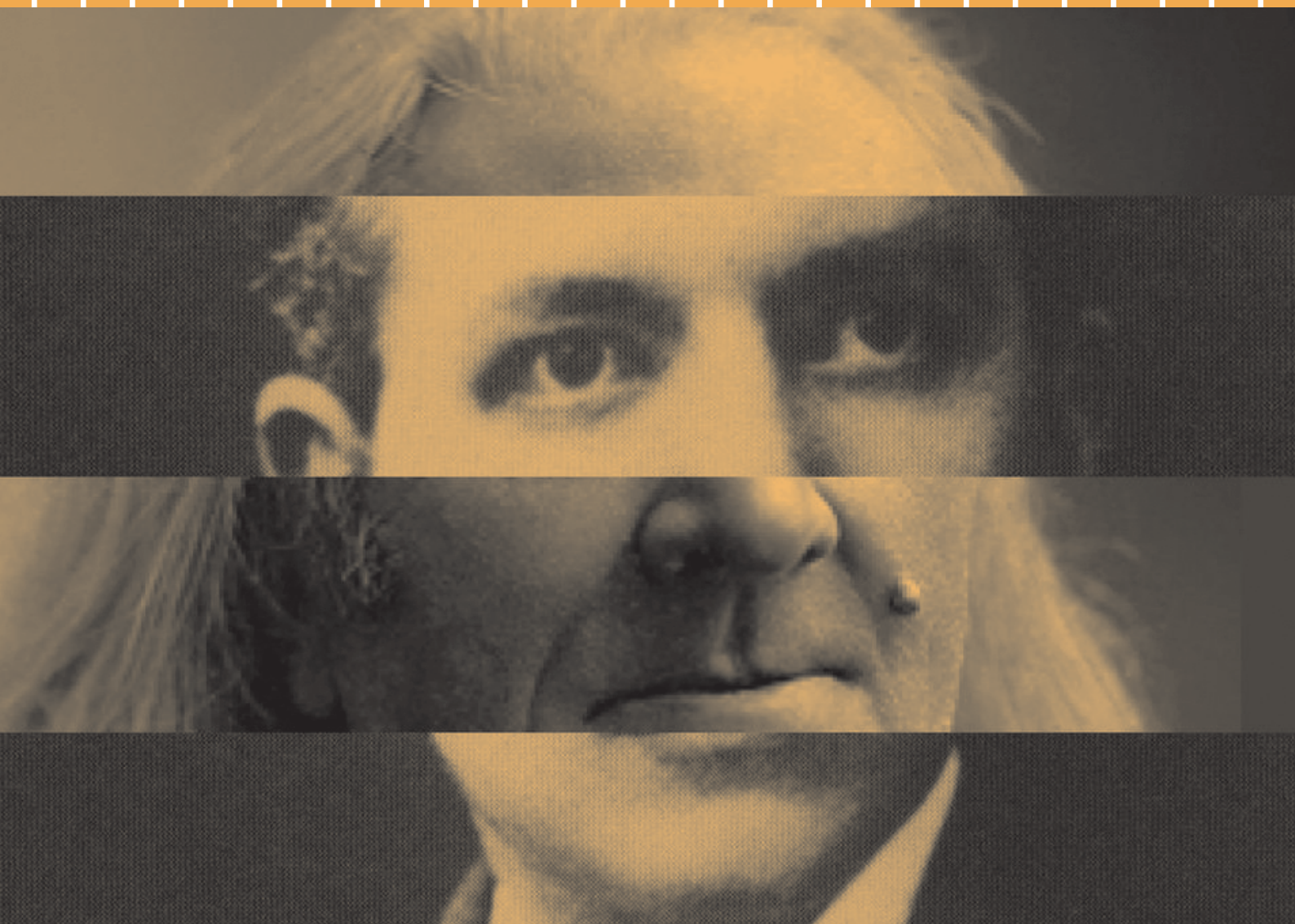


13.06.2021
om 15.30u

Blauwe Zaal
deSingel

LISZT - BARTÓK concert



Koninklijk Conservatorium
Antwerpen

door Levente Kende

PROGRAMMA

Liszt: Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)
- I. Faust (Bewerking voor 2-piano's door Liszt) (1854-1857) Nikolaas en Levente Kende

Liszt: uit *Années de Pèlerinage – Troisième Année* (1867-1877) S163
- Aux Cyprès de la Villa d'Este - Thrénodie I. (1877)
- Les Jeux d'Eau à la Villa d'Este (1872)
- Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois (1877)

Liszt: Trübe Wolken - Nuages gris (1881) S199

Bartók: uit *Quatre Nénies* (1910) Sz.45, BB 58
- Nr. I. - Adagio

Liszt: Die Trauer-Gondel - La lugubre gondola Nr. I (1882) S200

Bartók: Elegie Nr. I. Op. 8b (1908) Sz.41, BB 49 Levente Kende

Bartók: uit *Acht ungarische Volkslieder* (1907-19017) Sz.64, BB 47
- V. Wollte ich in die blauen Berge
- VI. Wege schüttet man im Walde
- VII. Meines Lebens Arbeit
- VIII. Winter scheidet Charlotte Wajnberg *sopraan* en Aaron Wajnberg

PAUZE

Bartók: uit *Vioolconcerto Nr. 1* (1908) Sz.36, BB 48a / *2 Images* (1911) Op.5, Sz.37 BB 48b
- I. "Een Ideaal" Jolente De Maeyer *viool*, Nikolaas Kende

Bartók: uit *14 Bagatellen Op.6* (1908) Sz.38, BB 50
- I. Molto sostenuto
- II. Allegro giocoso
- VIII. Andante sostenuto
- X. Allegro
- XII. Rubato
- XIII. Lento funebre (Elle est morte...),
- XIV. Presto Valse. (Ma mie qui dans...)

Liszt: 4. Mephisto-Walzer - Bagatelle ohne Tonart (1885) S216

Bartók: uit *Trois Burlesques Op. 8c*, (1908) Sz.47, BB 5
- Nr. 1 (*querelle*)

Liszt: *Csárdás macabre* (1882) S224

Bartók: *Allegro barbaro* (1912) Sz.49, BB 63 Levente Kende

Bartók: *Uit het Kasteel van Hertog Blauwbaard* (1911) Op.11 Sz. 48, BB 62
- 7de Poort. (Slotsène) Charlotte Wajnberg *sopraan*, Leander Carlier *bariton*, Aaron Wajnberg

Bartók: uit *Suite for two piano's* (1905-1941) Op. 4b Sz. 115
- I. IV. Per finire Nikolaas en Levente Kende

Endlich etwas wirklich neues...

(Ferruccio Busoni over Béla Bartóks 14 Bagatellen / 1908)

versus

Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören?

(Ferenc Liszt over zijn Csárdás macabre / 1882)

Op het programma van dit Liszt-Bartók doctoraal concert staan er pianowerken en pianobewerkingen die de complete stijlevolutie weerspiegelen van de hoogromantiek – met Liszts meesterwerk de *Faust-Symphonie* – tot Bartóks laat expressionistische herwerking van de *Suite for two piano's*.

Op dit programma staan verder de vroeg-expressionistische *Hongaarse Volksliederen* – Hongaarse boerenmuziek bewerkt door Bartók in 1905 – en een deel uit zijn *Violconcerto Nr 1* uit 1907-1908. Dit werk heeft hij gecomponeerd tijdens zijn intense maar korte liefdesrelatie met Stefi Geyer, waarvan de verbreking een diep en levenslang trauma veroorzaakte bij Bartók. Deze stijl(re)evolutie wordt verder aangetoond door de vroeg-expressionistische pianowerken van Liszt en Bartók, die een organische lijn vormen tot Bartóks absolute pionierswerk: de *14 Bagatellen*, naar het 20^{ste}-eeuwse “atonale” expressionisme. Tevens geeft deze toelichting bij het programma een gedetailleerd overzicht van het vergelijkend onderzoek van de (r)evolutionaire vernieuwingen in de late pianowerken (1860-1886) van Ferenc Liszt en de vroege pianowerken (1908-1912) van Béla Bartók.

Voor de uitvoering van mijn programma heb ik, omwille van verschillende redenen, gekozen voor een Bechstein piano die rond 1920 in Berlijn gebouwd werd naar een model dat typisch was voor de Bechstein-piano's aan het einde van de 19de eeuw.

Ten eerste omdat dit instrument een wondermooie klank heeft en volgens mij de ideale en historische klank van Liszt en Bartók het dichtst benadert. Liszt was misschien een pionier van uitvoeringen op historische instrumenten: hij kocht de *Broadwood-Flügel* van Beethoven en een Spinet van Mozart, om hun klavierwerken uit te uitvoeren tijdens zijn recitals. Maar daarnaast gebruikte hij op zijn concerten ook de nieuwste modellen van o.a. Erard, Bösendorfer, Steinway en Chickering. Uit zijn brieven blijkt dat Liszt tijdens de laatste zeventien jaren van zijn leven in Weimar (Hofgärtnerei) elk jaar een nieuw model Bechstein bespeelde. Zijn laatste Bechstein concertvleugel van 1886 staat momenteel in het Liszt Museum van Weimar.

Maar ook Bartók koos voor Bechstein piano's. Zoals Péter Bartók vermeldt in zijn boek *My Father*: “in onze woning stonden drie piano's, twee waren eigendom van mijn vader. De derde piano – die ook permanent bij ons stond - was een Bechstein piano die eigendom was van de firma Bechstein. Dit om rekening te houden met Bartók's voorkeur om op zijn recitals altijd over een Bechstein te kunnen beschikken”.

Deze Bechstein concertvleugel, die vroeger eigendom was van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen, heb ik per toeval door een berichtje van Walter Boeykens ontdekt in een kelderruimte onder de refter. Door ontoereikende financiële middelen om te restaureren heeft het Conservatorium deze “oude” Bechstein geruild voor nieuwe piano's bij de firma Maene. Deze firma restaureerde in 2009 de piano die sindsdien op belangrijke concertpodia bespeeld wordt. Als tweede piano bespelen we een Chris Maene concertvleugel. In 2013 gaf Daniel Barenboim aan Chris Maene de opdracht om een “volmaakte, rechtsnarige concertvleugel” te bouwen. Zijn wens was de unieke en karakteristieke klankrijkdom van de historische piano's te verzoenen met het volume, de helderheid, de draagkracht en het speelcomfort van de moderne vleugelpiano's. Chris Maene heeft deze opdracht waargemaakt en een vleugelpiano gebouwd waarbij traditie en innovatie samenkomen. Ik ben Chris Maene bijzonder dankbaar voor het feit dat ik mijn programma op deze uitzonderlijk mooie instrumenten kan uitvoeren.

Wanneer Liszt in 1833 – amper 23 jaar oud – in zijn brief aan Marie d'Agoult voor het eerst zijn *Pensée des morts* uit *Harmonies poétiques et religieuses* vermeldt, definieert hij de kern als: “*harmonie la-martienne sans ton ni mesure*”. Deze avant-garde compositie laat hij uitgeven bij drie verschillende uitgevers. – Hij voegt eraan toe: “*mijn harmonie-en zijn ongelukkig, maar je kan de buitengewone gedachten en poëzie erin voelen.*” Toen al presenteerde hij zich als een vernieuwer van de muziek. Vernieuwende technieken typeren hem tot het einde van zijn leven. Bartók, die al vanaf 1904 de *Mephisto-Walzer*, *Weinen*, *Klagen variaties* en de *Funérailles* van Liszt speelde, zei in 1905 het volgende: “*Ik bestudeerde Liszt opnieuw, speciaal in zijn minder populaire werken zoals Années de Pèlerinage, Harmonies poétiques et religieuses, Faust-Symphonie, Totentanz. Gedwongen door enkele voor mij vreemde vormgevingen, ben ik bij de essentie aanbeld. Ik heb het ware belang van Liszt ontdekt en wat de verdere ontwikkeling van muziek betreft, erkende ik in hem een veel groter genie dan in Wagner of Strauss.*”

Liszt: Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)

I. Faust (Bewerking voor 2-piano's door Liszt) (1854-1857)

Met Liszts Faust-thematiek hield Bartók zich bezig vanaf zijn jeugd. De *Sonate* (soms “*Faust-sonate*” genoemd) speelde hij herhaaldelijk vanaf zijn zestiende jaar, ook tijdens zijn studiejaren bij I. Thoman in de Liszt Academie. In zijn essay “*De muziek van Liszt en het publiek van vandaag. 1911*” – schrijft hij over de Faust-symfonie: “*het is een massa van wonderbaarlijke ideeën – maar ook de constructieve ontwikkeling van een duivelse ironie voor het eerst toegepast in het fugato van de Sonate. Liszt toont een perfect nieuw, volledig afwijkend, inhoudelijk programmatisch concept, dat in de twee hoekdelen van de Faust-Symphonie is verwezenlijkt. Daardoor is dit werk een van de meest voortreffelijke en meest modernistische composities van de 19de eeuw.*”

In zijn ‘*Erinnerungen an Franz Liszt*’ vermeldt Liszts leerling August Stradal dat Liszt tijdens zijn reizen altijd Goethes *Faust* en Dante's *Divina comedia* bij zich had om er regelmatig in te kijken en te lezen. Geïnspireerd door Goethes Faust, heeft Liszt *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe) – I. Faust, II. Gretchen, III. Mephistopheles (Scherzo u. Finale mit Schluss Chor)*: “*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss*” – voor groot orkest, mannenkoor en tenor solo in zijn Weimar periode gecomponeerd in 1854 – het jaar na de voltooiing van zijn *Pianosonate*. Berlioz heeft zijn juist gecomponeerde “*La Damnation de Faust*” aan Liszt opgedragen en Liszt heeft – als tegenprestatie – zijn *Faust-Symphonie* aan Berlioz opgedragen.

Het eerste deel beschrijft het dromerige, wetsengierige en uiterst levensdriftige karakter van Faust. Het openingsthema bestaat uit alle twaalf tonen van de chromatische toonladder achter elkaar. Het toont sporen van Liszts discussie met Fétis in verband met diens theorieën omtrent “pluritonaleiteit en omnitonaleiteit” in de muziek.

Liszts Faust-programmamuziek is interpretatief, niet naturalistisch zoals bij Berlioz. Berlioz illustreert verschillende scènes zonder specifiek psychologisch verband. Liszt kiest niet voor uiterlijke wereldbeschrijvingen maar interpreteert door de muziek daarentegen de innerlijke filosofische idealen, spirituele spanningen en dramatisch emotionele problemen. Voor zijn muziek vertrekt Liszt vanuit innerlijke poëtische ideeën, psychologische analyses om die te concretiseren in een muzikale

expressie. Zoals de titel het ook toont: *Een Faust-Symphonie in drie Karakterbeelden (naar Goethe) – I. Faust, II. Gretchen, III. Mephistopheles en een slotkoor. “Alles is voorbijgaand, slechts gelijkenis” voor groot orkest, mannenkoor en tenor solo.*” Voor Liszt waren de symfonieën van Beethoven het uitgangspunt voor zijn programmamuziek en hij bewonderde Beethovens geniale meesterschap om zijn filosofische ideeën in monumentale en universele muziek uit te drukken. Liszt ontwikkelde zijn typische thematisch-psychische transformatie in zijn *Dante- en Faust-Symfonieën*, in zijn symfonische gedichten en ook in zijn *Sonate*.

Liszts interesse in tonaliteitskwesies heeft zijn oorsprong in Fétis' idee van *onde omnitonique*, die een logische vervanging moest worden van de traditionele tonaliteit. Een historische evolutie van “*unitonic*” naar “*pluritonic*” en verder naar “*omnitonique*”. Op 70-jarige leeftijd noemde Liszt de “*omnitonique*” een “*Endziel*”.¹ Liszt heeft ook een werk gecomponeerd met titel *Prélude omnitonique*. De volgende generaties hebben F.-J. Fétis als grondlegger van de etnomusicologie en de vergelijkende musicologie zelden echt naar waarde geschat. Maar volgens Liszts biografen zoals Christern en Ramann was Liszt als componist ontegensprekelijk beïnvloed door Fétis' revolutionaire harmonische theorie: *Histoire de la musique* uitgegeven in Parijs in 1832 (Paulin). Het betreft Fétis' theorieën omtrent unitonique, transitonique, pluritonique en omnitonique en zijn geloof dat de kunst zich tot de perfectie ontwikkelt: “à l'art véritable, art pur, idéal, complet, existant par lui-même, et indépendant de toute relation extérieure.”

