

Władysław Żeleński (1837-1921)

25 Preludyi dwu, trzy i cztero głosowych na organ lub fisharmonike
25 Praeludien, zwei, drei und vierstimmig für Orgel oder Harmonium, opus 38, 1881
Prelude no. 16 (Andante sostenuto) en Prelude no. 17 (Allegretto)

Tommy van Doorn

Vox Humana 26^e Jaargang nr. 3 – volume 103 – juli 2015



Władysław Żeleński – soms ook wel als Ladislaus Żeleński geschreven – is een naam die in het verband met het harmonium minder snel genoemd zal worden. Misschien is het überhaupt een naam die niet meteen een belletje doet rinkelen. In het Poolse muziekleven van eind 19^e/begin 20^e eeuw was hij echter een belangrijk figuur. Hij genoot bekendheid als concertpianist, maar was ook zeer actief als leraar en componist. Hij schreef een viertal opera's, twee symfonieën, vocale werken, kamermuziek, pianowerken, en meer dan honderd liederen. Hij was één van de voornaamste componisten die het Poolse muziekleven naar het Europese niveau probeerde te tillen (Żeleński studeerde enige tijd in Parijs bij Henri Reber). Hij schreef boeken over harmonie en contrapunt en was vanaf 1881 directeur van het conservatorium te Krakau.

Het is in dat jaar dat Kruziński & Lewi te Warschau zijn opus 38 publiceert: een verzameling van 25 twee-, drie- en vierstemmige preludes voor orgel of harmonium.

Żeleński's voorwoord

De bundel met preludes werd met pedagogische bedoelingen geschreven, maar is daarbij niet verworpen tot een stoffige stapel met etudes. Artisticeit werd eveneens beoogd; Żeleński wilde de Poolse organist een 'goede smaak' bijbrengen. Sprake van echte Poolse orgelliteratuur om op terug te vallen was er op dat moment immers niet. Żeleński wilde een begin maken dit hiaat te vullen.

Hij verklaart zich nader in het voorwoord dat hij schreef bij de heruitgave van de preludes in 1913 door Gebethner & Wolff in Warschau. We lezen dat vooral de tweestemmige werken een specifiek, op techniek gericht, didactisch doel hebben. Naar de mening van de componist ontbreekt het bij veel organisten aan een goede basistechniek; vandaar een reeks relatief eenvoudige tweestemmige werken. De speler kan zich zo een exact gebonden speelwijze aanleren: een absoluut legato, zoals dat indertijd de norm was. Had de speler zich door deze tweestemmige preludes heen gewerkt, dan kwam men bij de drie- en vierstemmige stukken. Deze zijn op technisch en harmonisch gebied ingewikkelder, en daarom ook een stuk moeilijker.

Het is dan ook in de drie- en vierstemmige preludes dat Żeleński zijn opgave tot 'verbetering der smaak' heeft uitgewerkt. Hij wenst, zo lezen we nog altijd in het voorwoord, de organisten eraan te herinneren wat er voor een prachtige schat aan fraaie Poolse kerkliederen – en ook volkswijzen – is. In een aantal van de preludes neemt hij zulke melodieën als uitgangspunt. Żeleński ziet het orgel, of het harmonium (dat vaak in de kerk zal hebben gestaan), als instrument bij uitstek om het 'landsvolk' enig besef van schoonheid en waardering hiervoor bij te brengen. Daarom 'verdient het een edele behandeling door de bespeler', en zijn preludes willen hiertoe een aanzet zijn. Żeleński lijkt bij het schrijven van deze prelude rekening gehouden te hebben met het muzikaal niet al te geletterde volk dat de Poolse kerken gevuld zal hebben. De gebruikte thema's zijn vaak op heldere wijze geëtaleerd (veelal in de bovenstem) en in veel van deze stukken is de schoonheid van de harmonie en kleur de

hoofdzaak; niet zo zeer complex contrapunt of een grote vorm. De preludes zijn kort en bondig. In zijn voorwoord refereert Żeleński aan Johann Sebastian Bach en andere meesters uit vroegere tijden, waarvan dan wel een onuitputtelijke voorraad van hoogstaande muzikale rijkdom is overgeleverd, maar wiens werken juist door de complexiteit niet voor iedereen te bevatten zijn. Ze zullen hierdoor geen algemene brede publieke waardering vinden, meent de componist.

