

Van honderd naar vier handen
Transcripties van Beethovensymfonieën voor quatre-mains en twee piano's

Steven Senden
3489175

2011-12 Blok 1
25 november 2011
Jaap den Hertog
Muziektheorie

Inhoudsopgave

Inleiding	1
De Negentiende-eeuwse Piano transcriptie.....	2
De Duet transcriptie van Wilhelm Meves	3
De Duo transcriptie van Otto Singer II	10
Een Vergelijking van Transcripties Onderling	15
Conclusie	18
Bibliografie	19

Inleiding

Met de opkomst van de piano als populair huiskamerinstrument in het tweede kwart van de negentiende eeuw werd ook de pianotranscriptie een vooraanstaand genre.¹ Wat was immers een betere manier om een muziekstuk te verspreiden dan via een instrument met niet alleen grote muzikale mogelijkheden maar ook een sociaal bereik dat ongeëvenaard was? Het was via deze transcripties dat men in aanraking kwam met werken die men in de originele bezetting misschien wel nooit zou horen. Vooral transcripties voor quatre-mains waren erg in trek; het sociale aspect van samen muziek maken speelde hierbij een grote rol.

Volgens Thomas Christensen diende de pianotranscriptie een hoger doel dan slechts als sociaal vermaak te dienen. Ter voorbereiding van een concertbezoek kon men zich de muziek eigen maken en de individuele lijnen ontdekken die praktisch onmogelijk de eerste keer in een orkestuitvoering kunnen worden gehoord.² Ook critici – onder wie Robert Schumann – gebruikten regelmatig transcripties als uitgangspunt voor recensies van orkestwerken.³

Christensen noemt in zijn artikel Gustav Heusers kritiek op eigentijdse pianotranscripties: zo worden melodische lijnen geoctaveerd en gaan klankkleuren, stemvoeringen en harmonische details verloren terwijl onbelangrijke zaken juist worden uitgelicht.⁴ Als dit waar is, zijn transcripties niet geschikt als basis voor eerdergenoemde recensies van originele orkestwerken.

Om enig inzicht te krijgen in bovenstaande en in de transcriptietechnieken van arrangeurs heb ik ervoor gekozen transcripties van Beethovensymfonieën te analyseren. Van deze werken zijn verschillende transcripties en bezettingen bekend, wat het mogelijk maakt interne vergelijkingen te maken. De overkoepelende vraag in dit artikel is de volgende: hoe verhouden transcripties van de symfonieën van Beethoven voor piano-vierhanden en twee piano's zich tot elkaar en tot het orkestrale uitgangspunt in technisch opzicht? Om deze vraag te beantwoorden behandel ik twee transcripties van Beethovens eerste symfonie door verschillende arrangeurs. De eerste is een versie voor piano quatre-mains door Wilhelm Meves (1808-1871) van halverwege de negentiende eeuw; de tweede is geschreven voor twee piano's door Otto Singer II (1863-1931) aan het eind van de negentiende eeuw. Ik zal daarbij vooral letten op registergebruik, vertaling van

¹ Malcolm Boyd, "Arrangement," Oxford Music Online, geraadpleegd 17 oktober 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/01332>.

² Thomas Christensen, "Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception," *Journal of the American Musicological Society* 52, no. 2 (1999): 263.

³ *Ibid.*, 266.

⁴ *Ibid.*, 269.

instrumentgroepen en speeltechnieken en de mate van overname van individuele partijen. Om verwarring te voorkomen zal ik in de rest van het artikel refereren naar twee spelers op één piano als een ‘pianoduet’ – en Meves’ transcriptie als ‘duettranscriptie’ – en naar twee spelers op twee piano’s als een ‘pianoduo’ – en Singers transcriptie als ‘duotranscriptie’.

Na een korte positionering van de pianotranscriptie in de negentiende eeuw en haar definitie analyseer ik van beide transcripties apart het eerste deel. Tot slot vergelijk ik ze met elkaar om zo een antwoord te vinden op de hierboven gestelde vraag.

De Negentiende-eeuwse Pianotranscriptie

Hoewel het pianoduet zijn oorsprong vindt in de klavecimbelmuziek won het genre pas tegen het eind van de achttiende eeuw populariteit bij componisten – het bereik en daarmee het formaat van de piano werd groter wat het spelen met twee mensen op één instrument comfortabeler maakte.⁵ Dikwijls werden composities voor quatre-mains of twee piano’s uitgevoerd door leerlingen voor wie componisten ze speciaal hadden geschreven. Mozart bijvoorbeeld schreef zijn sonate voor twee piano’s voor zichzelf en leerling Josepha Auernhammer en verscheidene van Schuberts duetten zijn gecomponeerd voor twee van diens pupillen.⁶ In de negentiende eeuw werd de duettranscriptie – in navolging van de opkomst van de piano als populair huiskamerinstrument – een populair genre; van elk orkestwerk of opera verschenen binnen de kortste keren duetversies.⁷

Wat is nu precies een transcriptie? Volgens de definitie van de *New Grove Dictionary* is de transcriptie een arrangement, in het bijzonder een met een verandering van medium (bijvoorbeeld van orkest naar piano).⁸ Deze arrangementen zijn meer of minder vrije vertalingen van het originele werk. Niet zelden arrangeerde een componist een van zijn eigen werken voor een andere bezetting; zo arrangeerde Beethoven zijn vioolconcert (naar pianoconcert) en tweede symfonie (voor pianotrio) en bewerkte Brahms zijn pianokwintet (voor twee piano’s).⁹ In het geval van pianotranscripties was het vaak een aparte arrangeur die (dikwijls na de dood van de componist) de grote en minder grote werken naar de huiskamer van amateurpianisten bracht. Een grote

⁵ Howard Ferguson, *Keyboard Duets* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 5.