In zijn theoretische conclusies gaat Fétis zo ver om het idee van een twaalftoon-systeem te overwegen. Voor hem was “*omnitonique*” een systeem om de expressiemogelijkheden te vergroten. Maar de muziek van Liszt in de jaren dertig is geen direct gevolg maar eerder een verwerkte theoretische impuls om deze te vernieuwen. Zijn streven naar “atonaliteit” in de late werken is een complex resultaat van Fétis' impulsen en de wil steeds verder weg te komen van de toenmalige conventies, tot een herontdekte modaliteit in de muziek.²

Liszt schrijft aan Fétis in 1859: „*Sie wird herausfinden lassen, dass ich nicht verfehlt habe, von Ihrem Unterricht zu profitieren und dass insbesondere Ihre bemerkenswerten Lektionen über die Omnitonie und die Omnirhythmik (...) einen offenen Einfluss aus die von mir eingenschlagene Richtung ausgeübt haben.*“

In 1860 heeft Liszt zijn ontslag als Kapellmeister gegeven in Weimar, als afsluiting van zijn turbulent geworden werkzaamheden daar. Tijdens zijn

Altenburg-periode is Weimar een soort culturele biotoop, een belangrijke culturele ontmoetingsplaats geworden tussen Oost- en West-Europese kunstenaars door de regelmatige bezoeken van Russische schrijvers en componisten onder de veelzijdige steun en bescherming van Groothertogin Maria Pavlovna, (dochter van tsaar Paul I van Rusland) en Groothertog Karel Frederik en na 1853 van Groothertog Karel Alexander en de zeer actieve Russische aristocratie.

Liszts twaalf jaar lange Weimar-periode (1848-1860) blijft getekend door zijn centrale organisatorische leiding van de *Zukunftsmusik-Konzerte*, – als stichter van de *Neue Weimar'she Schule* met vooruitstrevende componisten (o.a. Wagner, Berlioz) onder hun motto ‘*Zukunftsmusik*’, en met zijn compositorische hoogtepunten zoals de meeste symfonisch gedichten waaronder *Tasso*, *Les Préludes*, *Orpheus*, *Hungaria*, de *Sonate*, de *Faust-Symphonie*, *Dante Symphonie* naar Dante's *Divina Commedia* en *Totentanz*.

In Weimar is een publieke discussie, een soort historische scheiding ontstaan tussen enerzijds de progressieve schrijvers van *programmamuziek* en anderzijds de conservatieve verdedigers van *absolute muziek* (o.a. Joachim, Clara Schumann, Brahms, Hanslick) met als gevolg een langdurig publieke vijandschap – “de oorlog van de romantiekers”. Zo zijn er ‘gedurfd’ opmerkingen geuit o.a. door Brahms over Liszts muziek: “*ein Schwindel*”, of van Wolff over Brahms' muziek: “*In één noot van Liszt is er meer intelligentie en sensitiviteit dan in drie symfonieën van Brahms*”. De *Zukunftsmusikkonzerte* zijn dan stopgezet. Publiek onbegrip en persaanvallen hebben het voor Liszt onmogelijk gemaakt om in Weimar nog zinvol te functioneren.

Na de dood van de in 1859 overleden Maria Pavlovna – beschermster van het kunstleven in Weimar – schrijft Liszt in 1860 aan Groothertog Karel Alexander: “*Ik heb beslist om afstand te nemen van alle vreugden van een dirigentschap en zal mijn dirigeerstok maar ook mijn piano laten rusten*”.

In 1860 schrijft Liszt zijn testament „*Mein letzter Wille*” waarin hij verbitterd terugblijkt op zijn moeitelijke doch vruchtbare Weimar-periode waarin hij speciale aandacht schenkt aan zijn liefdevolle relatie met Carolyne Wittgenstein en vaststelt dat hij in de muziek altijd troost vond.

(Gelijkend hieraan schrijft Bartók in 1908 aan Stefi Geyer: “*...Ik heb een droevig vermoeden dat ik in mijn leven geen andere troost zal hebben dan de muziek.*”)

De trouwplannen van Liszt en Carolyne Wittgenstein worden dan opgegeven – ondanks

de gunstige pauselijke beslissing omtrent de erkenning van Carolyne's echtscheiding – als afsluiting van een zeer langdurige en complexe gerechtelijke procedure. In 1861 zijn beiden verhuisd van Weimar naar Rome. Liszt verbleef jarenlang in het Madonna del Rosario klooster en is nadien tot subdiaken gewijd – “*Abbé Liszt*” zoals hij soms werd genoemd. In dat Rosario klooster heeft Liszt zijn oratorium *Christus* gecomponeerd.

Al vanaf 1859 – met de *Totentanz*, begint een tijdperk waarin dood en dans een regelmatig terugkerend thema en vorm is van Liszts werken. De tragische persoonlijke situatie van Liszt oefende een wezenlijke invloed uit op zijn werk als componist: twee van zijn kinderen stierven vroeg, zijn oude trouwe en ontrouwe vrienden, belangrijke acteurs van zijn leven vallen weg...zoals Ingres, Berlioz, Rossini, Peter Cornelius, Marie d'Agoult, George Sand, Raff, Victor Hugo. Daarbij komt een verslechterde relatie met zijn dochter Cosima door haar scheiding van Hans von Bülow en huwelijk met Richard Wagner, – zijn met de tijd toenevende conflictueuze en compromitterende relatie met Carolyne von Wittgenstein en zijn politieke geïsoleerdheid in Hongarije. Al deze omstandigheden dreven Liszt naar een in zichzelfgekeerdheid en vereenzaming.

In december 1859 zag Liszt zijn zoon Daniel sterven in Berlijn bij Cosima en kort daarop componeerde hij *Les Morts*, – een “*oraison*”, met als basis een gedicht van Lamennais en schrijft daarover aan Carolyne Wittgenstein: “*In weinig gecultiveerde terreinen van de kunst woedt er een strijd zoals – Jacob met de engel tussen ideeën, stijl, gevoel en pen.*”

Les Morts als eerste van Liszts *Trois Odes funèbres : Les Morts – La Notte – Le triomphe funèbre de Tasso*. Liszt schreef op het titelblad van het *Trois Odes funèbres* manuscript: “*Als er muziek moet zijn op mijn begrafenis, dan zou ik graag de tweede Ode: La Notte, après Michelangelo verkiezen omwille van de Hongaars cadens.*”

Les Morts is gecomponeerd ter nagedachtenis aan de dood van zijn zoon Daniel, de *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen variaties* (1862) ter nagedachtenis aan de dood van zijn dochter Blandine. Klaagliederen, – treurmuziek, dodenmarsen, dodendansen, donkere mystiek en demonische inferno's zijn de meest typische composities. Treurliedereren zoals *Sunt lacrymae rerum*, *Thrénodie hongroise I. II.*, *Marche Funèbre (En mémoire de Maximilian I.)*, de *Hongaarse Rapsodieën 16, 17, 18*, de drie doden-csardassen: *Csárdás*, *Csárdás macabre*, *Csárdás obstiné*, *Historisch Hongaarse Portretten*, *Luguber Gondola*, *Am Grabe Richard Wagners*, *Nuages gris*.

Ook Bartók componeerde “*doodspoëzie*” tussen 1908 en 1911: titels met desolate inhoud en uitdrukkingen van eenzaamheid: *Rapsodie*, *2 Elegies*, *Quatre Nénies*, *Bagatellen* nr. 12 en nr.13, *3 Burlesques* en zijn vergelijkbaar of opvallend gelijklopend met van Liszt: *Elegien*, *Rapsodies*, *Bagatel ohne Tonart*, *Mefisto-Walz*, *Luguber Gondola*, *Am Grabe Richard*.

Liszt : Années de Pèlerinage – Troisième Année (1867-1877) S.163

2. Aux Cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie (I.) (1877) – Andante

4. Les jeux d'eau à la Villa d'Este (1872) – Allegretto

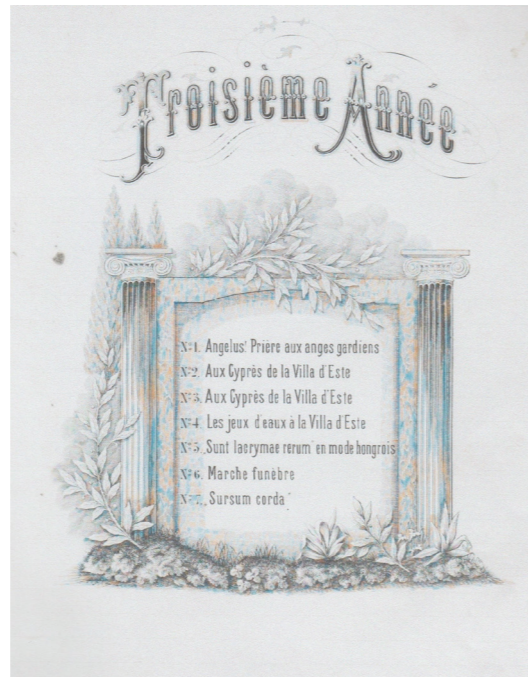
5. Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois (1877) – Lento assai

1872. Liszt schrijft vanuit Villa d'Este aan barones Olga von Meyendorff: “ (...) *I am settled down again in solitude at the Villa d'Este. This spot pleases me above others... Music, the most communicative of arts, is also the most lonely for those who plumb its depths. Beethoven tells us this sublimely in his last years.*”

Liszt componeerde het derde boek van *Années de Pèlerinages* tussen 1867-1877 in Villa d'Este, Tivoli:

1. Angelus ! Prière aux anges gardiens (1877),
2. Aux Cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie (I.) (1877),
3. Aux Cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie (II.) (1877),
4. Les jeux à la Villa d'Este (1872),
5. Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois (1877),
6. Marche Funèbre – En mémoire de Maximilian I. (1867),
7. Sursum corda – Erhebet eure Herzen (1877)

Het is zijn belangrijkste cyclus die van een laatromantische naar een beschrijvende expressivistisch-impressionistische muziktaal evolueert door middel van nieuwe klank- en kleureffecten. Zo zijn er in *Angelus!* en in *Aux cyprès de la Villa d'Este, Thrénodies I. II.* Klokkengelui, in *Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois* en in *Marche funèbre* clusterachtig diepe percussieve klankelementen, in *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* impressionistische kleurcombinaties in hele-toon toonaarden. Zijn “doodspoëzie”, muziek uit zijn diepste ziel neemt een centrale plaats in in zijn laatste scheppingsperiode.



Titelblad *Années de Pèlerinages Angelus!* Schott 1883



Titelblad met Liszts drie kleindochters afgebeeld als engelen.

• Rome. Aan barones Olga von Meyendorff: “(...) *Though I have not yet gone back to work, I have just written a hundred or so measures for the piano. It is fairly gloomy and disconsolate elegy; illuminated towards the end by a beam of patient resignation. If I publish it, the title will be: Aux Cyprès de la Villa d'Este.*”

Les Cyprès de Villa d'Este – Thrénodie nr. 1, is een klaagzang, een “weemoedig gesprek met de Cypressen” -zoals Liszt het schreef in een brief, en begint met zwaar dramatische klokken en tritonusharmonieën. Dit vinden we ook terug in de eerste negen maten van *Michael Mosonyi* uit de *Historische ungarische Bildnisse*, waar Liszt in de tweede maat schrijft: „wie Glocken, ineinander

schwirrend”. De *Cypressen en Sunt lacrymae rerum*, zijn al voorbodes van een basisconcept waarbij de laatromantische muziek evolueert naar een universeel muziekexpressionisme. Liszt schreef met volle overtuiging en kennis van de Hongaarse muziek in zijn achterhoofd – niet alleen vanuit formele uiterlijkheden. Liszt kon dit verwezenlijken door uit authentieke Hongaarse muziek gefilterde elementen te gebruiken.

Liszt dacht oorspronkelijk dat de eeuwenoude cipresbomen door Michelangelo zelf waren geplant in Villa d'Este. (Cipressen worden in Italië beschouwd als symbolen van dood en eeuwigheid.)

• Villa d'Este. Aan barones Olga von Meyendorff: “ (...) *For the last two weeks I've been absorbed in cypresses....Thus, I have composed two groups of cypresses, each of more than two hundred bars, plus a Postludium (Nachspiel) to the cypresses of the Villa d'Este. These sad pieces won't have much success and can do without it. I shall call them Thrénodies, as the word elegy strikes me as too tender, and almost wordly.*”

• Villa d'Este. Aan barones Olga von Meyendorff: “ (...) *My cypresses have grown taller; I've been working on them without interruption for about ten days. Then, in early October, there was the feast of the Holy Angels. I wrote a hundred or so measures for them (for piano or harmonium) and wish I could better express my intimate devotion to the divine messengers. Having once started blackening music paper, I wrote four more pages which have as their epigraph: Sursum Corda. These pieces are not entertaining, nor even dreamily pleasing. When I publish them, I'll warn the publisher that he risks selling only a few copies.*”

Cosima schreef in haar dagboek op 10 april 1878: “Mijn vader speelt *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, het *Angelus!* de *Cypressen* en Richard (Wagner) zegt: “*Er is een melancholische en dromerige wereld van jouw vader in Villa d'Este die me bevalt en de fonteinen, de Cypressen en de klokken van Angelus bezingt*”.

De 2^{de} en 3^{de} deel *Les Cyprès de la Villa d'Este I. en II.* noemde Liszt “*Thrénodien*” omdat hij de uitdrukking *elegie* te zacht vond. Liszt gaat hier nog verder met zijn tonaliteits-vernieuwingen.

In zijn interview gepubliceerd in *The Musical Times* in 1929 verdedigde Bartók Liszt als componist: “*Niet slechts vanuit het Hongaarse, maar vanuit het algemene standpunt bekeken, is er een ding dat me choqueert, nl. dat er in Engeland zo velen zo kleinerend spreken over Liszts composities. – Zelfs over de beste werken. Zijn meesterwerken hebben niet alleen een grote invloed op mij (zoals op ontelbaar veel andere componisten van de laatste 80*

jaren), maar zelfs meer: hoe langer ik ze bestudeer hoe dieper ik hun schoonheid, hun betekenissen besef. Kortgeleden nam ik het derde boek van Années de Pèlerinage door, en constateerde terug wat een muzikale rijkdom dit inhoudt. Geloof me, er is nog veel te leren van Liszt!”

1872. Liszt schrijft aan barones Olga von Meyendorff: – “ (...) *A Hungarian painter, M. Munkacsy (forgive me if I have maimed the spelling of his name), now settled in Weimar, has painted a strange picture of a man under sentence of death at the moment of the last earthly pleasures being granted to him....I have written (exceptionally, alas!) a few pages of music these last few days:... a new, very sad, Hungarian Rhapsody.*”



Munkácsy: *De dodencel* (1870)

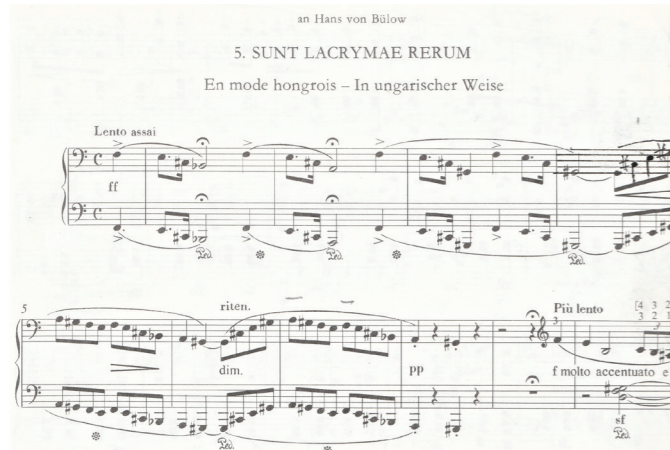
Munkácsy's schilderij schetst een psychische situatie van een terdoodveroordeelde in zijn cel, een vrijheidsstrijder of struikrover, wegstarend en afgestoten in gezelschap, in gezelschap van toeschouwers tijdens het verschrikkelijke laatste uur voor zijn terechtstelling. Eenzaamheid, drama, angst en uitzichtloosheid in zeer donkere kleuren. Zoals ook door Liszt geschetst in treurmuziek – een “*nieuwe zeer triestige Hongaarse Rapsodie.*”

Als wij Liszts composities uit 1872 bekijken, is er naast zoveel liederen en kleinschalige stukjes maar één enkel pianostuk, met name *Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois*, dat de door Liszt beschreven karakteristieken draagt en daarom identificatie met Munkácsy's schilderij en door Liszt vermelde “*very sad, Hungarian Rhapsody*” zeker mogelijk maakt.

Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois is in wezen een karakteristiek *Hongaarse rapsodie*, zonder dit in titel zo te noemen. Oorspronkelijk noemde Liszt dit werk ook een *thrénodie* zoals het tweede en het derde stuk uit *Années de Pèlerinage: Aux Cypresses de la Villa d'Este*,

Thrénodies I. en II. Maar voor publicatie heeft hij deze bijtitel weggelaten.

Dit is een sleutelcompositie in Liszts oeuvre: hier schrijft Liszt voor de eerste keer in de titel nadrukkelijk – *En mode hongrois*. Het werk is gecomponeerd in een Hongaarse toonladder die met Liszt geïdentificeerd is vanaf zijn *Sonate*. Hij verwerkt hier niet alleen die Lisztiaans-Hongaarse toonladder maar ook de typisch Hongaarse *verbunkos*-ritmen.