Gericht aan de harmoniumliefhebbers meldt Żeleński tevens dat zijn preludes ook een toevoeging aan het harmoniumrepertoire mogen zijn, waar “buiten transcripties van opera-aria’s en bekende delen van klassieke werken” weinig muziek voor beschikbaar is. De vele dynamische aanwijzingen die op de meeste orgels niet te realiseren zijn, zijn voor het harmonium bedoeld.

Żeleński besluit zijn voorwoord met de hoop dat deze preludes goede diensten mogen gaan verrichten voor organisten en muzieklerlingen, maar ook schrijft hij: “Door het gebruik van bekende kerkelijke melodieën en ze de meest begrijpelijke vorm te geven, hoop ik een levenslange wens te vervullen om deze melodieën zo breed mogelijk te populariseren”.

Na dit voorwoord, waarin Żeleński zijn intenties dus toelicht, volgt nog een kleine opmerking ten aanzien van de uitvoering op orgel, ofwel harmonium. De stukken zijn zo geschreven dat ze op zowel grote als kleinere instrumenten te realiseren zijn. Op een orgel met één of meerdere klavieren, met of zonder pedaal, of op harmonium. Bewust is er afgezien van enige aanduiding van klavieren of registraties. Immers, de mogelijkheden van ieder orgel of harmonium zijn niet te vergelijken. Żeleński meldt dat de harmoniums uit “Parijs, Stuttgart of Amerika” te veel van elkaar verschillen en dat het niet praktisch is voor ieder instrument een registratie te noteren. Daarom staan er alleen indicaties van de dynamiek in de partituur. Voor de tweestemmige preludes meldt Żeleński nog, dat *forte* daar betekent dat er enkele sterke 8-voetsregisters getrokken moeten worden. Van een *grand jeu* moet men dringend afzien, gezien het karakter van de tweestemmigheid. Voor *piano* geldt dat er een enkel 8-voetsregister moet klinken.

In de Gebethner & Wolff-uitgave uit 1913, waarin het voorwoord en deze opmerkingen in zowel Pools als Duits zijn opgenomen, is er onder veel van de drie- en vierstemmige preludes een aparte opmerking bijgevoegd met aanwijzingen hoe men een en ander zou kunnen registreren. In het notenbeeld zelf verwijzen dan enkele nummers naar een voetnoot die onderaan de pagina is geplaatst, waarin Żeleński aangeeft hoe hij een en ander voor orgel of harmonium heeft bedacht, suggesties voor klavierverdeling, voor pedaal, etc.

Overigens bestaat er ook nog een uitgave door PWM Edition die niet de 1913-uitgave gebruikt als uitgangspunt. Hierin is het voorwoord door Żeleński niet opgenomen. Ook ontbreken opmerkingen over registratie bij de afzonderlijke stukken, en zijn er geen fraseringsbogen of dynamische tekens vermeld. De vingerzettingen tussen de beide uitgaven verschillen eveneens. Wél is er steeds een klavierindeling aangegeven.

Żeleński besluit zijn opmerkingen met een studieadvies: begin met studeren op de piano, zodat de speler niet gehinderd of afgeleid wordt door het gebruik van registers of het treden van de balgen op een harmonium. Het tempo moet op orgel iets gematigder zijn, rekening houdend met de over het algemeen zwaardere speelaard van het instrument (zeker bij de grotere orgels).

Een verstandig advies, dunkt me.

Dat de bundel een standaardwerk werd in de curricula van de conservatoria in Krakau en Warschau geeft wel aan dat er heel wat Poolse orgelstudenten destijds groot geworden zijn met deze werken.