⁶ Ferguson, *Keyboard Duets*, 9-11.

⁷ Christensen, “Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception,” 258-9.

⁸ Ter Ellingson, “Transcription (i),” Oxford Music Online, geraadpleegd 17 oktober 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/28268>.

⁹ Malcolm Boyd, “Arrangement”.

hoeveelheid transcripties van orkest- en kamermuziekwerken voor pianosolo, -duet of -duo is bekend.¹⁰

Ook zijn er legio arrangementen van Beethovens symfonieën. Naast de duet- en duotranscripties van Meves en Singer zijn er onder meer transcripties bekend voor pianosolo van Singer (uit 1906) en Franz Liszt (1865), voor pianoduet van Xaver Scharwenka (1905) en Carl Czerny (1825) en voor minder voor de hand liggende bezettingen als piano, fluit, viool en cello van Johann Nepomuk Hummel (eerste helft negentiende eeuw) en pianoduet, viool en cello van Carl Burchard (rond 1900).¹¹ Met welk doel en voor welk publiek ze zijn geschreven is moeilijk te achterhalen. Het feit dat ze zijn gepubliceerd door grote uitgevers als Peters, Litolff en Breitkopf & Härtel impliceert wel dat ze voor het grote publiek beschikbaar waren. De meeste pianotranscripties (voor pianosolo, -duet en in mindere mate – niet vaak hadden mensen twee piano's in huis – voor -duo) zullen voor amateurmusici zijn geschreven om in een huiselijke sfeer te worden gespeeld.

Hoewel ik in de volgende analyses een aantal notenvoorbeelden geef ter verduidelijking van verschillende observaties, is het aan te raden om de originele partituren bij de hand te hebben voor een compleet overzicht. De analyses en genoemde maatnummers zijn gebaseerd op de uitgave van Meves' transcriptie door Litolff en op die van Singers transcriptie door Edition Peters, beide uitgegeven rond 1890. De orkestpartituur die ik als uitgangspunt heb genomen is de uitgave van Breitkopf & Härtel uit 1862.

De Duettranscriptie van Wilhelm Meves

In dit hoofdstuk bespreek ik de transcriptie van het openingsdeel uit Beethovens eerste symfonie voor pianoduet door de Duitser Wilhelm Meves (1808-1871). Zijn oeuvre van originele werken bestaat voornamelijk uit kamermuziek voor viool en piano en ook zijn arrangementen van orkestwerken en kamermuziek zijn meestal geschreven voor deze bezetting.¹² Uitzonderingen hierop zijn transcripties van symfonieën van Beethoven (voor pianoduet) en Mozart (voor solopiano).¹³ Gezien het feit dat zijn arrangementen gedurende – en ook na – zijn leven zijn gepubliceerd door Litolff in

¹⁰ Malcolm Boyd, "Arrangement".

¹¹ IMSLP/Petrucci Music Library, geraadpleegd 17 oktober 2011, http://imslp.org/wiki/Symphony_No.1,_Op.21_%28Beethoven,_Ludwig_van%29

¹² Hofmeister XIX, geraadpleegd 17 oktober 2011, <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>.

¹³ IMSLP/Petrucci Music Library, geraadpleegd 17 oktober 2011, http://imslp.org/wiki/Category:Meves,_Wilhelm/Arranger.

Braunschweig, kan met enige redelijkheid worden aangenomen dat er bij een breed publiek belangstelling was voor zijn transcripties.

Wanneer Meves Beethovens eerste symfonie heeft getranscribeerd is niet met zekerheid te zeggen. De titelpagina toont geen jaartal en er zijn slechts jaartallen van uitgaven bekend: de *Z. Smith Reynolds Library* geeft als jaar van uitgave 1869 en in de *Hofmeister Monatsberichte* werd in november 1890 vermelding gedaan van publicatie.¹⁴ Zeker is dat deze duettranscriptie niet de eerste was van de symfonie; Carl Czerny was hem rond 1825 voor.¹⁵ Of Meves bekend was met deze eerdere transcripties is niet direct af te leiden van zijn eigen resultaat.

Het publiek dat Meves' duettranscriptie kocht, diende te bezitten over een vrij gevorderde pianotechniek om de vlotte, energieke figuren en akkoordtremolo's in het juiste tempo te spelen. Beide partijen zijn min of meer gelijkwaardig – uiteraard heeft de *primo* meer melodisch materiaal en de *secondo* meer harmonisch, maar dat geldt voor de meeste pianoduetten.

Meves is de structuur van de symfonie trouw gebleven. Afgezien van de laatste maat van de orkestversie (waarin alleen een rust is genoteerd) bevat de transcriptie alle maten uit de orkestpartituur. De tempoaanduidingen, dynamiek en articulatie zijn letterlijk overgenomen, behalve op een aantal specifieke plekken die later zullen worden genoemd. Extra motieven zijn niet toegevoegd; Meves lijkt zich puur te hebben gebaseerd op de orkestpartituur en is er zo min mogelijk van afgeweken. Wel is de transcriptie duidelijk op de piano afgestemd. Zo is pedaalgebruik expliciet aangegeven op dezelfde plaatsen in beide partijen en zijn (tegen)melodieën veelal toebedeeld aan de rechterhanden terwijl de linkerhanden harmonische ondersteuning geven of de melodie een octaaf lager verdubbelen.