• 30 October 1880. Aan barones Olga von Meyendorff: “*The simple faith of the charcoal-burner and of the “poor in spirit” suffices for my prayers and musical work in which I persevere despite the fatigue of age. Last Friday I entered my seventieth year. It might be time to end things well....all the more since I have never wished to live long. In my early youth I often and went to sleep hoping not to awake again here below.*

I’m writing a little poor music, but in a state of extreme despondency because of my permanent conflict, for some fifteen years, with the only person who is the cause of my annual trip to Rome where I will scarcely spend any time any longer.”

Dit citaat is een direct bewijs van Liszts depressiviteit veroorzaakt door de toenemende conflicten met Carolyne von Wittgenstein.

• Aan barones Olga von Meyendorff: “*My very dear Friend, Ever since the days of my youth I have considered dying much simpler than living. Even if often there is fearful and protracted suffering before death, yet is death none the less the deliverance from our involuntary yoke of existence. Religion assuages this yoke, yet our heart bleeds under it continually! “Sursum corda!”*

(...) I am desperately sad and completely incapable of finding a single ray of happiness. I’m in a kind of mental depression accompanied by physical indisposition. Nevertheless, I pursue my labours while trying not to become too much discouraged in my musical work, which I have resolved not to give up short or either total infirmity or death.”

Liszt: Nuages gris – Trübe Wolken (1881) S199

Andante

Een van Liszts meest merkwaardige pianostukken is het impressionistisch-expressionistische *Nuages gris – Trübe wolken* – gecomponeerd in de zomer van 1881. Een adembenemende transcendente meditatie over spirituele uitzichtloosheid gecomponeerd in kwartintervallen en tritonussen – pas in 1927 uitgegeven door Breitkopf und Härtel (*Liszt Complete Werken*). Het is een representatief voorbeeld van de bewust planmatig gecomponeerde late Liszt-stijl met gebruik van alle twaalf tonen van het chromatische systeem – ofschoon nog niet zoals Schönbergs „Reihe“. Door muzikanten wordt dit stuk beschouwd als een directe stap naar de atonaliteit in de 20^{ste}-eeuw.

Liszts Russofilie, zijn bewondering voor de nieuwe Russische muziek en kunst is nog intenser geworden in zijn allerlaatste jaren 1884-1886. Zijn fascinatie voor Russische kunst en speciaal deze van de jonge componisten begon met Glinka in 1842. Turgenev en A.Tolstoj verbleven regelmatig bij Liszt in Weimar, Liszt componeerde een ballade *De blinde zanger* op A. Tolstoj's gedicht in 1875. Met maximale sympathie en toewijding volgde en verdedigde Liszt de werkzaamheden van Balakirev, Borodin, Cui, Glazunov, Rimski-Korsakov en Moessorgski. Componisten die volgens hem “*zeldzame energieën bezaten, meesters die zeker niet aan ideeën-armoede lijden zoals zovelen in de westerse muziekwereld.*” Borodin citeert Liszts memorabele woorden bij hun ontmoeting in Magdeburg in 1881: – “*Nee, wij hebben jullie Russen nodig; ik zelf heb nood aan jullie, ik kan niet leven zonder jullie – vous autres Russes! Bij jullie er is een vitaal en stromend leven met toekomst maar hier rond mij is verval, een begrafenis.....Zonder Voltaire zijn bekend gedicht te citeren “Van noorden komt het licht” constateer ik, dat Rusland beschikt over zeer eerbiedwaardige componisten vandaag.”*



Requiem

Liszts *Russofilie* betreft niet alleen Russische componisten en schrijvers maar ook jonge plastische kunstenaars en schilders zoals de beeldhouwer M. Antokolsky (een goede vriend van Munkácsy) en schilder V. Vereschchagin.

Aan Olga von Meyendorff vraagt Liszt: -“*Do you know Vereschchagin’s paintings? He depicts India and the Russo-Turkish war [in] strikingly original colour and poetic realism, quite in keeping with the mode and trends of our fin de siècle. Paintings, which I admire.”*

In 1883 stuurt Liszt verschillende reproducties en foto's van Vereschchagins schilderijen aan Carolyne Wittgenstein en schrijft: “*Vereschchagins schilderijen verwonderen me door hun originaliteit, hun vernieuwende ideeën, hun poëzie-realisme, die naar een intensere poëzie streeft dan de huidige modieuze classicistische maar verouderde poëzie.*

Bij een ontmoeting in 1882 met Vereschchagins broer (zoals later ook in zijn brief) legde Liszt hem uit hoe hij Vereschchagins voornaamste verdiensten apprecieerde: “*zijn nieuwe, realistische en onovertrefbare expressieve manier van lucht-licht-hemel schildering die wonderbaarlijk perspectieven biedt.*”

Liszts favoriete en op reproductie/foto bewaarde schilderijen van Vereschchagin waren: *De vergeten soldaat* – die hij “*een volmaakte poëzie, een vreselijke symfonie van valken en kraaien*” noemde en het *Requiem*, met die specifieke “*onovertrefbaar expressief lucht-licht-hemel poëzie.*” Kijken we naar Liszts bewonderende beschrijving en de dateringen, dan waren deze werken hoogst waarschijnlijk een inspiratiebron voor Liszts pianostuk “*Nuages gris*”.



De vergeten soldaat

Bartók: uit Quatre Nénies Op. 9a, (1910), Sz.45, BB 58

Nr. I Adagio

In de “*pianistieke jaren*” 1908-1912 van Bartók zijn de *Twee elegieën*, *Twee Roemeense Dansen* op basis van vroegere pianotechnieken geconcipeerd. Van de *3 Burlesken* over de *14 Bagatellen* en de onmiddellijk hierop volgende *Schetsen* en *Twee Roemeense Dansen* tot de hartverscheurende *Quatre Nénies*, heeft Bartók vanuit de wildernis van menselijke impulsen een totaal nieuwe, elementaire, gedurfde, diepzinnige en complexe toonvorm gecreëerd.

Liszt: Die Trauer Gondel – La lugubre Gondola Nr. I. (1882) S200

Andante

1883. Venetië. Aan barones Olga von Meyendorff: “(...) *Forgive and forgive, very dear one, and guess, which won't be very hard, that in the last couple of weeks I've been doing nothing but write music. The oars of a Gondole Lugubre beat on my brain. I have tried to write them and had to rewrite them twice, whereupon other lugubrious things came back to mind and, my scrawls on music sheets continued to the exclusion of all else...*

The title is “La lugubre Gondola” (“the funeral gondola”). As though it were a presentiment, I wrote this élégie in Venice six weeks before Wagner's death.”

Samen met zijn dochter Cosima en Richard Wagner verbleef Liszt in Palazzo Vedramin te Venezia toen hij in een angstig voorgevoel dit illustratief treurstuk schreef op de plaats waar Richard Wagner een paar maanden later op 13 februari 1883 overleed.

Bartók: Elegie Nr. I. Op. 8b (1908) Sz.41, BB 49

Bartóks *Elegie nr. I* – gecomponeerd eind februari-begin maart 1908, kort na zijn breuk met Stefi Geyer – weerspiegelt zijn diep terneergeslagen gemoedstoestand zoals hij die in zijn laatste brief op 8 februari aan Stefi Geyer verwoordt:

“Wat zijn mijn perspectieven geworden? Uw Dortmund-brief wordt mijn beschermdeschat, mijn relikwie ... Waarom?”

Een moedeloos pianowerk vol uitzichtloze mijmeringen gevolgd door plotse geaccentueerde uitroepen van geladen Stefi-motieven. De heftige uitroepen worden gevolgd door berusting en deze *Elegie* eindigt abrupt in stilte – zoals zijn laatste brief “*Waarom?*”

Recensent A. Molnár schreef over de *Zwei Elegieën* van Bartók het volgende (1909): “...*Op verschillende manieren, maar toch altijd met diezelfde herhaalde basisgedaante [Stefi-motief], creëert hij in deze composities een noodlottige sfeer d.m.v. een hoofdmotief gebaseerd op de model/constructie, zoals tijdens 1600-1750 de zogenoemde “een-thema-structuren”- methode. Als iemand aan me vroeg wat mijn gevoel is i.v.m. deze werken, dan zou ik niet veel meer kunnen zeggen dan dat ik een diepe mannelijke treurigheid en veel in eenzaamheid ingehouden tranen aanvoel in deze werken.”*

Bartók: uit Acht ungarische Volkslieder (1907-1917) Sz.64 BB 47

V. Wollte ich in die blauen Berge

VI. Wege schüttet man im Walde

VII. Meines Lebens Arbeit

VIII. Winter scheidet

Tijdens zijn volksmuziekverzamelreizen raakt Bartók meer en meer gefascineerd door de platelands- en boerencultuur. De term “natie” werd in zijn gedachtewereld vervangen door “volk”. Hij nam radicale standpunten in over de stadsintelligentsia van Hongarije. Zijn vervreemding van de stadscultuur was niet zo zeer politiek gemotiveerd maar eerder essentieel muzikaal. Zijn levenswijze werd ook gestileerd, ver weg van de ordelijke burgerattitude: “*aan tafel heerst het Engelse etiket... Maar ik houd van dissonanten.* ”- “*Een anarchist*”, zegden zijn kennissen.

Bartók heeft de liederen nrs. 1-4 uit zijn *Acht Hongaarse volksliederen* in 1907 gecomponeerd, nrs. 5-8 pas later in 1917. Het is een rechtstreeks resultaat van zijn eerste grote volksmuziek-verzamelse reis naar Transsylvanië om daar authentieke Hongaarse volksliederen te “ontdekken” en met wetenschappelijke – etnomusicologische – methoden te noteren. Daar in Transsylvanië heeft hij de oeroude pentatonische boerenliederen ontdekt.

Bartóks vaststelling was: “*We geloofden steevast dat we iets echt nieuws alleen uit iets echt oerouds kunnen creëren.*” De *Acht Hongaarse volksliederen* zijn uiterst belangrijke tijdsdocumenten die getuigen van een compositorische overgang van het laatromantische Straussiaanse programmanaturalisme naar een eerder Lisztiaanse “nieuwe Hongaarse muziek”.

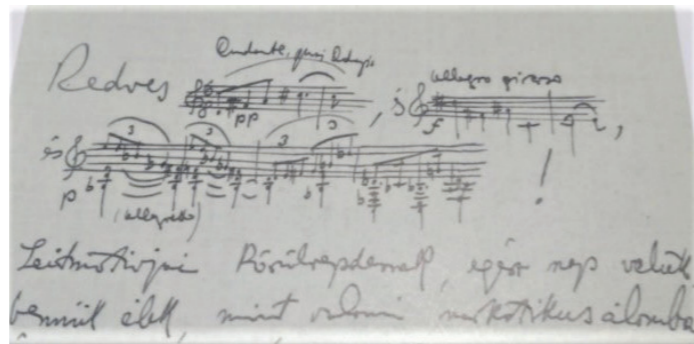
Bartók: “Een Ideaal” – I. deel uit Violconcerto Nr.1 (1908) Sz.36 BB 48a

In 1905 neemt Bartók deel aan de Rubinstein-wedstrijd voor piano en compositie en na afloop schrijft hij aan zijn moeder: “Met spijt moet ik jou zeggen, dat ik geen succes had in de (Rubinstein)-wedstrijden. Dat ik bij de pianisten geen prijs had gewonnen is niet zo vreemd, niet zo kwetsend. Maar wat er bij de prijsuitreiking voor composities gebeurde, dat is stuitend. (Bartók had zijn Rapsodie Opus 1 ingestuurd).”

In 1905 september schrijft Bartók vanuit Parijs aan zijn moeder over zijn gevoel van verlatenheid. “Ondanks alle zorgen van zoveel mensen (Thomán, Gruberné, Dietl) voel ik me volledig eenzaam. (...) En ik voorspel, ik weet het op voorhand, dat mijn zielsverlatenheid mijn noodlot wordt. Hoewel ik een ideale metgezel zoek, weet ik dat dit tevergeefs is. Als ik per toeval toch iemand vind, zou het na een korte tijd een teleurstelling worden.... Dit constant zoeken is een stille en contrasterende resignatie. Maar ik ben aan de gedachte gewoon geworden dat het niet anders kan, dat het zo moet zijn. Ik raad het dan ook iedereen aan: zo een toestand te aanvaarden, er in onverschilligheid bovenuit te groeien Soms lukt dit voor me, maar na een val komt mijn worstelen opnieuw naar boven. Ooit zal het toch lukken voor me om boven te blijven”.

Bartóks voorspelling komt drie jaar later in 1907-1908 schijnbaar uit: in 1907 kwam Bartók in intens contact met Stefi Geyer – een opvallend getalenteerde violiste in de vioolklas van Hubay. In zijn brieven aan Stefi Geyer legt Bartók zijn zeer complexe gedachtewereld bloot. Met haar polemiseert hij over alles: natuur, religie, filosofie, de maatschappelijke rol van een vrouw-man relatie, zijn diepe gevoelens.² Zijn brieven staan vol met muzikale citaten en verslagen van zijn volksmuziek-verzamelen en ook met muzikale ideeën vanuit zijn evoluerende violconcerto – geïnspireerd door Stefi Geyer's persoonlijkheid. In een van zijn eerste brieven creëert Bartók een leidmotief (d-fis-a-cis) voor Stefi Geyer en met dit motief begint nu elke brief aan haar:

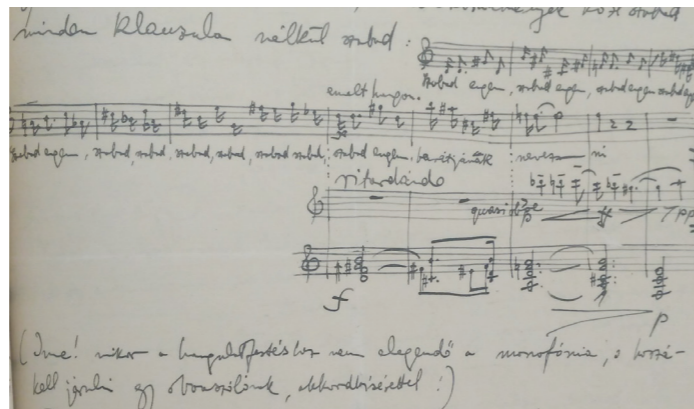
“Aan Stefi Geyer – Budapest, Vésztő – 6 september 1907:



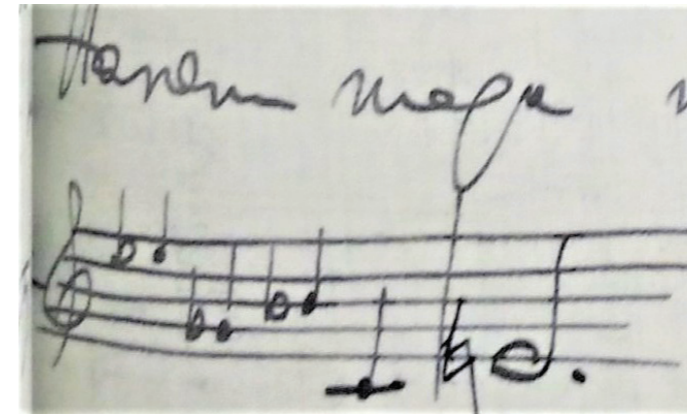
• “Lieve re-fa#-la-do#, ik leef met en in uw rondvliegende leidmotieven, zoals in een narcotische droom..... Immers leven is zo mooi, met ontelbare schoonheden in de natuur – de kunst – en in de wetenschap. Dat is het allermooiste wat U tot nu toe naar me schreef. Waarom het allermooiste? Omdat het overeenstemt met mijn opvatting. De zwakte van sommige mensen is, dat ze alleen een mening aanvaarden die identiek is aan hun eigen opvatting. Een vergefelijke fout.

Ik ben ontzettend dankbaar voor uw brief, juist hiervoor, ik ben in tranen. Een tegenovergestelde mening kan interessant zijn om te ontdekken, maar het is een van onze belangrijkste blijdschappen, als we bij een metgezel, zelfs een vriend, een eigen gedachte waarop onze levensopvatting is gebaseerd, terugvinden – wel misschien in een andere formulering. Uit sommige regels lijkt het me dat u mijn woorden i.v.m. een gemis van een levensdoel niet heeft begrepen, of heeft misverstaan.”

“Mag ik me, mag ik me, mag ik me een vriend van u noemen...”



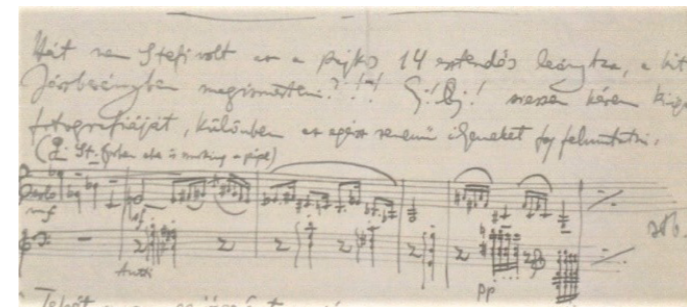
“U bent eerder zo...”