De preludes

De werken in deze bundel zijn dus met een stevige pedagogische basis geschreven, maar allerm minst gaat het hier om een boekje met gortdroge vingeroefeningen. In tegendeel; inspiratie en lyriek zijn hier de drijfveren. De werken zijn in alle opzichten typisch romantische gedachten, en daarmee zijn ze natuurlijk buitengewoon geschikt voor het harmonium. Zoals we uit de woorden van Żeleński kunnen opmaken maakt het hierbij niet uit of het nu een druk- of zuigwindharmonium is; de charme van deze stukken zal op al deze instrumenten goed naar voren komen.

Żeleński gaat in zijn bundel, buiten de ordening naar twee-, drie- of vierstemmigheid, niet gestructureerd om als het gaat om vorm of toonsoorten. In de tweestemmige preludes werkt hij tot drie voortekens, verderop vinden we een enkele prelude met vier of vijf voortekens.

Er zijn acht tweestemmige preludes, acht driestemmige preludes en negen vierstemmige preludes. We treffen een Fughetta (no. 7), bewerkingen van volkmelodieën (no. 14, 15), Kerstliederen (no. 21, 22) en kerkliederen (no. 23, 25). Steeds zijn de werken kort (1 tot 2 bladzijden), qua speelduur varieert het van één tot drie minuten. Alleen no. 23 en no. 25 zijn wat langer, met respectievelijk een duur van vier en vijf minuten.

Gezien de geringe lengte van de stukken leek het mij gepast om twee van de kortere preludes bij te voegen en wat nader te beschouwen. Eén uit het hoofdstuk van de driestemmige preludes, en één uit de verzameling vierstemmige.

Prelude no. 16: Andante sostenuto

Een voorbeeld van een prelude waarin een meer polyfoon uitgangspunt genomen wordt is de stemmige *Andante sostenuto* in d-klein. In de eerste vier maten horen we een plechtige opening in akkoorden, die meteen een wat duistere sfeer neerzet. Hierna volgt in maat 5 een gedeelte dat begint als een fuga, met de inzet van een thema in de middenstem. In maat 7 volgt een inzet in de basstem (omwille van de harmonie is de eerste noot van deze tweede inzet iets afwijkend t.o.v. wat misschien verwacht zou worden), in maat 10 de inzet in de bovenstem. Sprake van een klassieke fuga is er natuurlijk niet, misschien is de term fugato of fugatisch meer op zijn plek. Na de afzonderlijke thema-inzetten volgt er een fraaie polyfone sectie, die qua uitwerking wel wat herinnert aan de orgelwerken van oude meesters. De harmonieën en de chromatiek die Żeleński schrijft zijn echter onmiskenbaar Romantisch. Het doet misschien nog wel het meest denken aan bijv. de orgelwerken van Mendelssohn.

In maat 16 horen we in de middenstem nog eens het thema. In maat 20 begint een zich steeds verder omhoog bewegende sequens van 4 maten, waarbij de bas grotendeels chromatisch omhoog 'wandelt', om in maat 23 te eindigen op een hoge D. In de daaropvolgende kwarttrust valt de basstem diep voor een nieuwe thema-inzet in maat 24. In maat 27 volgt zelfs een korte 'stretto'-passage; de onderstem en de middenstem zetten kort na elkaar het thema in (in de toonsoort g-klein); eerst de middenstem en twee tellen later de onderstem. Het is eigenlijk een korte canon van 3 maten. Żeleński gebruikt het om de aanzet te geven naar het einde van de polyfone passage, die zich ondertussen weer teruggemoduleerd heeft naar de hoofdtonsoort d-klein. Deze d-klein wordt bevestigd op een lange basnoot van 5 maten, waarboven zich een korte reprise afspeelt van de openingsfrase van deze prelude. Na een kort crescendo in de voorlaatste maat eindigen we *pianissimo* met een picardisch slotakkoord.