De ambitus van de *primo* is f^0 tot g^4 ; die van de *secondo* is Fis_1 tot d^2 . Hoewel er dus een overlappend gebied is van bijna twee octaven kruisen de handen elkaar nooit. De ligging van het complete orkest in een passage bepaalt wie in het middenregister speelt (in hoge passages de *secondo* en in lage de *primo*).

Weggelaten partijen zijn vaak lange blazersnoten en octaafverdubbelingen van motieven. Vooral de verdubbelingen in het middenregister – rond de centrale c – door de fagot en de tweede violen zijn vaak niet terug te vinden in de transcriptie.

Gezgd moet dus worden dat Meves het overgrote deel van het notenbeeld van de orkestpartituur één op één naar de piano heeft vertaald. Desondanks zijn er opvallende

¹⁴ Symphonies Pour Piano a 4 Mains de Beethoven, *Z. Smith Reynolds Library*, geraadpleegd 17 oktober 2011, <http://cloud.lib.wfu.edu/vufind/Record/382825/Details>; Hofmeister XIX.

¹⁵ Christensen, "Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception," 269-71.

verschillen waar te nemen. Neem de langzame inleiding (zie Voorbeeld 1): hoewel bijna alle partijen in de transcriptie voorkomen, is niks overgebleven van de pizzicato akkoorden van de strijkers in de eerste vier maten. De reden daarvoor is onduidelijk; speeltechnisch was het mogelijk om een aantal noten staccato te spelen (de meest voor de hand liggende manier om pizzicato op een piano na te spelen) en ook qua klank waren ze een toevoeging geweest. Blijkbaar vond Meves het overbodig om de suggestie van pizzicato te wekken tegenover de lange noten van de blazers.

De vioolmelodie in mm. 4-8, gespeeld door de linkerhand van de *primo*, wordt in de rechterhand geoctaveerd. Ook in andere delen van de transcriptie zijn dergelijke verdubbelingen te vinden. Het lijkt erop dat Meves de melodie op deze manier nadruk heeft willen geven. De melodie krijgt meer helderheid en kracht en door de extra resonans klinkt hij langer door. De pianist hoeft hierdoor minder moeite te doen om de lijn naar voren te laten komen en kan beter gehoor geven aan de dynamiek.

De vraag rijst waarom Meves juist hier de complete melodie octaveert en in de rest van het eerste deel niet meer. Het antwoord lijkt in dit specifieke geval te liggen in de verdeling van de partijen in het origineel. De hobo speelt in de orkestpartituur in mm. 5-6 een tegenmelodie die hoger ligt dan de vioolpartij. Door de verdubbeling van de hoofdmelodie in de transcriptie krijgt die automatisch een prominentere rol en zal de tegenmelodie ook als minderwaardig worden waargenomen.

In mm. 33-40 spelen de altviolen, celli en bassen als harmonische ondersteuning onafgebroken achtsten. In de transcriptie zijn daarvoor gebroken akkoorden gekozen. De reden lijkt voor de hand te liggen: acht keer in één maat fortissimo en met pedaal hetzelfde volledige akkoord spelen resulteert in een overweldigende klank waarbij de primospeler moeite zal hebben om de melodie erbovenuit te laten klinken. Zelfs als het hem lukt, zal het resultaat niet de triomfantelijkheid hebben die deze passage in het orkest heeft, maar meer overkomen als lompe, brute kracht. De door Meves gevolgde aanpak geeft de passage bewegelijkheid, zorgt voor harmonische ondersteuning en zodoende krijgt de melodie de kans om tot haar recht te komen.

Adagio molto

8^{va}

fp *fp* *cresc.* *fp*

fp *fp* *cresc.* *f* *p*

6 (8) *cresc.* *f f f f* *ten. ten.*

cresc. *f f f f* *ten. ten. ten.*

9 (8) *ten. ten. ten.* *p cresc. f f f f f* *p*

ten. ten. ten. *p cresc. f f f f f* *p*

Allegro con brio

Voorbeeld 1: Eerste deel van Meves' duettranscriptie, mm. 1-13.

In mm. 49-50 heeft Meves een poging gedaan om de afwisseling van blazers en violen te vertalen naar de piano (zie Voorbeeld 2). In deze passage spelen de violen

staccato akkoorden op de oneven tellen, terwijl de blazers op de even tellen komen. Wanneer men deze twee maten letterlijk overneemt van orkest naar piano, komt het geheel er uit te zien als in Voorbeeld 2a. Dit mondt uit in geweld en het effect van de verschillende klankkleuren in het orkest gaat compleet verloren. Niet alleen dat, maar het belangrijke motief van de lage strijkers raakt hierbij ondergesneeuwd. Meves heeft dit op een interessante manier aangepakt: door de strijkers een lage ligging te geven (en daarbij een vollere toon) en de blazers een hoge ligging (meer boventoon), suggereert hij twee verschillende instrumentgroepen.

The image shows a musical score for piano reduction of measures 49-50. It is divided into two parts: a) and b). Part a) shows the orchestral version with a complex texture of chords and a rhythmic bass line. Part b) shows Meves' duet transcription, which simplifies the texture by using a higher register for the upper part and a lower register for the lower part, creating a more intimate sound.

Voorbeeld 2: Pianoreductie van mm. 49-50. A: orkestversie, B: Meves' duettranscriptie.