Er is al een muzikaal beeld van de geïdealiseerde G. St. – hemels, innig; er is er ook een van de heftige G. St. – humoristisch, geestig, amusant. Nu zou er een onverschillig, koel, stil beeld van G. St. geconstrueerd moeten worden. Maar dit wordt volledig muziek.

Alle 9 muzen helpen u (als u het nog nodig zou vinden).”

• December. “Uw interesse in volksliederen zal ik met mijn beste informaties steunen. We hebben opnieuw drie volksliederen gevonden in “székler-toonaard...”



• “Nog een kleine uitleg: het es-ges-b-c – thema zal volgens mij een zeer lieflijke, gracieus iets (of iemand”) tekenen, dus trekt uw mond nooit scheef als ik u es-ges-b-c noem. Dit is de waarheid van Jászberény.

Dus U zet een goede muzikant gelijk met een goede “gesellschafttänzérel”? Na uw brief ging ik aan de piano zitten – ik heb een droevig vermoeden dat ik in mijn leven geen andere troost zal hebben dan muziek. Sinds een tijd val ik van het ene uiterste in het andere, van de grootste vreugde in tranen...”

• “Wat de heilige drievoudigheid betreft in uw brief zou ik het zo noemen: In de naam van de Natuur, de Kunst en de Wetenschap. Is het niet genoeg zo? Moet u ook nog het beloofde hiernamaals? Ik begrijp het niet.

Denk over de “Eeuwigheid”! Huiver en buig je hoofd ervoor!

Gegroet, – Een goddeloze (die rechtschape-ner is dan een deel der godsgelovigen).”

Stefi Geyer stamt af van een ultraconservatief burgergezin. In zijn diepe liefdescrisis heeft Bartók zijn “Nietzscheaanse-houding” gestileerd: hij gaf een smartelijke, zelfverzekerde filosoferende indruk, zo typisch voor een vrouw-man-relatie, in een tijd die deze tegenstelling buitenproportioneel uitvergroot tot de fundamentele vraag van de moderne maatschappij. Zijn eenzaamheidservaring, welke hij in zoveel brieven benadrukte, maakte van hem een aanmatigende en een gesloten neurotische persoon – zo kwam het over op zijn omgeving.

Bartóks laatste brief van 8 februari 1908:

• “Dus ik moet afscheid nemen voor eeuwig, voor de laatste maal schrijf ik! Laatste maal!

Toen, op die zaterdag heb ik de laatste keer gespeeld voor U en maandagavond bij de metro-leuning heb ik het laatste woord gezegd, hoorde ik U voor de laatste maal, toen zag ik U de laatste maal. Laatste maal! Ofschoon dit woord past bij een zelfmoordkandidaat, maar ik mag dit niet doen – ik heb verplichtingen. (...) Maar waarom heeft U die brief van Dortmund geschreven? Waarom zinspeelde U op voor U nauwelijks bekende vage gevoelens? Als U toen niet zo had geschreven dan had U me veel lijden/smart bespaard. (...) Uw brief van Dortmund was de eerste, die mijn hoop deed rijzen...Nog concreter: na Uw Dortmund brief dacht ik dat U van me hield, dat U mijn echtgenote zou kunnen zijn... Componeren zal ik niet doen, voor een tijd ben ik daarvan gedegouteerd. Vrienden en vriendinnen zal ik evenmin liefhebben, noch brieven schrijven. ...Nooit meer... Ik voel, het is mijn overtuiging, dat niets op me wacht behalve een lange eenzaamheid. Ik moet voor eeuwig afzien van het innerlijk geluk... De violconcert- partituur is op 5 februari afgewerkt, juist op de dag, dat U mijn doodsvonnis hebt geschreven....

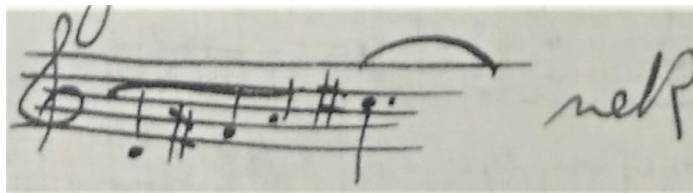
Ik heb ze verstoep in mijn lade, ik weet niet of ik haar zou vernietigen of daar laten. Pas na mijn dood zouden ze die stapel geschreven muziekpapieren weggoeien – mijn liefdesverklaring in Uw violconcert, mijn beste werk – in de vuilnisbak. Ik mag daarover niet spreken, aan niemand tonen, deze treurige bekentenis gaat de wereld niet aan.

Dus voor de laatste maal groet ik u? Waarlijk laatste maal? Wees niet boos op me, ik heb dit deels bewusteloos geschreven. Wat zijn mijn perspectieven geworden?

*Uw Dortmund-brief wordt mijn beschermde schat, mijn relikwie
Waarom?"*

Bartóks leidmotief (d-f#-a-c#) voor Stefi Geyer, dat hij in een van zijn eerste brieven voor haar creëerde, is verwerkt als hoofdthema van zijn (eerste) *Vioolconcerto* en komt later terug in meer dan een half dozijn werken.

Het wordt als het ware “Bartóks naamkaart” of Bartóks liefdesmotief.



Bartók *Vioolconcert nr.1*

Bartók componeerde het eerste *Vioolconcerto* in twee delen: *langzaam-snel*. In 1911 heeft Bartók het volledige eerste deel van dit *Vioolconcerto* samengevoegd met de laatste *Bagatelle (Valse. Ma mie qui danse...)* – en de twee delen de titels gegeven: *Ideale – Grotesk*. De herwerking en orkestratie van deze twee delen kreeg de titel *Deux portraits* Opus 5. Het werd een orchestraal repertoriumstuk na publicatie in 1912. Hier gebruikt Bartók opnieuw een Lisztiaans idee: na een langzaam “mool” eerste deel: “*Ideale*” – volgt een destructief “*Grotesk*” met atonale trekken. Maar ook de thema-transformatie in de verschillende delen is een typisch Lisztiaans kenmerk.

Violiste Stefi Geyer, met wie Bartók zijn uiterst persoonlijke gedachten goedwillig deelde, waaraan hij zijn meest intieme en meest verontrustende kwellingen over leven en dood, over godsdienst, over onsterfelijkheid, over het bestaan en zijn doel uitstortte, aan wie hij zijn postume eerste vioolconcerto heeft opgedragen en meteen verstopte, deze zo dicht bij Bartóks ziel staande kunstenares is er niet meer voor hem.

- “*Elle est morte*”-, schrijft Bartók als titel bovenaan op het manuscript van de 13^{de} Bagatel. Bartóks onbeantwoorde liefdesrelatie duurde amper een halfjaar. Na dit doorleefd te hebben belandde Bartók in een zware depressie, in een diep trauma dat voelbaar blijft tijdens de volgende vijftien jaren en Bartók paradoxaal genoeg nieuwe scheppingsenergie bezorgd heeft. In zijn nawoord becommentarieert L. Nyikos het zo: “*De discrepantie echter, die ontstaat uit de confrontatie tussen hetgeen vereist wordt van een kunstenaar en de vitale drang om verstaan en geliefd te worden, heeft Bartók tot aan het einde van zijn leven begeleid. In zijn toentertijd laatste brief aan Stefi Geyer lezen wij de beslissende zin: “Nu weet ik ook dat wij beiden afzien” (“Beiden” heeft Bartók mutatis mutandis zelf onderstreept!). Nee, voor emotionele pathos was Bartók niet te vinden! Hij stond voor zakelijkheid. Hij bekritiseert tegenover Stefi Geyer de door hem zo genoemde “tuinprieeltjesromantiek”. Zijn eigen dagboek daarentegen (januari 1908) staat bol van ongecontroleerde “jongelingsromantiek”: De laatste blik, toen Stefi afscheid van hem nam voor haar vertrek naar Wenen, het metrostation (is als) een kerk, omdat zij daar van elkaar afscheid nemen. Men heeft de indruk, wanneer hij haar “prieeltjesromantiek” verwijt, hij in feite een naar het onbewuste verdrongen gevecht tegen zichzelf voert.”*

In een vertrouwelijk gesprek tijdens Denijs Dille's bezoek in 1953 aan Stefi Geyer in Zwitserland heeft ze haar herinneringen meege-deeld over Bartóks eerste verblijf bij haar familie

in de provincie Jászberény, over hun relatie, en gaf zij essentiële verduidelijkingen over “haar” vioolconcerto. (In 1953 was het bestaan van Bartóks (eerste) vioolconcerto nog totaal onbekend en pas in 1958 werd het voor de eerste keer publiek uitgevoerd en het jaar daarop uitgegeven.)

• „...*Ich glaube, Bartók hat keine Abschrift des Konzerts bewahrt. Es ist dies kein richtiges Konzert, sondern eher eine Phantasie für Violine und Orchester. Das Thema des I. Teiles scheint mich darzustellen, meinen Charakter auszudrücken. Daß er es in „Ma mie qui danse“ verwendete, scheint dies zu bestätigen und zeigt eine Reaktion nach unserem Bruch. Der Stil des I. ist ein anderer als jener des II. Teiles. Der des I. scheint mir weniger Bartók, jener des II. der wahre Bartók zu sein. Der Geist des I. Quartetts ist genau der gleiche wie dieses II. Teiles. In unserem Briefwechsel, den ich aufbewahre, hat er zwei oder drei Themen angegeben, die sich auf meine Person beziehen. Die beiden Sätze sind zwei Porträts, der erste ist das junge Mädchen, das er liebte; der zweite ist die Geigerin, die er bewunderte. Beachten Sie, bitte, daß das erste Thema des II. Teiles auch das I. Thema des Quartetts ist. Bartók selbst hat mich darauf aufmerksam gemacht; in seinem letzten Brief schrieb er mir: „Ich habe ein Quartett begonnen; das erste Thema ist das Thema des II. Satzes: es ist Mein Todesgang.“*

Denijs Dille vond in de archieven in Budapest een concertaankondiging gepland voor 3 mei 1908: op het programma stonden eerst twee werken van Chopin door pianist Béla Bartók en in de tweede helft Vieuxtemps' Rondeau door violiste Stefi Geyer. Het is niet moeilijk om te bedenken waarom beide artiesten zich hebben teruggetrokken uit dit concert en waarom het concert niet doorging.

Bartók: 14 Bagatellen Op. 6 (1908) Sz. 38 BB 50

De toonvernieuwende experimenten zijn nauw verbonden met de herformuleringen van Bartóks diepste, menselijke problemen betreffende leven en filosofie. Dit is het gevolg van zijn jarenlange crisis die is begonnen in 1905 (met zijn negatieve ervaring op de componistenwedstrijd in Parijs) en in 1908 “eindigt” door zijn omgang met zijn toekomstige eerste echtgenote Martha Ziegler. Die drie jaren zijn een periode van onvoltooide verlangens, volkomen eenzaamheid tussen vrienden en sympathisanten, filosofische overpeinzingen, met als resultaat een levenslange geslotenheid en depressie. Bartóks crisis – sinds 1905 – is nooit opgehouden tijdens zijn leven, maar transformeerde zich in een creatieve “crisiskunst” – die zijn innerlijke crisis weerspiegelt.

Amper enkele maanden na zijn breuk met Stefi Geyer schrijft Bartók aan zijn moeder in zijn brief van Wien 27 juni 1908:

• “*Mijn reisschema verandert, ik blijf in Wenen tot dinsdag morgen.... De reden van deze verandering is dat mijn “14 grotere pianostukken” (dewelke 25 minuten lang duren) Busoni bijzonder bevielen: „Endlich etwas wirklich neues“ zei hij en hij zou het zeer graag hebben dat ik ze op maandag in zijn klas voorspeel aan zijn leerlingen. Hij schreef een wondermooie aanbevelingsbrief aan firma Breitkopf & Härtel Leipzig – o.a.: „ich rech(n)e diese Stücke zu den interessantesten u. persönlichsten der Gegenwart deren Inhalt ungewöhnlich ist und eigenartig wirkt; nich(t) so was man gemeinhin originell nennt. Dabei durchaus leicht concipiert und in der Fremdartigkeit natürlich. Ich kann es Ihnen nicht genug empfehlen und erlaub mir, es Ihnen vorzuschlagen. Es wäre eine lobenswerte und verdienstvolle Tat diese Stücke rechtzeitig herauszubringen“.*

Bartóks brief aan Etelka Freund – Budapest. Baden 28 juni 1908:

• “*Busoni was zeer blij met de pianostukken. „Endlich etwas wirklich neues“ zei hij. Ik zal ze morgen alle 14 voorspelen in Busoni's pianoklas. Hij gaf een zeer mooie aanbevelingsbrief aan firma. Breitkopf & Härtel. We zullen zien wat het waard is. Groeten, B.B.”*

Bartók had op 29 juni zijn 14 Bagatellen gespeeld voor Busoni's masterclass.

Uitgever Breitkopf & Härtel schreef op 23 juli een afwijzend antwoord aan Bartók: • “*Wir bedauern sehr, die 14 Bagatellen, die Sie uns persönlich überbracht haben, nicht in unseren Verlag aufnehmen zu können. Wir sind augenblicklich*

mit Arbeiten ausserordentlich überhäuft, sodaß wir auf Werke verzichten müssen, die wir sonst gern verlegt hätten. Dazu kommt noch, daß Ihre Kompositionen ausserordentlich schwer und sehr modern sind, daß es schwer halten würde, dieselben beim Publikum einzuführen.“

In de brief van 13.7.1908 schrijft Busoni een kort rapport aan Ludwig von Bösendorfer i.v.m. zijn Master-class in Wenen: -“*To Ludwig von Bösendorfer Vienna 13.7.1908: -- Today my unofficial ‘Master-class’ in Vienna comes to an end and I feel the desire to send you a brief report. A total of 25 pupils attended, together with a dozen listeners; some afternoons were devoted to performances, at which I myself played three times and Professors da Motta and Bartók once each. – Lesser known symphonic poems by Liszt (his Faust symphony) were performed in two pianos in carefully prepared interpretations.*”

De première van de 14 Bagatellen vond plaats op 9 december 1908 door pianist Arnold Székely in de Royal-concertzaal van Budapest, dus niet door Bartók zelf. Bartók was zelfs niet eens aanwezig op deze wereldpremière. De recensies van de Hongaarse critici waren zeer gemengd: “ultra-modern”, “neo-impressionistisch”, “bizar”, “kako-fonisch”, “lachwekkend”, “muziekblunder” “meeslepend”, “geniaal”. Maar de Duitstalige pers was nog negatiever: „krankhafter richtung entwickelt”, „helle Wahnsinn”, „frevelhafte Frivolität,“ „neuen After-kunst”. Toch moest uitvoerder A. Székely de laatste Bagatel (nr.14) als bisnummer herhalen wegens het grote succes.

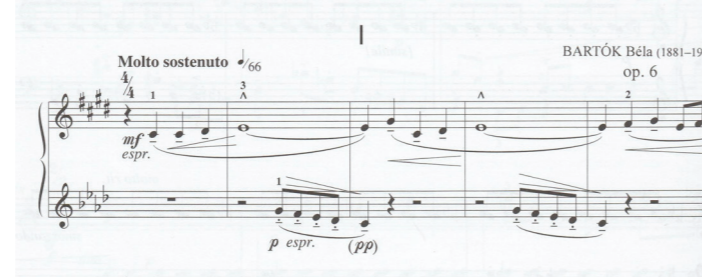
Op 2 januari 1909 schreef Bartók aan een onbekende:

• “(...) *Ik ben – begin zomer 1908 – naar hem (Busoni, ik kende hem al lang) gereisd en heb hem de 14 Bagatellen voorgespeeld, die in Budapest een waar schandaal veroorzaakten (en welke – met nog andere werken van me feestelijk werden verboden uit te voeren.)*”

Bartók componeerde de 14 Bagatellen met opusnummer 6 tijdens de maanden maart-april 1908 maar niet in de definitieve volgorde. De eerste schetsen zijn gedateerd op 20 maart en Bartók beschouwde sommige bagatellen (1,8,9,11) als “experimenten”.

Voorbeelden vanuit 14 Bagatellen met bitonale, pentatonisch, hele-toon en atonale kenmerken, met vrij gebruik van de chromatische twaalf tonen:

14 BAGATELLEN — 14 BAGATELLES — 14 BAGATELL

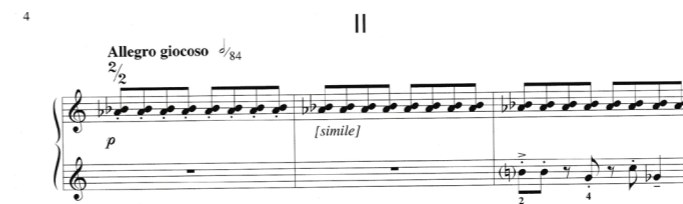


Nr 1: Bitonaal “experimenteel” openingsstuk:

Bartóks commentaar bij de Bagatellen: “*Het lijkt me gepast om enige uitleg toe te voegen aan enkele stukken: in het eerste stuk staan er vier kruisen wijzigingstekens voor de bovenste notenbalk (zoals in cis-klein) en vier bemols (zoals in fa-klein) voor de onderste notenbalk. Dit is half ernstig – de half humoristische werkwijze tracht de absurditeit aan te tonen van het gebruik van wijzigingstekens in sommige hedendaagse composities. Door tot “ad absurdum” gebruik te maken van wijzigingstekens in mijn eerste bagatel, heb ik in de meeste daaropvolgende stukken geen wijzigingstekens voorgeschreven.*”

(Bartók heeft in 1912 een kopij van Liszts *Csárdás macabre* gekregen om te reviseren. Daarop – zeer merkwaardig – heeft Liszt zelf de voorgeschreven wijzigingstekens “uitgekrabd”- zoals Bartók het als opmerking op het achterblad opschreef.)