Een fraaie, stemmige prelude waarin de muziek 'voor zich spreekt'. Als aanwijzing voor de klankkleur meldt Żeleński ons nog dat het gehele stuk in zachte tinten gehouden moet worden. Daar waar *mf* staat kunnen wat luidere registers getrokken worden, als het zeven maten voor het einde maar weer in de klankkleuren van het begin teruggebracht is. Deze aanwijzingen slaan natuurlijk op een uitvoering op orgel; ik zou op harmonium niet registreren of misschien op de genoemde plek een acht-voetskleur erbij zoeken. Het karakter van dit werk leent zich niet voor al te grote kleurcontrasten.

Prelude no. 17: Allegretto

Als we het hebben over de zangerige lyriek in deze preludes dan is Prelude no. 17 een mooi voorbeeld. Het is de eerste van de reeks vierstemmige preludes, en is bedacht als een fraaie cantilene – eerste de melodie in de rechterhand, vervolgens in de linkerhand.

Interessant is dat Żeleński in de 1913-uitgave als opmerking bij deze prelude meldt dat hij het stuk eigenlijk meer geschikt voor het harmonium vindt dan voor het orgel, “gezien de overwegend homofone stijl”. Een uitvoering op orgel lijkt mij niet minder een goed plan; immers is de solomelodie zonder een enkel probleem uitkomend te realiseren – bijv. met een tongwerk, begeleid door zachte achtvoeten. Je waant je zo in César Franck-achtige sferen...

Op harmonium hebben we dan weer de mogelijkheid om de dynamische subtiliteiten te realiseren. Hier zal het niet lukken om een uitkomende stem te registreren, daar de solomelodie de normale klavierdeling van het harmonium overschrijdt. Een harmonium met meerdere klavieren is natuurlijk weer een ander verhaal... Zo is alles mogelijk.

Zoals vermeld klinkt de melodie eerst in de rechterhand, dan in de linkerhand. Een korte overgang van drie maten volgt (vierde systeem), waarna er een lange uitloper begint die ongeveer een derde van het hele stuk beslaat. Het is mooi bedacht: in de vierde maat van het vierde systeem klinkt er eigenlijk een slotcadens naar de hoofdtoonsoort G-groot; in wezen zijn we ‘thuis’ en is het stuk afgelopen. In de middenstem verschijnt echter plotseling een F, en gaat de solostem boven een lang orgelpunt op de tonica G nog vrolijk even door. Sierlijk beweegt de solo in de rechterhand van hoog naar laag, zonder ergens stil te willen gaan staan. De bovenstem in de linkerhand geeft ondertussen harmonische kleuring. Aan het einde soleert de melodiestem nog even vrij zonder begeleiding, totdat het geheel tot rust komt op de *pianissimo* slotakkoorden. De tonica G die al zo lang in de bas ligt, is ook ‘eindelijk’ de eindstreep.

Het spreekt voor zich dat in een dergelijk vocaal gedacht werk de melodie alle ruimte mag krijgen om zich vrij te bewegen, en dat expressie, agogiek en dynamiek hierbij het stuk maken of breken (het laatste gebeurt vooral bij een gebrek aan expressie, agogiek en dynamiek...).

Met name in die lange slotfrase boven dat ene orgelpunt; steeds is de beweging continu in achtste noten. Een vrije benadering hiervan, met smaakvolle *rubati* (zonder daarin al te veel door te slaan en ritmisch onnauwkeurig te worden) lijkt mij aan te bevelen. De lijn kan zo mooi ‘doorstromen’, en krijgt een natuurlijk reliëf.

In de Prelude no. 16 zou ik met dergelijke vrijheden en *rubati*, vanwege het polyfone karakter van dat stuk, wat voorzichtig zijn, maar in deze Prelude no. 17 hoeft de lyrische melodie niet in een te strak pak gehesen te worden.

Fijnzinnige subtiliteiten zullen deze welluidende muziek goede diensten bewijzen!