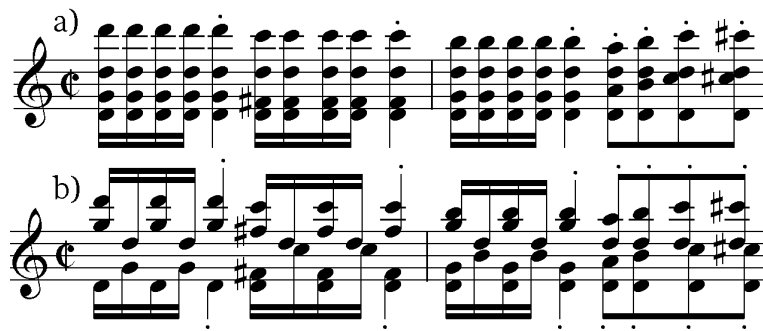
Meves ontkomt er niet aan om noten weg te laten. Veel snelle passages zijn verdeeld over meerdere octaven en zelfs voor vier handen is het soms onmogelijk om alle partijen te spelen. Wanneer dit het geval is – of wanneer de klank voor Meves blijkbaar te groot is – wordt vaak een verdubbeling in het middenregister weggelaten, zoals de hobopartij in mm. 38-42.

Er is echter ook een aantal opvallende plekken waar niet de midden-, maar juist de boven- of onderstem is weggelaten. Bij de reprise bijvoorbeeld speelt het orkest unisono het hoofdmotief. Meves heeft ervoor gekozen om de fluitpartij weg te laten (mm. 182-4, 187-90). Wanneer men luistert naar een orkestuitvoering hebben de strijkers in deze passage de overhand en fungeren de hogere blazers vooral als toegevoegd timbre. Met het geluid van het orkest in gedachten is de omissie van de fluitpartij in dit geval een logische keuze geweest.

Wat gebeurt er wanneer twee motieven in hetzelfde register liggen? Ook hier heeft Meves verschillende oplossingen toegepast. Het lijkt erop dat de minder belangrijke partij wordt weggelaten, zoals de hoorns en trompetten in m. 231, waar de stijgende en dalende figuren in de rest van het orkest duidelijk meer aandacht vragen. Ook bijzonder is het weglaten van de complete blazersgroep in mm. 202-5. In de transcriptie is de harmonie al duidelijk door de akkoorden van de *secondo* en zijn de blazers kennelijk overbodig.

Een enkele keer wordt een unieke partij geoctaveerd. Het prominentste voorbeeld is het tweede thema van de reprise, waar de tweede vioolpartij een octaaf lager klinkt (mm.210-8, afgezien van m. 212) en ook de klarinetten (m. 219). Deze staccato gebroken akkoorden zijn belangrijk als harmonische ondersteuning en als tegenmotief van het tweede thema; ze konden niet ongebruikt blijven. Meves heeft het registerprobleem op deze elegante manier opgelost.

Strijkerstremolo's zijn meer een uitdaging voor de uitvoerende dan voor de arrangeur. Meves' vertaling van deze speeltechniek is de volgende: een strijkerstremolo wordt op de piano gespeeld als een octaafstremolo in het geval van een enkele noot en als akkoordstremolo wanneer de strijkers samen een akkoord spelen (zie Voorbeeld 3). Wel voegt hij soms extra noten toe van het al klinkende akkoord om de tremolo compact en speelbaar te houden. Er zijn ook plekken waar de pianist slechts achtsten speelt in plaats van zestiensten, zoals in de toonladderfiguur in mm. 73-5.



Voorbeeld 3: Toepassing van tremolo's in mm. 69-70. A: violen en altviolen, B: *primo* van Meves' duettranscriptie.

Wat betreft de percussie is het belangrijk om in te zien wat de rol van pauken was in symfonieën aan het eind van de achttiende eeuw. In deze periode zorgde de pauk vooral voor de puls, alsook voor een extra effect bij grote akkoorden.¹⁶ Een echte 'solopartij' was voor het instrument niet weggelegd, afgezien van roffels. Hoewel Beethoven in latere symfonieën meer individuele en ritmische partijen aan de pauken gaf, is zijn eerste symfonie nog duidelijk gemodelleerd naar leermeester Haydn en zijn de pauken dus vooral aanwezig voor de puls.¹⁷ Wanneer we naar de transcriptie van Meves kijken, valt op dat op slechts één plek de pauk expliciet wordt geïmiteerd: in mm. 272-3 speelt de linkerhand van de *secondo* octaafstremolo's op de plek waar zich de enige paukenroffel in het deel bevindt. Het pedaal wordt ook voor de volledige roffel ingedrukt om de roffel extra te benadrukken.

¹⁶ Antony Hopkins, *Sounds of the Orchestra* (London: J. M. Dent, 1993), 51.

¹⁷ Ibid.

Hoewel de pianisten vrij zijn in het gebruik van pedaal in de meeste passages – nergens wordt het expliciet verboden, hoewel het karakter van het stuk met zijn staccato noten en toonladderfiguren zich meer leent voor een droog geluid dan voor doorklinkende tonen – heeft Meves op een aantal opmerkelijke plaatsen expliciet pedaalgebruik genoteerd. In mm. 33-40 bijvoorbeeld wordt om de twee maten van pedaal gewisseld, conform de harmonie. De primospeler speelt op hetzelfde moment diatonische loopjes, zelfs met expliciet staccato (mm. 37-8). Is een solide harmonie hier belangrijker is dan de articulatie van de melodie?

In het middenregister moet de arrangeur een keuze maken tussen de binnenste handen van beide spelers: welke hand speelt welk motief in dit gebied? Vaak geven de boven- en onderliggende partijen de doorslag en is het logischer om het aan een specifieke speler te geven. Toch verdeelt Meves een instrument binnen een frase soms over de twee spelers. Neem het eerste thema (mm. 13-17, zie Voorbeeld 4): Meves geeft de eerste vioolpartij in m. 16 ineens over van *secondo* naar *primo* terwijl dit technisch gezien niet nodig is. Wat hij hiermee probeert duidelijk te maken – aan de pianisten meer dan aan de luisteraar, die dit niet snel zal opmerken – is dat het feitelijke thematische motief eindigt op de c' in m. 16. De rest van de maat is een opmaat voor de lange blazersnoten in m. 17. Met dit soort dingen toont Meves aan niet klakkeloos partijen te hebben gekopieerd maar goed heeft nagedacht over de muzikale lijn en de structuur van het geheel.