Een volksballade-achtige dialoog van de twee handen, waarin de rechterhand in cis-klein de vragen stelt in stijgende tessitura en de linkerhand in c-phrygisch antwoordt met een monotoon dalend toonladdermotief; na een vitaler unisono keerpunt volgt er een korte coda met het laatste antwoordmotief in PPP.



Nr 2: Speelse “Elf-tonreihe”:

Bartók schrijft over de problematiek van tonaliteit of atonaliteit: “*Perfecte of reële atonaliteit bestaat er niet omwille van de onveranderbare akoestische wetmatigheid van halve- en boventonen en door hun onderlinge relatie naar hun grondtoon. Wanneer we een bepaalde eerste toon horen, dan interpreteren we elke andere toon in verhouding tot deze eerste toon.*”

Het essentieel verschil bij atonaliteit is dat er volkomen geen tonale basistoon is, terwijl bij bitonaliteit, polytonaliteit [en omnitonaleiteit] meerdere basistonen zijn en bij polimodaliteit slechts één enkele basistoon – een ‘tonus’ of een ‘finalis’. Het is interessant en merkwaardig dat men in het algemeen bij eenstemmige instrumentale volksmuziek een gelijklopend gebruik van grote- en kleine-tertstonladders kan waarnemen. Bijvoorbeeld wanneer twee violisten samen de ene een melodie, de andere een harmonische begeleiding spelen, dan ontstaan er ongewone akkoorden, vreemde klanken. Dat kunnen we bimodaliteit of polymodaliteit noemen. Deze polymodaliteit is algemeen kenmerkend voor mijn composities.”



Nr. 8: Sostenuto Buleskien “Zwölf-tonreihe” met arpeggiërende harmonisatie:



Nr.10 – Volgens Adorno: „das zehnte Stück ist schon ein rechtes Allegro barbaro“



Nr.12: Een reciterend klaaglied in twaalftoon progressie

De herhaalde reciterende toonladders-glissandi (gebroken clusters?) zijn herkenbaar in *Het Kasteel van Hertog Blauwbaard* als “tranen” -element (zie nummer 36 in partituur) onder de stille woorden van Judit: “*Ik ben niet bang*”:



Nr. 13 (Elle est morte ...) EMB 1963 uitgave vermeldt Bartóks gedrukte opmerking: (*meghalt.....*) [*gestorven...*] boven het citaat van het “Stefimotief”. (EMB 1998 uitgave vermeldt het niet meer.)





Nr. 14 Valse (Ma mie qui danse__) – Presto



De toonvernieuwende experimenten zijn nauw verbonden met de herformuleringen van Bartóks diepste, menselijke problemen betreffende leven en filosofie. Dit is het gevolg van zijn jarenlange crisis die is begonnen in 1905 (met zijn negatieve ervaring op de componistenwedstrijd in Parijs) en in 1908 “eindigt” door zijn omgang met zijn toekomstige eerste echtgenote Martha Ziegler. Die drie jaren zijn een periode van onvoltooide verlangens, volkomen eenzaamheid temidden van vrienden en sympathisanten, filosofische overpeinzingen, met als resultaat een levenslange geslotenheid en depressie. Bartóks crisis – sinds 1905 – is nooit opgehouden tijdens zijn leven, maar van een artistieke crisis transformeerde zij in een creatieve “crisiskunst” – die zijn innerlijke crisis weerspiegelt.

Zo is de titel van de laatste *14^{de} Bagatel* van *Molto marcato e con amore* – nog van maart – in april veranderd naar “*Valse. (Ma mie qui danse...)*” – na het beëindigen van zijn liefdesrelatie met Stefi Geyer. In de *14^{de} Bagatel* verschijnt hetzelfde symboolmotief van de beweende en gestorven Stefi direct in een groteske dans in Presto tempo.

Volgens Adorno is deze *Valse – 14^{de} Bagatel* de eerste *dodendans* in de muziek van Bartók, later gevolgd door een gelijkaardig diabolisch-grotesk *Scherzo* in de *Vier werken voor orkest* (1912) en de grootse *dodendans* in *De Wonderbare Mandarijn*. Adorno schreef in zijn Bartók-artikel: • „*Die vierzehn Klavierstücke op. 6, kokett-bescheiden Bagatellen- genannt, zeigen ein ganz verändertes Gesicht. Nicht daß er Debussy rezipiert hat und die Tonalität durch Bezug auf die Ganzton- leiter und gelegentlich schon auf die alten Tonarten zerfetzt, gibt ihnen ihr Gepräge. Sie sind mit erstaunlicher Konzentration zusammengeballt, die Frage nach der Notwendigkeit*

jedes Taktes ist getan und drängt in einen knappen heißen Rhythmus oftmals ganze Gefühlsbögen zusammen. Paris ist allerdings nicht gespart: >>Elle est morte<<, ächzt es hal-bironisch, und >>Ma mie qui danse<< scheint mit dem Hohlspiegel dem Montmartre abgefangen. Doch weht da schon ein Sturm, der zur mittel-ländischen Bläue von Debussys Bucht gar nicht paßt, und das zehnte Stück ist schon ein rechtes Allegro barbaro. Was er zu sagen hatte, ließ sich nicht auf französisch sagen, und wurde ihm hier an seiner Wende bewußt: so schied er sich denn klar von allen salonmuzizierenden Slaven seiner Zeit ab und machte Ernst mit dem Nationalen, das er als rauhes und gutes Korrektiv über seine nervöse Sensibilität setzte.“

Liszt: 4. Mephisto-Walzer – Bagatelle, ohne Tonart (1885) S216

Allegretto mosso

Vergelijkbare tendensen zijn merkbaar tussen Bartóks *14^{de} Bagatel* (1908) en Liszts *Bagatelle ohne Tonart* (1885). Bartók is vroeg in contact gekomen met Liszts Faust-thematiek en over de *Faust-Symphonie* merkte hij op dat het “*een massa wonderbaarlijke ideeën bevat en Liszt in deel 3. Mefisto een constructieve ontwikkeling realiseert van zijn duivelse ironie, eerst opgedoken in het fugato van zijn Sonate*”. In deze *danse macabre* in hels elan van Bartók spookt het duivelse model van de oude Liszt zijn *4. Mephisto-Walzer, Bagatelle ohne Tonart* door. Niemand weet waarom beide componisten hun macabere thema's in walstempo laten dansen en “*Bagatellen*” noemen. Maar de twee muziekprogramma's lijken frappant op elkaar.

Deze werken vertonen enerzijds niet alleen gelijkenissen op structureel, tonaal, of thematisch gebied; maar anderzijds ook in het gebruik van bepaalde technieken, zoals het laten zweven van een grote met een kleine terts in hetzelfde akkoord, alsook gemeenschappelijke titels (bv. Liszt: *Bagatelle ohne Tonart*; Bartók: *Bagatelle*).

Op het manuscript van Liszts in 1885 gecomponeerde *Bagatelle ohne Tonart* stond als oorspronkelijke titel: *Vierter Mephisto-Walzer – (ohne Tonart)*. *Bagatelle'* werd later toegevoegd en pas in 1951 uitgegeven door de Liszt Society Publications, Schott London.

Deze titel verwijst naar de kroegscene van *Lenau's Faust*. Liszt heeft zijn eerste idee in de oorspronkelijke vorm nooit afgewerkt, het andante middendeel bleef in schetsen. Lang werd deze *4. Mephisto-Walzer* beschouwd als een onvoltooid werk van Liszt, en is zonder dat *andante-schets* middendeel pas in 1956 gepubliceerd door I. Szelényi in een EMB uitgave.

Dit werk is een diabolische dodenwals van de oude Liszt die de romantische muziekstijl verlaat en al 20^{ste}-eeuwse technieken hanteert. Niemand voor Liszt heeft een dergelijke aanduiding geschreven. Een andere nieuwigheid is de monothematische opbouw. De basistoonnaard is niet voelbaar door de constante chromatische wendingen: een duidelijk voorbeeld van de nieuwe omnitonale trekken, om los te raken van de traditionele klassieke tonaliteits-, metrische- en symmetrieprincipes. Ook hier wordt voor het eerst een toonaard-systeem van hele-tonen toegepast.

De omstandigheden van Liszts twee volledig verschillende *4. Mephisto-Walzers* zijn onbekend,

zoals we ook niet weten waarom beide werken (gedeeltelijk) dezelfde titel dragen.

Bartók: uit Trois Burlesques

Nr. 1 (querelle) (1908) Op. 8c,
Sz.47, BB 5

De *Schetsen* staan het dichtst bij de *Bagatellen* en zijn sterk beïnvloed door Hongaarse, Slovaakse en Roemeense volksmuziek. Bartók gaat hier ook verder met zijn tonale-bitonale ontwikkeling. In de Drie *Burlesken* en het *Allegro barbaro* brengt Bartók daarentegen een speelse of diep ernstige samenvatting van zijn muzikale avant-garde ideeën.

Liszt: Csárdás macabre S 224 (1882)

Allegro

1881. Budapest. Liszt schrijft aan barones Olga von Meyendorf: *...”Lijden, pijn en zorgen zijn het noodlot van de mensheid...Sinds we allen moeten leven en sterven, laat ons weten hoe we het moeten doen in nobele eenvoud.”*

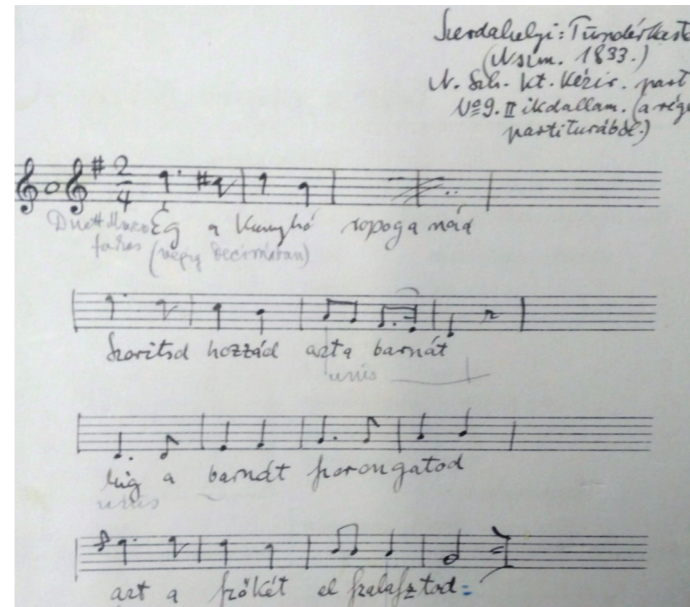
- *“FL is much at fault. Stupidly he’s been doing nothing these last two weeks but blackening music sheets. I’ve been tempted by Petöfi’s The God of the Magyars. I boldly composed it, (Ungarns Gott) then arranged it for the left hand only for my friend Géza Zichy, and also for both hands for normal pianists. For good measure I have also written Csárdás Macabre which I shall dedicate to Saint-Saëns. His Danse Macabre is worth more and is better, but I want to offer him my Csárdás because of its Hungarian character. In mid-April I’ll bring both pieces in print to Weimar for you. In your honour I’ll arrange the Csárdás for 4 hands.”*

Ábrányi schreef in de door hem uitgegeven muziekkrant *Zenészetí Közlöny* van 10 maart 1882:

- *“Ferenc Liszt heeft onder de titel van “Csárdás macabre een muziekgedicht geschreven voor piano (twee-handen en vier-handen) en het werk zal binnenkort door Táborzsky en Parsch uitgegeven worden. Het laatste spirituele product van de grote meester staat vol met de meest gedurfde ideeën en harmonische guirlandes. We zijn ervan overtuigd dat er veel professoren met knijpbril een kruisteken zullen maken wanneer ze een blik werpen op deze muzieknoten”.*

Liszt was zich volledig bewust van de compositorische gedurfdheid van de *Csárdás macabre*. De dubieuze opmerking in Göllerich’s tekst: *„Alle ordentlichen Conservatoristen mögen sich an diesem Stück den Kopf anstossen”* is van Liszt zelf.”

Het hoogtepunt van Liszts verblijf in Budapest was niet zijn activiteit als pianovirtuoos in kleinere of grotere cirkels, of als dirigent, of als pianoleeraar, noch de nieuwe rapsodieën maar de in 1881 begonnen en in 1882 voltooide *Csárdás macabre*, die zeer lange tijd onbekend bleef.



In de *Csárdás macabre* citeert en bewerkt Liszt een oude, bekende Hongaarse *csárdás-verbunkos* (rekruterings)volksmelodie: “Ég a kunyhó, ropog a nád” (“Mijn hut in brand, de rieten in knetter...”). Deze *csárdás* melodie is vermeld in de ‘*F. Toldy: Handbuch der ungarischen Poesie*’ van 1828 en ook in de Szerdahelyi-verzameling ‘*Tündérkert 1833.*’

De *Csárdás macabre* is in een karakteristiek Lisztiaanse quasi-sonatevorm (brugvorm?) gecomponeerd. De hier gebruikte intervallen-verkleining en verbreding is een algemeen stilistisch kenmerk van de late Liszt. Zijn typisch improvisatorische natuur als inspirerend en constructief element leeft verder maar is nu veel geconcentreerder en bereikt zo een uitzonderlijke intensiteit. De monothematiek, de variatie-ontwikkeling, een ostinato-techniek, intervallen verkleining/vergroting en een improvisatorische karakterisering zijn kenmerken die zowel voorkomen in de muziek van Liszt als in deze van Bartók. Ze hebben een directe of indirecte invloed op de muziektaal van de 20^{ste} eeuw.

Liszts systematisch gebruik van lege, parallelle kwinten in de *Csárdás macabre* vinden we ook bij Bartók bv. in *Romanian Dance I, Pianoconcerto Nr. 2 en Nr.3, Sonate* 2de deel.

Lisztiaans ‘dubbele’ thematransformatie in de *Csárdás macabre*: in de “Ég a kunyhó, ropog a nád” *csárdás*-melodie gemengd met de *Dies irae* motief maakt van het werk een demonisch visioen, een dodendans.

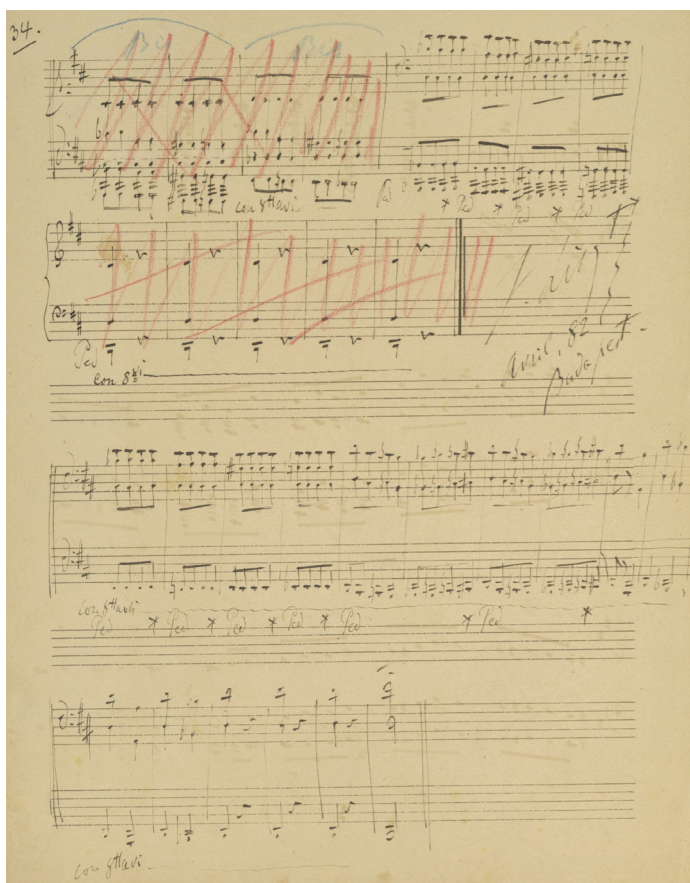
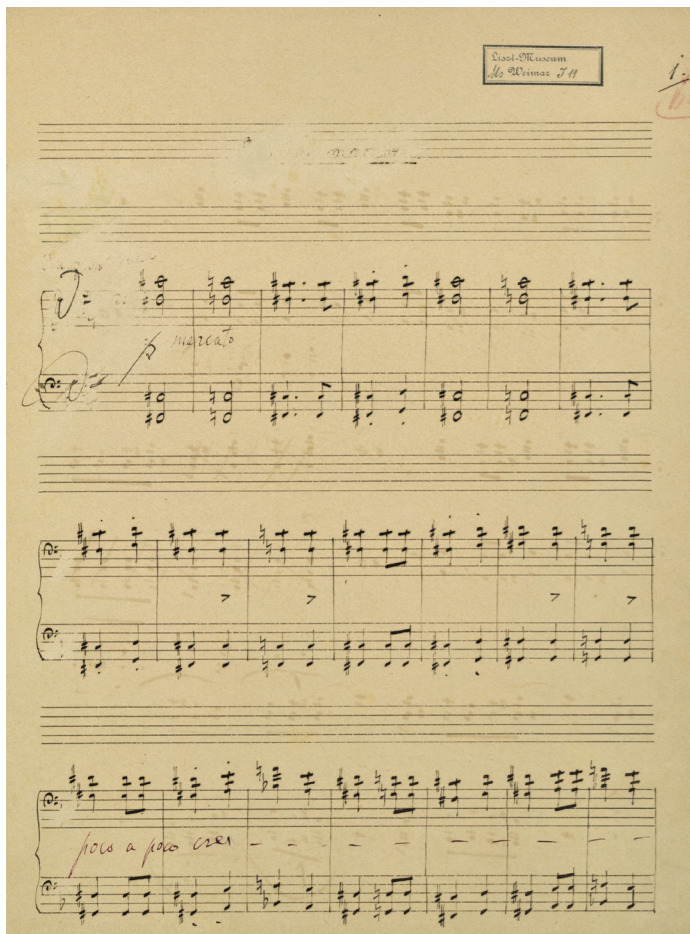
Een kopij van deze “afgewerkte” 1881-versie (358 maten) met een dubbel titelblad *Csárdás macabre 1881* (handschrift van A. Göllerich) is in het Weimar Goethe- und Schiller-Archiv onder catalognummer GSA 60/I 90 bewaard.

