiederentdeckung einer verborgenen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- 6 Het eerste deel van het artikel berust, behoudens de inleiding, niet op eigen onderzoek van de auteur van dit artikel, maar is een samenvatting en bespreking van het werk van Bernhard Ruchti. Voor een bespreking van het boek en de cd/dvd-box zie: Lelie, Christo, 'Een vergeten uitvoeringspraktijk van romantische muziek'. *Het Orgel*, jaargang 117 nr. 5, september 2021, pp. 44-48. Deel 2 van dit artikel staat geheel los van Ruchti's boek en werd niet eerder gepubliceerd.
- 7 Ruchti, Bernhard. *Liszt A Tempo*. Audio-cd, dvd. A Tempo Productions / MUSICJUSTMUSIC, www.bernardruchti.com. Ruchti's uitvoering van de *Ad nos* staat zowel op de cd (aangevuld met Liszts *Requiem für Orgel*) als op de dvd. Daarop wordt de audio-opname verlucht met prachtige, traag bewegende beelden van het monumentale interieur van de gotische domkerk. Daarnaast bevat de dvd een vijftal colleges van Ruchti over de geschiedenis, vorm en interpretatie van de *Ad nos*. Al het videomateriaal is ook op Ruchti's YouTube-kanaal te vinden. Uitvoering: <https://www.youtube.com/watch?v=z13OqDn7U1w>. Introductie: segment 1 <https://www.youtube.com/watch?v=RSjE0YU65Ic>, segment II <https://www.youtube.com/watch?v=RSjE0YU65Ic>, segment III <https://www.youtube.com/watch?v=C9dMfke1o-JA>, segment IV <https://www.youtube.com/watch?v=RSjE0YU65Ic>. Bovendien zijn op Ruchti's YouTube-kanaal uitvoerige colleges te vinden over de metronoom en tempo in klassieke en romantische muziek. NB de YouTube-films zijn in deze en alle andere eindnoten geraadpleegd medio november 2021.
- 8 *The Musical World*, 6 oktober 1855, p.647. Gecit. in Ruchti p. 116.
- 9 Gottschalg, A.W., 'Dr. Franz Liszt als Orgelkomponist und als Orgelspieler'. *Neue Zeitschrift für Musik* 15, november 1899, p. 503 ff. Gecit in Ruchti p. 117.
- 10 Bache, Walter, *Brother Musicians; Reminiscences of Edward & Walter Bache*. Londen: Methuen & Co., 1901, p. 170. Gecit. in Ruchti p. 117.
- 11 *Caecilia. Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland*. 1 augustus 1856. Gecit. In Ruchti p. 71.
- 12 *Brief van juni 1856*, gecit. in Ruchti p. 55.
- 13 'Letter on the Bonn Festival No. VI'. *The Musical World*, 2 oktober 1845, p. 470. Gecit. In Ruchti pp. 169-170.
- 14 Borodin, Alexander, *Liszt bei sich zu hause in Weimar (1883)*. In: *Alexander Borodin, Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*. Berlijn: Verlag Ernst Kuhn, 1992, pp. 195-196.
- 15 Ruchti geeft in zijn boek uitgebreide citaten en een diepere analyse van Wagners ideeën over dirigeren, die te ver voeren voor dit samenvattende artikel.
- 16 Gecit. in Ruchti p. 138.
- 17 Idem.
- 18 Liszt, Franz, voorwoord bij *Ce qu'on entend sur la montagne*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856. Gecit. in Ruchti p. 150.
- 19 Ramann, Lina, *Liszt-Pädagogium*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. Reprint met een voorwoord van Alfred Brendel: Breitkopf & Härtel, 1986, p. 3.
- 20 Idem pp. 3-4.
- 21 Het zou de moeite lonen om na te gaan of er bronnen zijn die informatie verschaffen hoe Liszt over de metronoom dacht. Een dergelijk grootschalig literatuuronderzoek kon in het kader van dit artikel ook niet plaatsvinden.
- 22 Gezien de titel was Liszt aanvankelijk van plan om 48 etudes te schrijven, maar hij kwam niet verder dan 12 stuks. Ook bij de editie uit 1838 was hij nog optimistisch, reduceerde het in de titel genoemde aantal al wel tot 24, maar het bleef andermaal bij de 12 etudes die uiteindelijk in 1851 in enigszins gewijzigde vorm de *Douze Études d'exécution transcendante* zouden worden.
- 23 Zie 'Tempodag en metronoom-perikelen'. *Piano Bulletin* 1986 nr. 3., pp. 4-5.
- 24 <https://www.youtube.com/watch?v=fsYJQdgFmKo>.
- 25 Voor de muziekvoorbeelden en de titelpagina's is gebruikgemaakt van de eerste drukken, aanwezig in het Liszt Archief Delft en in dankbaarheid verworven uit de bibliotheek van pianiste Toos Onderdenwijngaard.
- 26 Als referentie is de YouTube-opname van deze etudes door pianist William Wolfram gebruikt, https://www.youtube.com/watch?v=vILQv29FInE&list=RDvILQv29FInE&start_radio=1&rv=vILQv29FInE&t=7.