Allegro con brio. (♩=112.)

Allegro con brio. (♩=112.)

Voorbeeld 4: Eerste thema in Meves' duettranscriptie (mm. 13-18).

Meves heeft bij het transcriberen duidelijk aandacht gehad voor zowel de beperkingen als mogelijkheden van de piano. Speeltechnieken van orkestinstrumenten zijn volgens een vast principe vertaald naar pianistische figuren die speelbaar zijn en de

geest van de muziek zoals ze in de orkestversie klinkt in leven houden. Dat hij hiervoor noten moest toevoegen of weglaten was onvermijdelijk, maar door zorgvuldig de prominentie van elke partij te bepalen is de kern van het stuk overeind gebleven. Het zwakke punt van een transcriptie voor één piano is vanzelfsprekend het gebrek aan polyinstrumentatie. Op papier zijn de lijnen van de verschillende instrumenten duidelijk – met deze transcriptie kan men de complete structuur ontdekken van het deel herkennen – maar voor het oor zullen ze een stuk moeilijker zijn te herkennen.

De Duotranscriptie van Otto Singer II

In dit hoofdstuk behandel ik de duotranscriptie van Otto Singer II (1863-1931). Singer II, zoon van componist Otto Singer (1833-94), was pianist, componist en arrangeur.¹⁸ Hij arrangeerde orkest- en vocale werken en kamermuziek van onder meer Beethoven, Johannes Brahms en Richard Strauss.¹⁹ De bezetting voor deze transcripties is doorgaans één of meer pianisten op één of meer piano's. Zijn transcriptie voor twee piano's – de duotranscriptie – van Beethovens eerste symfonie is uitgegeven door Peters in Leipzig rond 1890 en moet dus nog voor het bestaan van een gangbare opnametechniek voor orkestmuziek zijn gecomponeerd.²⁰ De hier behandelde transcriptie was niet de enige die Singer van de eerste symfonie maakte: hij schreef ook een versie voor piano solo, uitgebracht in 1906.²¹ Zijn doelgroep is moeilijk te achterhalen. Omdat twee piano's in een huiskamer een zeldzaamheid zijn, ben ik geneigd te zeggen dat zijn versie voor twee piano's eerder bedoeld waren voor concerten of studenten aan het conservatorium dan Meves' transcriptie.

De duotranscriptie van Singer is een zo letterlijk mogelijke vertaling van de originele orkestpartituur. Tempi, dynamiek en fraseringen zijn rechtstreeks overgenomen en vrijwel nergens zijn partijen weggelaten – slechts octaafverdubbelingen – of noten toegevoegd. Beide partijen maken gebruik van de breedte van het klavier: de *primo* heeft een ambitus van C'' tot g''', de *secondo* van G' tot c'''. Dit lijkt een groot verschil, maar de extremen in de *primo* worden slechts eenmaal in het deel aangedaan. Over het algemeen ligt het bereik van beide partijen tussen G' en g''.

Er is een klein verschil in moeilijkheidsgraad tussen de partijen. De *primo* heeft over het algemeen de hoofdmelodie en meer virtuoze passages als tremolo's – waarover

¹⁸ Karen Ahlquist, "Singer, Otto," Oxford Music Online, geraadpleegd 30 oktober 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/A2088746>.

¹⁹ IMSLP/Petrucci Music Library, geraadpleegd 30 oktober 2011, http://imslp.org/wiki/Category:Singer_II,_Otto.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

later meer – terwijl de *secondo* vaak de tegenmelodie speelt. Desondanks zijn beide partijen geschreven voor gevorderde spelers.

Adagio molto. (♩=88)

Streich-Instr. *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* I. H.

Blas-Instr. *fp* *fp* *cresc.* *f*

5

8

f *ften.* *p* *cresc.* *f* *ften.* *f* *p*

f *ften.* *ften.* *p* *cresc.* *f* *ften.* *f* *ften.* *f* *p*

Voorbeeld 5: Eerste deel van Singers duotranscriptie (mm. 1-12).

Een van de eerste dingen die opvallen bij het bestuderen van de partituur is het feit dat de strijkers- en blazerspartijen in de transcriptie veelal gescheiden zijn. In de

langzame inleiding (zie Voorbeeld 5) speelt de eerste pianist overwegend strijkerspartijen. De tweede pianist heeft alle blazerspartijen die niet unisono met de strijkers klinken. Af en toe worden een aantal noten aan de andere piano gegeven. Dit is niet alleen om speeltechnische redenen, maar in sommige gevallen ook omdat een groep instrumenten (zowel strijkers als blazers) een uniform motief spelen, zoals dat van de altviolen, hoorns en eerste fagot in m. 6. Singer kiest ervoor om deze drie instrumenten door de tweede pianist te laten spelen.