Nog in 1881 heeft J. Végh (onderdirecteur

Liszt Academie) een acht-handige versie van de *Csárdás macabre* gemaakt. Maar in deze bewerking is *Csárdás macabre* een “levendig salonstuk” geworden vanwege “aanpassingen” aan karakter, lengte (ingekort), harmonisatie, en dynamiek! De Lisztiaanse gedurfdheden en modernistische elementen zijn weggelaten, dit alles met het oog op de smaak van het modaal publiek. Waarschijnlijk was J. Végh, zoals de pers, zodanig geschrokken door het diabolisch karakter, de schokkende lege kwinten, de a-tonale harmonische vindingen dat hij dit stuk tot een traditionele *csárdás* in een *Allegro vivace* karakter heeft herwerkt. J. Végh heeft deze acht-handige versie van de *Csárdás macabre* nooit uitgegeven, waarschijnlijk om Liszts reputatie niet te beschadigen en zo is het in handschriftvorm bewaard in de bibliotheek van de Liszt Academie Budapest.

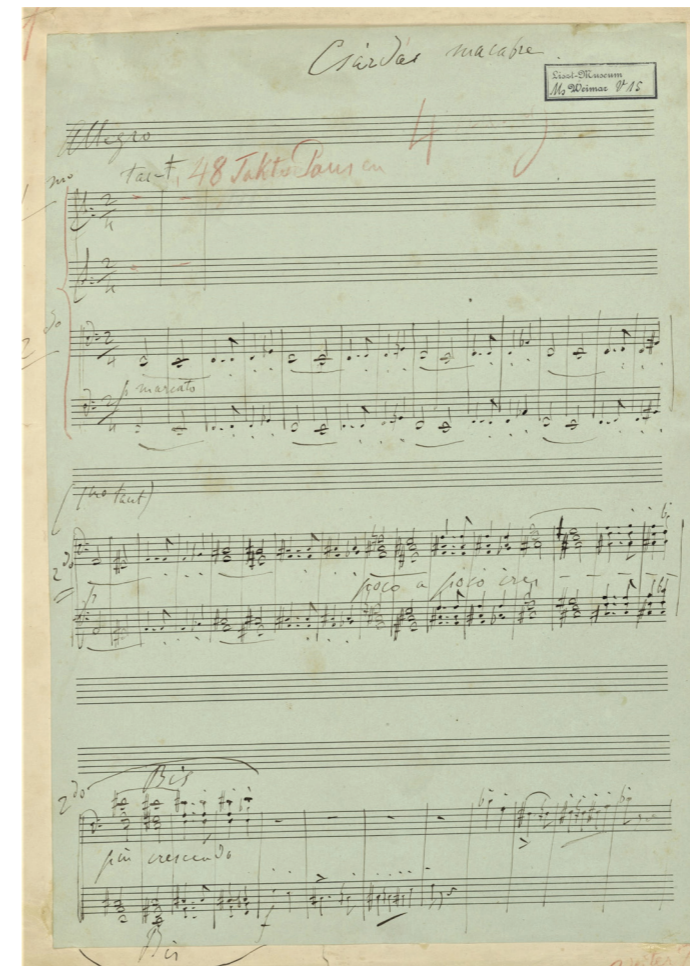
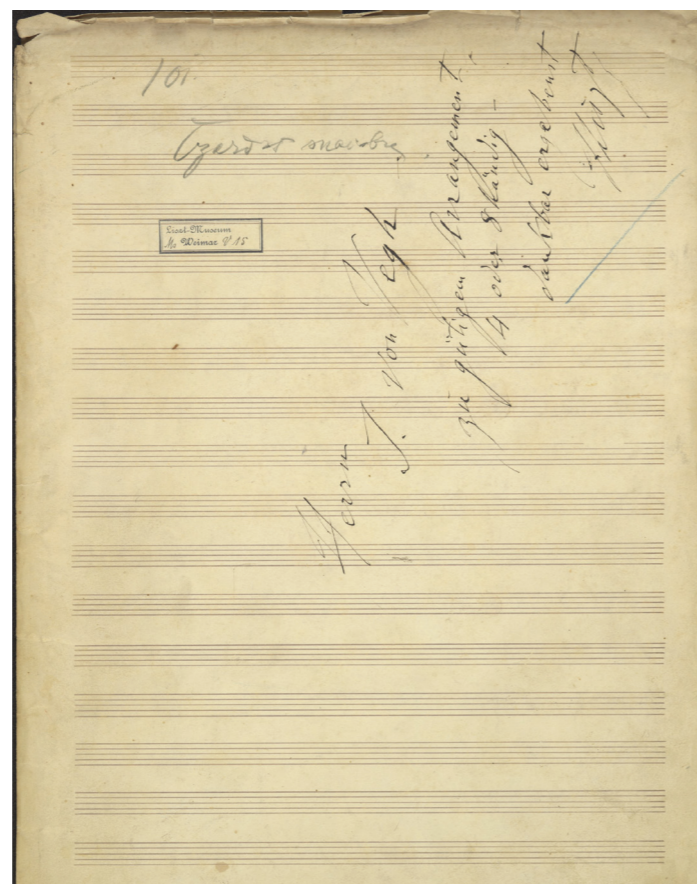
In het British Museum London bevindt zich het enige doch onvolledige origineel manuscript (14 pagina’s, cca.379 maten) in Liszts handschrift. Het werd door Lina Schmalhausen in 1890 aangekocht. Op pagina 12 onder maat 319 van (een “eerste” coda) van het stuk staat er een doorgekruste en nauwelijks leesbare datering “*Februari 1881 Budapest Liszt*”. Daarna zijn er nog circa 60 maten (later) bijgeschreven, als een alternatief einde voor de compositie.

Liszt heeft er in 1882 een langere, meer uitgewerkte versie van gemaakt (39 pagina’s, 647-655 maten) en deze vervulde versie van *Csárdás macabre* gestuurd naar uitgeverij Táborzsky Budapest. In maart 1882 (in Weimar) heeft Liszt een kopij(versie) door zijn kopiist Allaga teruggekregen. Liszt heeft er nog andere, eigenhandige opmerkingen en correcties in kleuren aan toegevoegd; zo zijn op de eerste pagina de titel ‘*Csárdás macabre*’ en in de eerste 3 notenbalken (!) de wijzigingstekens weggegomd. Deze gereviseerde copy-versie is dan op de laatste pagina gedateerd en ondertekend: “*Liszt Avril ‘82 Budapest*”. Deze verbeterde copy-versie bevindt zich in hetzelfde Goethe- und Schiller-Archiv.



Door het ontbreken van een titel en door deels uitgedomde wijzigingstekens dachten de Liszt Stiftung Weimar commissie en uitgeverij Breitkopf & Härtel dat het om een onvoltooide compositie van Liszt ging en werd dit in *Liszt Complete Werken* (1911-1927) niet opgenomen.

Hieropvolgend heeft J. Végh in Budapest dan een nieuwe vierhandige versie (12 pagina's) gemaakt en naar Liszt opgestuurd. Liszt vond deze versie uitstekend en voegde er dan nog een inleiding van 48 maten toe aan de partij van *Piano 2*. Boven de *Piano 1* partij staat in Liszts handschrift "48 Takten pausen". Deze pagina is als een bijkomend voor- of titelblad bijgeplakt aan de vierhandige partituur en de titel *Csárdás macabre* werd door Liszt eigenhandig opgeschreven. Onderaan de pagina met de toegevoegde inleidende 48-maten staat geschreven "weiter" (naar vervolg van volledige vierhandige versie).

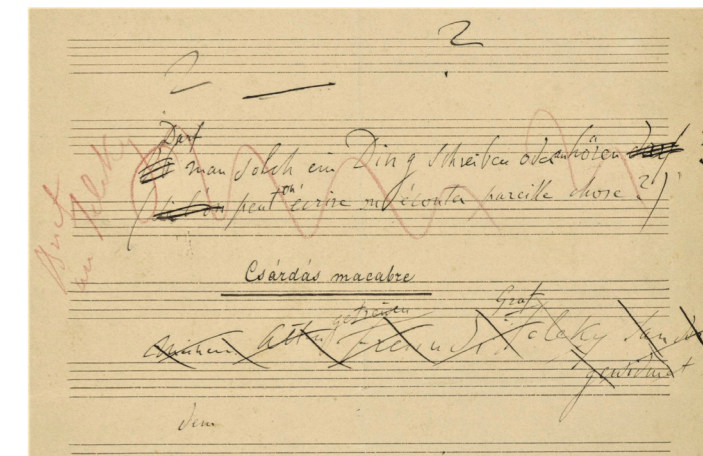


Dit toegevoegde blad met inleiding van 48 maten zorgde voor ernstige verwarring in Weimar. Voor een eventuele publicatie wist de Liszt Stiftung en de uitgeverij Breitkopf & Härtel in Weimar niet wie de bewerkte van deze vierhandige versie *Csárdás macabre* was. Busoni en zijn commissieleden dachten eerst dat het een originele Liszt bewerking was omwille van Liszts eigenhandige dankbetuiging en handtekening op het titelblad. Maar door verdere betwistingen heeft de Revisionskommission der Franz-Liszt-Stiftung het niet opgenomen in de uitgave van *Liszt Complete Werken* van Breitkopf. Deze vervolledigde vierhandige versie door J. Végh is sinds 1882 ook in het Goethe- und Schiller-Archiv Weimar bewaard, maar werd ook daar nooit uitgegeven.

Van het inleidende blad (maten 1-48) bestaan er twee exemplaren in het Goethe- und Schiller-Archiv te Weimar die essentieel verschillen. Een ervan – op een los muziekblad geschreven – is bijgeplakt aan de vierhandige versie van J. Végh. Het andere met dezelfde 48 inleidingsmaten voor de *Csárdás macabre*, is een solo-piano versie – met bovenaan de titel *Csárdás macabre, Allegro* en onderaan "weiter" in rood door Liszt zelf bijgeschreven.

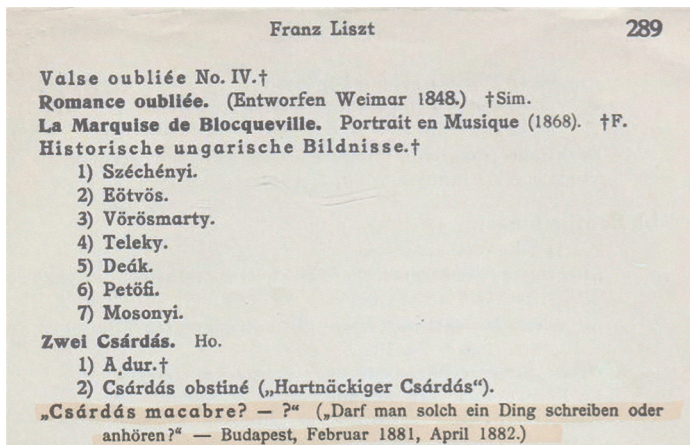
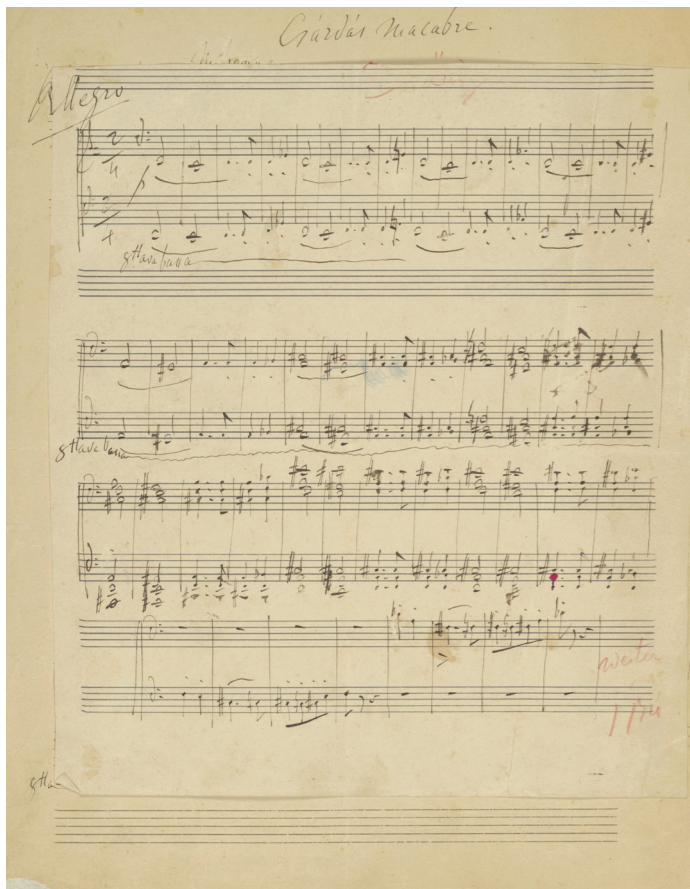
De muzieknoden zijn door dezelfde kopiist geventeerd. Op de achterkant – nieuwe titelblad(?) – van dit muziekblad staat er een in rood handschrift doorgekruiste bedenking/opmerking van Liszt: – „

Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören – peut on écrire ou écouter pareille chose?”, – daaronder *Csárdás macabre*, enkele vraagtekens en ook een doorgekruiste dedicatie/brief (?) aan Graaf Teleky. Dit blad -samen met die versie uit 1881 is volgens E. Liepsch pas in 1967 aangekocht vanuit privébezit en is gecatalogeerd door het Goethe- und Schiller-Archiv



Op Göllerichs cataloglijst van Liszts werken, bijgevoegd in zijn Liszt boek, staat: "*Csárdás macabre*?-? „*Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören,*” – *Budapest, Februar 1881, April 1882.*)” vermeld als niet uitgegeven pianowerk.¹⁰ Op zijn lijst vermeldt hij de originele opmerking van Liszt, zoals op het muziekblad met de inleiding van 48 maten voor de *Csárdás macabre*.

Liszts merkwaardige vraag/opmerking is nergens anders vermeld/opgedoken en bewijst dat Göllerich in het bezit was van dit muziekblad met 48 inleidende maten. Op Göllerichs cataloglijst van Liszts orkestwerken staat *Csárdás macabre* ook vermeld – zonder verdere opmerking. Over het bestaan van deze orkestversie heb ik nergens een verwijzing of informatie kunnen vinden.



In 1941 heeft Uitgeverij Cramer London in Jack Werners Editie de *Csárdás macabre* (1881) uitgegeven, op basis van het manuscript van het British Museum London (E.G.2735; 379 maten).

In 1950 heeft uitgeverij Schott and Co. Ltd. London de *Csárdás macabre 'april 1882'* versie gepubliceerd in de Liszt Society Publications, Volume I. "Late piano works", maar zonder die betwiste 48-maten inleiding. In deze uitgave zijn enkele zeer virtuoze plaatsen pianotechnisch vereenvoudigd, dit waarschijnlijk door de uitgaverevisor H. Searle.

In 1954 bestudeerde I. Szelényi de verschillende versies en kopieën van *Csárdás macabre* in het Weimar Goethe- und Schiller-Archiv en maakte er voor Editio Musica Budapest een compilatie van de "versie 1882" samengevoegd met de 48-maten inleiding – die ook aan de vierhandige versie van J. Végh toegevoegd was. Szelényi heeft het origineel titelblad geretoucheerd zo dat hij de doorgekruiste lijn heeft geëlimineerd op Liszts opmerking ("Darf man solch ein Ding schreiben oder anhören – peut on écrire ou écouter pareille chose?").

Zo kreeg Liszts *Csárdás macabre* een "proper" titelblad. Zijn conclusie is dat dit blad door Liszt als titelblad voor de soloversie van 1882 was bedoeld. De *Csárdás macabre* is in deze samengestelde vorm (met de toegevoegde inleiding van 48 maten) uitgegeven door Editio Musica Budapest in 1954.

Liszts *Csárdás macabre* is een uiterst belangrijk werk in de evolutie van de Hongaarse muziek. Sommige van Liszts late pianowerken – bv. *Ungarische Bildnisse*, weerspiegelen een bepaalde postrevolutionaire tijdgeest, een ander deel leidt naar Debussy en Skrjabin. Maar de *Csárdás macabre* betekent een onweerlegbare link naar de jonge Bartók – speciaal naar het *Allegro barbaro*. Wat het nog interessanter maakt: dit werk van Liszt leidt niet naar de eerste periode van Bartók, maar direct naar zijn "tweede" vroege periode. We zouden kunnen stellen dat het een "noodzakelijke" evolutie was voor een Hongaarse componist, om zich basierend op authentieke Hongaarse volksmuziek tot een resultaat te komen zoals Liszts *Csárdás macabre* en Bartóks *Allegro barbaro*. De manier waarop Liszt deze "Ég a kunyhó"- volksmelodie behandelt herinnert aan Bartóks latere volksliedbewerkingen. We zien de evolutie van de Hongaarse muziek veel organischer dankzij de bekendheid van dit werk (*Csárdás macabre*) en andere gegevens over een mogelijke Liszt-Bartók binding".

Zoals B. Szabolcsi in zijn boek "*Liszts avond*" opmerkte: "de *Csárdás macabre* is Liszts *Allegro Barbaro*"

De *Csárdás macabre* van Liszt en de *Allegro barbaro* van Bartók betekenen voor mijn attitude als pianist – persoonlijk en interpretatief – een ware toxische spelervaring: karakteristiek allebei focusend op dezelfde "barbaarse" thematiek, beide even opgejaagd en impulsief, allebei even hels, dansend in een *csárdás* 2/4-maat, allebei vertrekkend van een fis-toon, – *Csárdás macabre*: met lege-kwinten en met omnitonele tendensen, *Allegro barbaro*: met bitonale tendensen. Daarbij: Liszts *Csárdás macabre* gebruikt een oud Hongaars *verbunkos* danslied – een bruuske mannendans om jonge soldaten te rekruteren, Bartóks *Allegro barbaro* imiteert een pseudo oeroude boerenpaardans. Essentieel vergelijkbare ideeën uitgewerkt in een voor hun typisch eigen idioom! Stilistisch en compositorisch allebei onmiskenbaar hoogtepunten, iconische werken van het laat-Lisztiaans consonante expressionisme en het vroeg-Bartóki-aans dissonante-expressionisme.

Tijdens het bestuderen van de verschillende versies en manuscripten van Liszts *Csárdás macabre*, maar ook de bedenkingen van I. Szelényi over de inleiding van 48 maten, ben ik tot de conclusie gekomen dat ik Liszts "nalatenschap" respecteer. Liszt heeft zelf de inleidende 48 maten toegevoegd en "bijgeplakt" aan de bewerking voor twee-piano's door J. Végh, maar niet aan zijn originele en complete versie uit 1882 van de *Csárdás macabre*. Zoals Liszt aan uitgever Táborczyk meldde betreffende zijn *Munkácsy Rapsodie* – "In de soloversie mag dit [toegevoegde extra maten] weggelaten worden, om voor de drukker geen overmatige moeite te bezorgen."

Mijn persoonlijke overtuiging is dat Liszts *Csárdás macabre* aan demonische kracht verliest en zijn kristalheldere, strakke structuur verstoord wordt wanneer de pianist zijn uitvoering met de later toegevoegde (inleidende) 48 maten aanvangt. Daarom kies ik niet de Neue Liszt Ausgabe EMB uitgave maar de versie uit 1882 die eerst gepubliceerd werd in 1951 door de Liszt Society Publications, Schott.

Bartók: Allegro barbaro (1912) Sz.49 BB 63

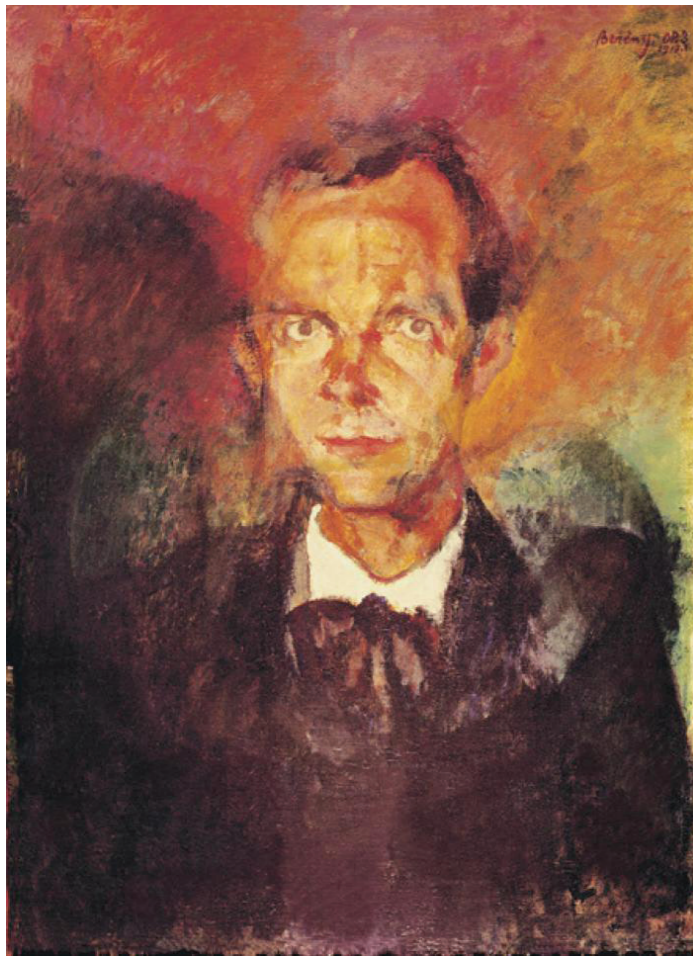
Op 20 oktober 1911 verschijnt in het tijdschrift 'Muziekblad' ter gelegenheid van het Lisztcentenarium Bartóks artikel: 'De muziek van Liszt en het Hongaars publiek', waarin hij het volgende verklaart: "Waar Liszt ook vertoefde, overal kreeg hij muzikale impulsen die zijn stijl deels heterogeen maakten en een inventiviteit en verwonderlijke durf toonden in zijn vormgeving. Deze durf was een feitelijk fanatisch streven naar iets nieuws, iets unieks. Zijn Sonate, ziet af van alle uiterlijke effecten, behalve de wat Italiaans sentimenten in het middendeel. De vorm van deze Sonate toont een absolute perfectie en een revolutionaire vernieuwing. In de kleinere en minder gewaardeerde pianowerken, zoals in de reeks *Années de Pèlerinage*, vinden we bewonderenswaardige muzikale gedachten – gemengd met sjabloonachtige expressiviteit. Wat bij Liszt een vormperfectie, een revolutionaire vernieuwing is, is voor de apostelen van traditionele vormen een anarchisme dat ze verwerpen."

Bijna gelijktijdig met Bartóks eerste Liszt-artikel schrijft Schönberg in 1912 in de *Allgemeine Musik-Zeitung*: "In de (in het algemeen gezien) zoveel muzikale initiatieven die Liszt aan zijn opvolgers naliet, was zijn invloed waarschijnlijk groter dan die van Wagner, wiens oeuvre te voltooid was om daaraan door latere componisten nog iets toe te voegen."

In die periode (in 1911-1912) componeerde Bartók zijn iconische werk, het *Allegro barbaro*. – Een quasi-bitonaal, razend dansstuk met een pentatonisch-frygische melodie en met kloppende *mineur* drieklankbegeleiding, waardoor een diabolische dissonanten-wrijving dit stuk karakteriseert. In het vrijere middenstuk toont Bartók het hoofdmotief in een burleske thematransformatie in *majeur* harmonisatie.

Somfai polemiseert over het ontstaan van Bartóks *Allegro barbaro*: "De omstandigheden van deze compositie zijn onbekend. Heeft Bartók dit *Allegro barbaro* in 1910-1911 geschreven, dan past dit werk niet in Bartóks concept van de reeks thematische pianosolo-werken afgewerkt en voor publicatie afgesproken met uitgevers Rozsnyai en Rózsavölgyi tussen juni 1910 en juni 1912. Dit wegens hun karakter (bundels *2 Romanian Dances*, *Quatre Nénies*, *3 Burlesken*, *2 Elegies*) of wegens hun volume (bv. *Zehn leichte Klavierstücke*, *7 Sketches*)."

Op 1 januari 1913 publiceert het tijdschrift *Nyugat* Bartóks *Allegro barbaro* als bijlage:



R. Berény: Béla Bartók (1913)



1^{ste} publicatie *Allegro barbaro*

Op 1 februari 1913 heeft De Kecskemét Zangkring een "Kurutz"-avond georganiseerd te Kecskemét waar Bartók eigen werken speelt: 2 *Burlesken*, 10 nummers vanuit de 14 *Bagatellen*, de *Berendans*, *Een avond bij de széklers*, een reeks stukken uit *Für Kinder* en als slotstuk de wereldpremière van *Allegro barbaro*.

Kunstschilder Robert Berény, bij wie Bartók in Parijs een kerstvakantie doorbracht in 1909, trachtte Bartóks bekendheid als componist in Parijs te bevorderen en schreef aan Bartók: "Beste meneer Bartók, omdat de heer A. Delacroix nooit antwoordde op mijn verzoeken, heb ik hem vandaag persoonlijk bezocht met uw muziekboeken. Triestig resultaat: totale fiasco. De dingen bevalen hem absoluut niet! Hij zei zoiets als: "Of u houdt de wereld voor de gek, of dit is het werk van een kind of van een krankzinnige...." – Bedroefd hierom heb ik hem gekalmeerd en gezegd: "geen van allen". (R. Berény schilderde in 1913 Bartóks portret dat in de privéverzameling van Péter Bartók is bewaard.)

Bartóks *Allegro barbaro* is een soort diabolische boerendans. Een gelijkaardige diabolische karakterisering komt later voor in het groteske *Scherzo* uit de *Vier werken voor orkest* (1912), in de *Wonderbare Mandarijn* (1918) en in de *Jagt* uit zijn *Open lucht suite* (1926).

Maar de *Bagatellen* hebben al verschillende kenmerken in zich die leiden tot het *Allegro barbaro*. Bartóks *Bagatel* nr. 10 is al een karakteristieke voorloper van *Allegro barbaro* – zoals Adorno schreef: „das zehnte Stück ist schon ein rechtes *Allegro barbaro*".

Het *Allegro barbaro* is in 1918 uitgegeven door Universal Edition Wien. In februari 1911 – Liszts centenariumsjaar – kreeg Bartók van uitgever Breitkopf & Härtel Leipzig de opdracht tot nazicht, revisie en vertaling van de begeleidende Hongaarse teksten van specifiek met Hongarije verwante Liszt composities, zowel symfonische gedichten, pianowerken, liederen en monodrama's.

1911. 7 maart Bartóks brief aan Breitkopf & Härtel: "...Ook zou ik graag exact willen weten wat ik aan dit exemplaar van Hungaria moet doen? B.B."
 • 23 maart "(...) ik heb die zending etc. gekregen en zal trachten die Hungaria in 10- 12 dagen gereviseerd terug te zenden. B.B. "
 • 2 juni "(...) Bijgevoegd zend ik ook de drukproef van de 1^{ste} en 2^{de} Rapsodie. B.B."

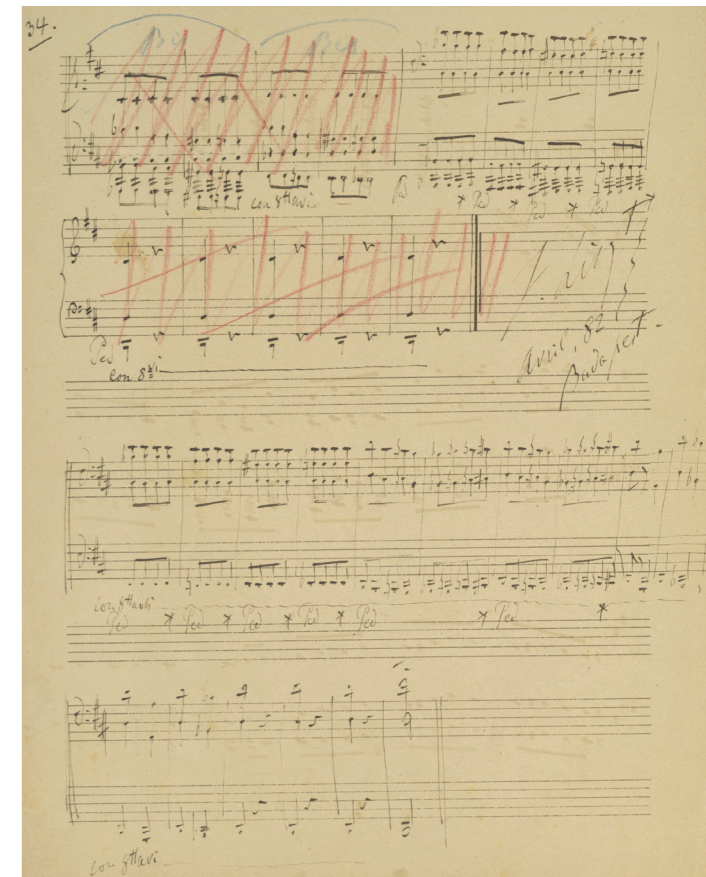
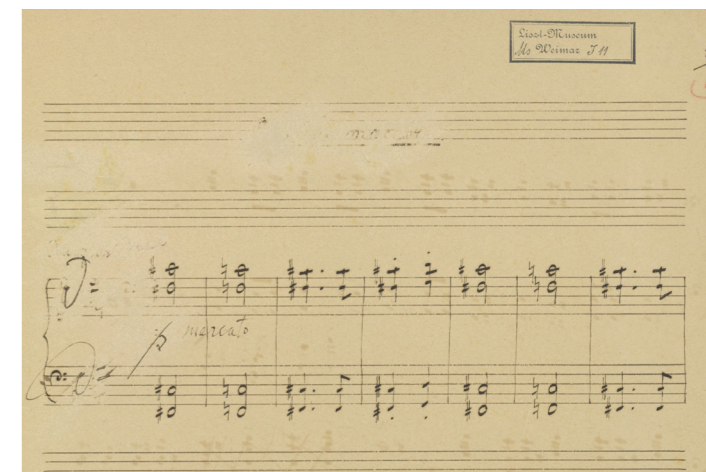
1912. Budapest. Op 22 januari bevestigt Bartók de ontvangst van 2 Hongaarse Rhapsodien für Orchester, *Czardas macabre* (sic), Klavierstück ungar. Charakters 12, 12a original, etc

Doch hat man mir ~~noch~~ folgende ^{ung.} Compositi^{one} ^{noch} nicht geschickt (sämtliche aus dem Catalog Weinbergers Wien, Maximilianstrasse 11):
 a) 5 ungarische Volkslieder für Clav zu 2 H. 1.50 M.
 b) Puszta-Wehmuth für Clav. 1.25 M.
 c) Des todten Dichters Liebe. melodram, für Clav. 2.50 M.
 2 unvollständige Klavierstücke und eine angebliche Csárdás macabre, alle

1912. 28 februari: " (...) Toch heeft u de in druk verschenen Hongaarse composities van Liszt uit de catalogoog van J. Weinberger, Wien, Maximilianstrasse 11, (nog niet toegestuurd):

- a. 5 Hongaarse Volksliederen voor piano 2 handen 1.50 M
 - b. Puszta-Wehmut voor piano 1.25 M
 - c. Des todten Dichters Liebe. Melodrama, voor piano 2.50 M
- 2 onvolledige pianostukken en een vermeende Csárdás macabre, alle drie van Liszts eigen handen (onlangs vanuit Weimar Museum naar Budapest gestuurd) heb ik ze door kopiisten laten kopiëren."

In het Goethe- und Schiller-Archiv Weimar bevindt zich een kopie van de *Csárdás macabre* welke door Bartóks is gereviseerd (GSA 60/I 83). Op de achterkant van het laatste blad schreef Bartók eigenhandig: "Verso van Ms I.83: laatste blad Museum nummer I, 11. De titel is weggekrabd, de spore wijzen op *Csárdás macabre*. Veel correcties en instructies op het einde. Eigen ondertekening F. Liszt Avril 82 Budapest."