Dat Singer toch niet per definitie uitging van twee pianopartijen die ieder een instrumentgroep representeert, is op te maken uit een aantal zaken in het vervolg van het deel. In unisonopassages is in de transcriptie bijvoorbeeld geen sprake van een scheiding van strijkers en blazers, maar van hoge en lage instrumenten. De relatief strikte scheiding die in de inleiding is geconstateerd, is ook op een andere manier te verklaren: de blazers hebben hier een andere functie dan de strijkers – kleur en imitatie tegenover melodie en harmonische fundering – en het is niet meer dan logisch dat Singer de pianopartijen daarop afstemt. In het tweede thema verandert de balans echter compleet. De melodie wordt met de hobo en fluit niet alleen gespeeld door blazers, maar door twee instrumenten met compleet verschillende klankkleuren. Singer had strikter kunnen vasthouden aan het scheidingsprincipe dat hij tot dusver had toegepast, maar omdat twee pianisten ieder een eigen klank hebben, resulteert deze passage automatisch in een voor het oor en ook voor de spelers direct herkenbaar vraag-antwoordspel wanneer de melodie door de partijen wordt afgewisseld (zie Voorbeeld 6).²² Singer maakt hier maximaal gebruik van de mogelijkheden van twee piano's. Ook op andere plaatsen spelen beide pianisten blazers- en strijkerspartijen door elkaar. Het lijkt erop dat Singer eerder gebruik maakte van 'motiefgroepen' dan van instrumentgroepen.

De verschillende speeltechnieken die in het vorige hoofdstuk zijn behandeld, dienen uiteraard ook in een transcriptie voor twee piano's te worden vertaald naar een speelbare pianotechniek. Singer is erin geslaagd veel van deze karakteristieke kleuren – tremolo's, pizzicato, op de piano een individueel geluid te geven.

Tremolo's worden op een vergelijkbare manier behandeld als in de duettranscriptie van Meves. Naast de tremolo's op blok- en gebroken akkoorden, zoals we ze bij Meves tegenkomen, vertaalt Singer ook de toonladderfiguren zoals in mm. 73-5 naar octaaf-tremolo's. Om te zorgen dat deze passage speelbaar blijft, is hij over twee handen verdeeld. Overigens zijn bijna alle tremolo's toebedeeld aan de eerste pianopartij.

De pizzicato akkoorden in de eerste vier maten worden door de eerste pianist als arpeggio's gespeeld. Een strijkorkest van dertig man zal dezelfde noot nooit precies gelijk

²² Zie bijvoorbeeld Mozarts sonate voor twee piano's K. 448 in D-groot, waarin motieven regelmatig tussen de partijen worden afgewisseld.

pizzicato spelen. Om de geluidseigenschappen van een getokkelde snaar nog meer na te bootsen, schrijft Singer bij elk akkoord kort pedaal. Zo klinken de snaren van de piano iets langer door, conform een getokkelde, niet direct gedempte strijkerssnaar.

Voorbeeld 6: Tweede thema in Singers duotranscriptie (mm. 53-60).

Er komen overigens nog meer arpeggio's voor in de transcriptie, altijd in de linkerhand van een speler en altijd zijn ze van de lage strijkerspartijen. Nooit wordt een blazersakkoord gebroken gespeeld; dit is evident in mm. 8 en 10, wanneer de grote strijkersakkoorden wel en de blazersakkoorden geen arpeggio's bevatten. Singer is in het gebruik van arpeggio's niet consequent genoeg om te kunnen zeggen dat hij een specifieke geluidseigenschap van de lage strijkers wil nabootsen, maar het verschil in techniek is wel opvallend.

Noten werden door Meves in zijn duettranscriptie niet zelden weggelaten, toegevoegd of geoctaveerd. De tweede piano geeft Singer toegevoegde mogelijkheden, onder andere op het gebied van registergebruik. Hierdoor heeft hij minder moeten schuiven met individuele partijen. Motieven die overlappen in toonhoogte kunnen worden verdeeld over de beide partijen. Toch moet de arrangeur hiermee oppassen: de klankeigenschappen van twee piano's verschillen in de basis niet van één en het spelen van teveel noten binnen een klein interval resulteert nog steeds in een brij die meer wegheeft van blokakkoorden dan van individuele lijnen. Veel noten laat Singer echter

niet weg. Voornamelijk octaafverdubbelingen in het middenregister die onspeelbaar zijn en hier en daar een akkoordtoon hebben de transcriptie niet gehaald.

Antony Hopkins beschrijft in *Sounds of the orchestra* hoe een componist een begeleidingspartij interessant kan maken voor zowel speler als luisteraar.²³ Een boeiende variant van een repeterende figuur van tweeklanken, gespeeld door twee instrumenten, is om beide noten af te wisselen, waarbij de instrumenten elkaar complementeren. Voor de speler is deze afwisseling interessanter dan het repeteren van een enkele noot, terwijl de subtiele verschillen in klankkleur per akkoord resulteren in een dynamischere klank. Dit is precies hoe Singer mm. 253-4 in de linkerhanden van beide partijen (zie Voorbeeld 7) heeft gearrangeerd. Door zulke details lijkt het erop dat Singer niet alleen een letterlijke vertaling van noten wilde opschrijven maar ook artistiek een volwaardig product wilde afleveren.

Voorbeeld 7: Complementerende octaven in de bas in Singers duotranscriptie (mm. 253-4).

Regelmatig staat in de partituur expliciet de instrumentgroep vermeld die de betreffende passage in de orkestversie speelt. Het is niet duidelijk of het Singer of de uitgever is geweest die deze aanwijzingen heeft toegevoegd. Singers solotranscriptie – ook uitgegeven door Peters in Leipzig – bevat geen soortgelijke aanduiding.²⁴ Dit heeft op de luisteraar uiteraard geen direct effect. De teksten zijn er dus expliciet bijgeschreven voor degene die de partituur leest (en waarschijnlijk speelt). Welk doel hebben ze? Moet de pianist bij het lezen van “Streich-Instr.” zijn techniek hierop afstemmen? Of werd de transcriptie ook gebruikt voor partituurstudie en zijn de aanduidingen aanknopingspunten voor wanneer men een orkest hoort spelen? In het licht van Christensens bewering dat

²³ Hopkins, *Sounds of the Orchestra*, 21-2; *Ibid.*, 78.

²⁴ Otto Singer, *Symphonien für Klavier zu 2 Händen*, vol. 1, (Leipzig: Edition Peters, 1906).

transcripties vaak werden gebruikt als voorbereiding op een concert is de laatste optie geen vreemde.

De structuur van Singers transcriptie is erg overzichtelijk en hij is de orkestpartituur voor het overgrote deel trouw gebleven. Groeperingen zijn gedaan meer op basis van motieven dan van instrumenttype en speeltechnieken zijn op een karakteristieke manier vertaald naar pianotechnieken. Al met al kan worden gezegd dat de transcriptie een professioneel karakter heeft, onder meer door de variatie van klankkleuren in begeleidingsfiguren en arpeggio's. Singer heeft de mogelijkheden van de twee piano's goed benut zonder de essentie van de symfonie te verliezen.

Een Vergelijking van Transcripties Onderling

In dit hoofdstuk behandel ik de overeenkomsten en verschillen tussen de duettranscriptie van Meves en de duotranscriptie van Singer. Om nader inzicht te krijgen in de uitgangspunten die een arrangeur gebruikt om een transcriptie te schrijven voor een bepaalde bezetting is het nuttig om een vergelijking te maken tussen de twee behandelde partituren. Daarvoor is het ook belangrijk de voornaamste algemene verschillen tussen pianoduo's en duetten te benoemen, want hoewel voor beide bezettingen twee pianisten nodig zijn, brengt de tweede piano veel veranderingen met zich mee.

De toevoeging van een tweede piano gaf Singer de mogelijkheid om een noot te verdubbelen op exact dezelfde hoogte, waar Meves het moest doen met een enkele toets. Motieven kunnen in duo's zelfstandiger klinken wanneer ze toonhoogtes delen met een andere partij, omdat ze elk op een andere piano kunnen worden gespeeld. Daarnaast is de stembalans bij een duo vanzelfsprekender. Een pianist zal – in welke bezetting ook – intuïtief de bovenste noten het luidst spelen, gevolgd door de bas en de middenstemmen, die in eenvoudige zettingen vaak het minst belangrijk zijn.²⁵ In een werk voor twee piano's werkt deze balansverdeling omdat beide partijen vaak zowel een melodie- als een begeleidingscomponent bevatten. Doorgaans speelt de primospeler bij een duet de hoofdmelodie en geen basnoten; bij de secondospeler is het precies andersom. Een duet vraagt dus om een andere benadering dan een solo- of duowerk, en niet alleen op het gebied van gespeelde toetsen. Het pedaalgebruik wordt bij een duet gecontroleerd door één speler; in een duo kan iedere pianist zijn pedaal controleren. Fysiek comfort speelt uiteraard ook een rol – twee mensen achter één klavier moeten meer rekening houden met de positie van hun lichaam – maar omdat dit artikel zich richt op de geschreven muziek en niet op uitvoeringspraktijk zal hier verder geen aandacht aan worden besteed, temeer daar er geen handkruisingen plaatsvinden tussen de spelers.

²⁵ Ferguson, *Keyboard Duets*, 31.

Over het algemeen kan worden gezegd dat beide transcripties de orkestpartituur in grote lijnen trouw blijven. Op het gebied van genoteerde noten is geen groot verschil tussen de versies van Meves en Singer; hier en daar is een verdubbeling meer of minder weggelaten of is de opbouw van een akkoord iets anders, maar wanneer de transcripties worden opgeschreven op twee notenbalken is de hoofdstructuur in beide gevallen gelijk. Toch zijn er duidelijke verschillen te ontdekken, onder andere op het gebied van ambitus, groepering van motieven en toegepaste speeltechnieken.

De scheiding van strijkers en blazers in Singers transcriptie is in het vorige hoofdstuk al benoemd. Deze divisie is logischerwijs niet terug te vinden in die van Meves, om de simpele reden dat de twee partijen beperkt zijn tot de hoge respectievelijk lage registers. In het middenregister – waar de binnenste handen van beide partijen opereren – vindt een grotere uitwisseling van instrumenten plaats tussen de twee partijen dan in de transcriptie van Singer. Laatstgenoemde is ook consistentere geweest in het overzetten van zowel strijkers- als blazerspartijen. Er worden vooral minder blazerspartijen weggelaten dan bij Meves. Wel is het zo dat als een partij niet in de transcriptie voorkomt, het meestal een blazerspartij is. Dit geldt voor zowel duo als duet.

Het tweede thema, waarin twee instrumenten elkaar zo karakteristiek in een relatief hoog register afwisselen, is bij uitstek een plek waar Singer de mogelijkheden van de tweede piano uitbuit. Zijn keuze om de melodie te alterneren tussen beide pianisten levert, zoals al eerder duidelijk is geworden, een voor het oor herkenbare scheiding van de motieven (zie Voorbeeld 8a). Had Meves hier hetzelfde willen doen, dan hadden de binnenste handen van de spelers moeten kruisen. Dat gebeurt echter nergens in het stuk, dus ook hier niet. De twee handen van de primospeler spelen alternerend de motieven, terwijl de secondospeler uitsluitend begeleidt (zie Voorbeeld 8b).

The image shows two musical transcriptions, labeled 'a)' and 'b)', for the second theme (mm. 53-60).
 Part 'a)' is a duotranscription. The top staff is for the oboe (ob.) and the bottom staff is for the piano. The oboe part starts with a dynamic of *p* and features a melodic line with some grace notes. The piano part also starts with *p* and provides harmonic support. Both parts reach a fortissimo (*sfz*) dynamic in the later measures.
 Part 'b)' is a duet transcription. It consists of two piano parts. The top piano part starts with *p* and has a more active, melodic role, while the bottom piano part provides a steady harmonic accompaniment. Both parts also reach a fortissimo (*sfz*) dynamic.

Voorbeeld 8: Tweede thema (mm. 53-60). A: Duotranscriptie, B: Duettranscriptie.

Ondanks deze verschillen in toebedeling van partijen komt het registergebruik van beide transcripties in de hoge en lage extremen behoorlijk overeen. Zowel Meves als Singer is de orkestpartituur trouw gebleven in de zin dat er weinig geschoven is met registers. Van de plekken waar Meves een extra bovenoctaaf heeft toegevoegd, heeft Singer dat op slechts eenmaal ook gedaan: op de unisono gebroken akkoorden in de coda (mm. 290-3). In de laagte zijn beide versies vrijwel identiek. Uiteraard speelt in het duet alleen de *secondo* de laagste noten en alleen de *primo* de hoogste terwijl ze in het duo over beide partijen zijn verdeeld, maar voor het oor is hier geen verschil.

Op het gebied van toegepaste speeltechnieken zijn contrasten te vinden tussen beide transcripties. Sommige technieken zijn identiek, andere komen in de ene versie niet eens voor. Strijkerstremolo's worden op eenzelfde manier toegepast – waarbij moet worden opgemerkt dat Meves de tremolo vaak hoog en Singer juist laag laat beginnen. Bij Meves zijn de tremolo's over het algemeen uitgebreid naar andere registers. Singer is dichter bij de originele partituur gebleven: hij zet de tremolo's slechts in op de originele hoogte (afgezien van het extra octaaf dat ontstaat bij de vertaling naar pianotechniek). Opvallend is dat pizzicato door Meves niet in een pianotechnische vorm is terug te vinden, waar Singer de complete eerste pianopartij wijdt aan de strijkersakkoorden in de eerste vier maten. Überhaupt lijkt Singer meer verschillende klanken te hebben willen

suggereren door onder meer arpeggio's toe te voegen in lage strijkersnoten, zoals in het vorige hoofdstuk is aangetoond.

Ondanks deze substantiële verschillen klinken beide transcripties, wanneer men het onvermijdelijke verschil in klankkleur met een orkest wegdenkt, niet als werken gebaseerd op het eerste deel van de eerste symfonie van Beethoven; ze klinken in zijn geheel als dat werk. Ze zijn allebei naar de mogelijkheden van hun bezetting geschreven. Het is dus mogelijk een Beethovensymfonie te transcriberen voor zowel pianoduet als – duo zonder de melodische en harmonische elementen van het origineel te verliezen.

Conclusie

Over de transcripties van Meves en Singer kan worden gezegd dat ze de orkestpartituur trouw zijn gebleven. Grote verschillen zijn er niet te vinden en hoewel de versies voor pianoduet en –duo wel degelijk voor twee verschillende bezettingen zijn geschreven en twee verschillende benaderingen vragen van de spelers, klinken ze min of meer gelijk – als de eerste symfonie van Beethoven. De moeilijkheidsgraad maakt dat beide stukken zowel in amateur- als professionele kringen kunnen worden uitgevoerd. Singers transcriptie lijkt door het gebruik van 'motiefgroepen' en vermeldingen van de originele instrumenten in de partijen geschikter voor partituurstudie ter voorbereiding van een concert, maar ook in die van Meves is de grote lijn van het stuk duidelijk en kunnen individuele partijen worden gedestilleerd uit het geheel. De beperkingen van één piano ten opzichte van twee wegen dus niet al te zwaar. Van honderd naar vier handen: het kan; in allerhande configuraties.

Bibliografie

- Ahlquist, Karen. "Singer, Otto." Oxford Music Online. Geraadpleegd 30 oktober 2011.
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/A2088746>.
- Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 1: Symphonien, No. 1*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.
- Boyd, Malcolm. "Arrangement." Oxford Music Online. Geraadpleegd 17 oktober 2011.
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/01332>.
- Christensen, Thomas. "Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception" *Journal of the American Musicological Society* 52, no. 2 (1999): 255-298.
- Ellingson, Ter. "Transcription (i)." Oxford Music Online. Geraadpleegd 17 oktober 2011.
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/28268>.
- Ferguson, Ferguson. *Keyboard Duets*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hofmeister XIX. Geraadpleegd 17 oktober 2011.
<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>.
- Hopkins, Anthony. *Sounds of the Orchestra*, London: J. M. Dent, 1993.
- IMSLP/Petrucci Music Library. Geraadpleegd 30 oktober 2011.
<http://imslp.org/wiki/>.
- Meves, Wilhelm. *L. van Beethoven, Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen arrangiert von W. Meves*. Braunschweig: Litolff, 1890.
- Singer II, Otto. *Symphonien für Klavier zu 2 Händen*. Leipzig: Edition Peters, 1906.
- —. *Symphonie von L. van Beethoven für zwei Pianoforte zu vier Händen arrangiert von Otto Singer*. Leipzig: C.F. Peters, 1890.
- Symphonies Pour Piano a 4 Mains de Beethoven. Z. Smith Reynolds Library. Geraadpleegd 17 oktober 2011.
<http://cloud.lib.wfu.edu/vufind/Record/382825/Details>.