Museum n^o 11
 Ms I. 11.
 A ein k^ostbarer original
 Csardas macabre - ra velland
 Sa yentis is elb^odeni v^o
 a végén. Ezát k^ore^ore.
 F. Liszt
 Avril 82
 Budapest

Bartóks handschrift is door specialisten geïdentificeerd. Op grond van de voorgaande beschrijvingen, analyses en op Bartóks quasi onophoudelijke werkzaamheden zoals daar zijn:

- het voltooiën van *Het Kasteel van Hertog Blauwbaard* in 1911-1912-1918,
- zijn zeer actieve bijdrage aan het Liszt -centenarium 1911 en zijn bijzonder omvangrijke revisieopdracht van Liszts met Hongarije verwante composities voor uitgever Breitkopf & Härtel tussen februari 1911 – december 1913
- zijn verder werken aan de *Deux portraits* Op. 5 (1911)
- het afwerken van de *Vier werken voor orkest* 1912 (met diabolisch-grotesk *Scherzo* deel)
- de dateringen van de eerste publicaties en zijn publieke optredens met eigen nieuwste pianowerken in 1911-1912 (– *Allegro barbaro* ontbreekt...),
- zijn regelmatige volksmuziek-verzamelreizen naar Transsylvanië,
- de stilistische afwijkingen en karakteristieke vergelijking van Bartóks pianowerken gecomponeerd tijdens de jaren 1910-1912
- Bartóks twijfelachtige “gissingen” over de datering van zijn *Allegro barbaro* en rekening houdend met opmerkingen door Bartók specialisten durf ik Bartóks *Allegro barbaro* herdateren. Dit iconische pianowerk moet gecomponeerd zijn tussen 28 februari 1912 (wanneer Bartók een “*vermeende Liszt Csárdás macabre* van Breitkopf ontvangt) en 1 januari 1913 (de eerste publicatie van *Allegro barbaro* in *Nyugat*). Vervolgens mogen wij dus ten stelligste ook aannemen dat Bartóks *Allegro barbaro* een inspiratiemodel vond in Liszts *Csárdás macabre*.

Bartók: uit Het Kasteel van Hertog Blauwbaard Op. 11 (1911) Sz. 48, BB 62

7de Poort (slotscène)

Bartók schrijft op 27 maart 1911 aan Delius: – “(...) *Nu ben ik begonnen met een zwaar werk: een eenakter. Het is spijtig dat ik nooit zulk een werk heb geschreven, U kunt zich voorstellen hoe ik in het begin van tijd tot tijd gestoord ben door de tekst. Maar nu gaat het beter. En ik denk dat het een soort muziek is, die U zal bevallen. Bartók.*”

Bartók komt in Parijs aan op 11 juli 1911....

Nog voor zijn vertrek naar Parijs is zijn grootste compositorische werk van deze vroege periode *Het Kasteel van Hertog Blauwbaard* in zijn eerste versie al afgewerkt en is postuum opgedragen aan zijn vrouw “*Aan Márta Rákoskeresztúr, 20 september 1911.*” Bartók is begonnen met deze compositie in februari, maar met de *slotconclusie* van deze eerste versie was hij dan niet tevreden. Hij heeft het verschillende keer herwerkt, het libretto hier en daar aangepast en zo kreeg het in 1918 zijn definitieve vorm met *Blauwbaards* eindconclusie: “... *en het zal altijd nacht blijven... Nacht.... voor altijd nacht.*” Als een laatste instructie schrijft Bartók op de partituur: “*In totale duisternis verdwijnt Blauwbaard.*”

Bartók: uit Suite for two piano's Op.4b (1905-1941) Sz. 115a

IV. Per finire

In Transsylvanië, “tussen de boeren en de bergen” heeft Bartók in 1907 de eerder aangevangen *Suite Nr.2* Op.4 hernomen, vervolledigd met een vierde deel, en het geheel georkestreerd. Veel later, in New York in 1941, heeft hij deze *2de Suite* in een vrije adaptatie herwerkt voor 2 piano's Op.4b. Dit toont aan welk belang Bartók aan dit werk hechtte. Deze Suite werd een vaak gespeeld werk in Amerika – tijdens de pianoduo-concerten met zijn vrouw Ditta Pásztor.

In de bewerking voor twee klavieren kreeg elk deel een titel, die in de orkestversies niet bestond. In het vierde deel – Per finire, valt op muzikaal gebied vooral het gebruik van een volledig pentatonische hoofdmelodie (thema) en illustreert hoe esthetisch Bartók definitief onder invloed van de volksmuziek componeerde. De *Suite for two piano's*, samen met de *Acht Hongaarse Volksliederen* zijn uiterst belangrijke tijdsdocumenten, die eveneens getuigen van een compositorische overgang van het laatromantische, Straussiaanse ‘programma-naturalisme’ naar een quasi Lisztiaanse “nieuwe Hongaarse muziek”.

De toonvernieuwende experimenten van Liszt en Bartók zijn nauw verbonden met de herformuleringen van hun diepste, menselijke problemen betreffende leven en filosofie.

Bij Liszt zien we een uitgesproken artistiek-menselijk keerpunt rond 1860 wanneer hij na twaalf jaren bijzonder vruchtbare werkzaamheden als componist, dirigent, pianist en promotor van de nieuwe muziek in Weimar zijn ontslag neemt: “*Ik heb beslist afstand te doen van alle vreugden van een dirigentschap en zal mijn dirigeerstok maar ook mijn piano laten rusten*”. Maar van zijn componeerkoorts, die in zijn late periode alleen maar intenser wordt, neemt hij geen afscheid.

In de Weimar – Altenburg periode zijn Liszts composities zoals de *Dante- en Faust Symphonie* en de *Sonate* gecomponeerd in een vernieuwde hoogromantische programmatorische stijl.

Dit veroorzaakt felle tegenstand, groeiende publieke aanvallen en systematische beledigingen georganiseerd door de conservatieve pers en de “traditiegetrouwe” componisten. In een korte tijd beleeft Liszt een veelheid aan empathisch-dramatische gebeurtenissen: twee van zijn kinderen sterven, zijn trouwplannen met Princess Carolyne von Wittgenstein worden opgegeven, de belangrijkste acteurs van zijn leven vallen weg zoals

Ingres, Berlioz, Rossini, Peter Cornelius, Marie d’Agoult, George Sand, Raff, Wagner, Victor Hugo. In 1860 schrijft Liszt zijn testament “Mein letzter Wille” en componeert *Trois Odes funèbres: Les Morts-LaNotte-Le triomphe funèbre de Tasso* – muziek voor zijn eigen begrafenis. Hij verlaat Weimar en verhuist naar Rome waar hij na enkele jaren van meditatie in het Madonna del Rosario-klooster tot subdiaken gewijd wordt – “Abbé Liszt” zoals hij later genoemd werd.

Zo begint rond 1860 een tijdperk waarin dood en dans een regelmatig terugkerend thema vormen in zijn werken – zijn *doodspoëzie*. Zijn “*componeerkoorts*” is gestimuleerd door zijn intensieve contacten met een “*garde belooftevolle artiesten, componisten zonder complexen en zonder westerse academische belemmeringen, gevuld met energie en creativiteit*” zoals Borodin, Balakirev, Cui, Rimski-Korsakov en Moessorgski.

Je kan de stilistische evolutie in Liszts oeuvre niet losstaand van zijn turbulente emotionele achtergrond bekijken: die was de ware oorzaak van zijn constant streven naar muziekvernieuwingen. Zijn vereenzaming vanaf 1860, leidde tijdens de jaren 1880 tot een complete ingekeerdheid. Liszt zei: “*In mijn hart draag ik een diepe rouw en dit moet soms in muzieknoten uitbarsten.*” Liszt vocht elke dag met verlatenheid, met wanhoop en met doodsdemonen en componeerde zijn muziek niet omwille van publieke appreciatie.

In deze late – na 1859 geschreven – composities wordt Liszts stijl homogener, zonder sentimenten en uiterlijke effecten maar gevuld met de meest intense dramatische en menselijke expressiviteit. Het merendeel van deze werken van Liszt werd pas zeer laat gepubliceerd tijdens Bartóks leven. Bartók kende en speelde de belangrijkste late pianowerken van Liszt, zoals *Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois, Via Crucis, Am Grabe Richard Wagners, Totentanz, Les Morts, Mephisto-Walzer, Weinen, Klagen Variaties, Glocken von Strassburg, Aux Cyprès de la Villa d’Este, Les jeux d’eau à la Villa d’Este, Sursum corda*.

Liszts muziekvernieuwingen werden in de 19^{de} eeuw met onbegrip “geaccepteerd”, maar in de 20^{ste} eeuw heeft Bartók hun belang herhaaldelijk benadrukt. Het ware belang van deze vernieuwingen is dat Liszt een quasiwetenschappelijk experiment creëerde dat hij bewust uit zijn persoonlijke wereldbeeld sublimerde. Hij was niet geëxalteerd, niet “dement” (dixit Wagner), niet geresigneerd, maar een realist in zijn levenswijze en in zijn levensbeschouwing tot zijn laatste dag. Hij beleefde de historische gebeurtenissen als een naar de toekomstgericht denker.

Deze vernieuwingen manifesteren zich in

compositorische elementen zoals het gebruik van diverse toonreeksen: modale, Hongaarse, zigeuner en intervallen reeksen en combinaties ervan; a-tonale tendensen, klankkleur-effecten, volksmuziek elementen; nieuwe vormen zoals brugvorm door thematransformatie – die reeds in hun respectievelijk voorafgaande periodes aanwezig waren: in Liszts hoog-romantiek, in Bartóks eclecticisch consonant-expressionisme. Dit alles werd in Liszts late periode – en in Bartóks vroege periode – geïntensifieerd en quasi revolutionair gebruikt om de vroeg-negentiende -eeuwse romantische en nationalistische tendensen essentieel te vernieuwen.

Over deze bijzondere relatie tussen de late Liszt en de vroege Bartók relatie citeer ik graag Denijs Dille: *“Het kan niet verwonderen dat Bartók zich in zekere mate in het spoor van Liszt beweegt. Enerzijds is daar zijn nationalistisch politieke overtuiging die hem naar Liszt oriënteert omdat hij in zekere aspecten van diens muziek de Hongaarse muziek meent te zien. Anderzijds is het zijn activiteit als klaviervirtuoos die hem eveneens tot deze grote voorganger voert, want Liszt zal immer de opvoeder van de virtuozen zijn en de onbetwistbare meester van het grote klavierspel. Het is in de school van Liszt mag men zeggen dat Bartók zijn meesterschap verwierf om daarna, dat zal in 1908 gebeuren, eigen wegen te gaan die toch in zekere mate aansluiten bij Liszt, maar dan bij de minder bekende van de laatste levensjaren. In 1921 beklemtoonde hij in zijn autobiografie hoe men in Liszt meer perspectieven voor de evolutie van de muziek kan ontdekken dan in Wagner en in Strauss. En dit bevestigde hij nogmaals met klem in zijn academische rede van 1936, er bijvoegende dat de nieuwe Franse toondichters (hierbij dacht hij aan Debussy en Ravel, want anderen kende hij niet) heel wat aan Liszt te danken hadden. Hier had Bartók kunnen bijvoegen, dat heel de Russische school, zowel van Sint-Petersburg als van Moskou, schatplichtig is aan Liszt en dat Stravinsky tot aan Petrosjka hem uiterst veel te danken heeft.”* (Denijs Dille: Béla Bartók N.V. Standaard 1939)

Bartóks compositorisch-stilistisch keerpunt in 1908 is het gevolg van zijn jarenlange crisis begonnen in 1905 – met zijn negatieve ervaring op de componistenwedstrijd in Parijs. Die drie jaren zijn een periode van volkomen eenzaamheid te midden van zijn vrienden en sympathisanten, filosofische overpeinzingen, empathische illusies, onvoltooide verlangens.

Zijn liefdesbreuk met Stefi Geyer in 1908 resulteert in een in zichzelf gekeerde levenshouding, een latente depressie die nooit meer is opgehouden tijdens zijn leven, maar deze artis-

tiek-menselijke crisis transformeerde in een stilistisch totaal vernieuwde creatieve componeerstijl – die zijn innerlijke conflicten weerspiegelt. De evolutie van zijn composities doorheen de jaren is opmerkelijk en eigenlijk is deze eenzaamheid de enige echte constante. Het is een smart die onderbouwd is met een haast kinderlijke naïviteit. In bepaalde werken krijgen we echter wel de indruk van “vrolijkheid” maar dat is slechts schijn. De bekende Hongaarse schrijver Imre Kertész (Nobelprijswinnaar literatuur 2002) spreekt over het “pseudo-optimisme” in de muziek van Bartók. Een illusie die voortvloeit uit de naïviteit van de “eenvoudige” volkscultuur.

We kunnen Bartóks gevoel van innerlijke eenzaamheid, zijn traumatische ervaring door zijn desillusie in 1908, zijn evolutie naar hermetische ingekeerdheid vergelijken met de situatie van Liszt. Zijn diepmenselijke crisis leidt tot een vernieuwd artistieke creativiteit en nieuwe compositorische technieken.

Bartóks titels met desolate inhoud en uitdrukkingen van eenzaamheid: *Rapsodie, Deux Elegien, 4 Nénies, Bagatellen* nr 12 en 13 (zijn treurstukken), *3 Burlesques* zijn vergelijkbaar of opvallend gelijklopend met Liszts: *Elegien, Rapsodies, Bagatel ohne Tonart, Mephisto-Walzer, Luguber Gondola, Am Grabe Richard Wagners*.

Vanuit 20^{ste} -eeuwse perspectief zouden we Liszts late, impressionistische en expressionistische composities als revolutionaire bron kunnen zien en hem de “vader van het modernisme” noemen als we zuiver naar de harmonische vernieuwingen kijken. Hij had – met Bartóks woorden – “een ‘revolutionaire’ geest. Liszts durf was een feitelijk fanatisch streven naar iets nieuws, iets unieks.”

In een interview van 1927 in New York gaf Bartók zijn mening over muziekvernieuwingen: *“Er zijn componisten, die uit overtuiging niet met de tijd meegaan. Ze denken dat elke stap vooruit naar een chaos leidt. Ik heb een tegengestelde mening. Volgens mij zou ter plaatse “trappelen” fataal worden. Sommigen denken dat de Europese kunst in decadentie is. Wat de muziek betreft deel ik deze mening niet. Ik ga vooruit. Nog meer, ik evolueer autonoom.”* (“Hoe componeert Bartók?” Interview. New York. 28 December 1927. Christian Science Monitor Boston)

Ook in zijn *Harvard lectures* polemiseert Bartók over evolutie of revolutie in muziek: *“Velen noemen een componist, die een nieuw soort muziek schrijft revolutionair. Maar revolutie zou betekenen een totale breuk met de oeroude muziektradities en een vertrek opnieuw vanuit niets – wat in de verschillende kunsten volkomen uitgesloten is. Evolutie – zonder die letter r, betekent*

een natuurlijke en stapsgewijze vernieuwing van onderlinge inhoudelijke contexten.” (“Gesprekken met Bartók” 1911-1945, ‘The Language of the Composer.’ The Etude. February 1941)

Nog later in 1941 herhaalt Bartók zijn overtuiging: “Universeel gezien kunnen we die periode na 1910 niet als revolutionair beschouwen. In kunst is zoiets onvoorstelbaar. In kunst is er slechts een trage of een snelle ontwikkeling, een essentiële evolutie maar geen revolutie.” (“Gesprekken met Bartók” 1911-1945, ‘The Language of the Composer.’ The Etude. February 1941)

Bartók schreef in 1909: *“Vroeger geloofde ik dat niet, tot ikzelf ervoer dat iemands kunstwerken eigenlijk een veel exactere weerspiegeling zijn van de belangrijkste gebeurtenissen en de leidende passies in zijn leven, dan zijn autobiografie”.*

Zo is dit onderzoek een verhaal van vereenzaming en totale ingekeerdheid met muziek als troost en enige communicatiemiddel en een kroniek van Liszts en Bartóks autonome zoektocht naar nieuwe uitdrukkingstechnieken. Het onderzoek toont hun ‘avant-garde’ weg van laat-romantiek via vroeg-impressionisme, consonant-expressionisme en eclecticisme naar de basis van het 20^{ste} -eeuwse dissonant- / atonaal expressionisme.

Tijdens mijn onderzoek heb ik niet alleen veel interessante en verhelderende informatie verzameld over Liszt en Bartók maar heb ik ook veel tot dan toe voor mij onbekende pianowerken van beide componisten ontdekt. Tijdens mijn studiejaren aan het Bartók Conservatorium en de Liszt Academie speelde ik traditiegetrouw de meest bekende pianowerken van Liszt en Bartók die het ‘standaardrepertoire’ vormen. Van Liszt speelde ik o.a. de *Mephisto-Walzer, Weinen, Klagen variaties, Hongaarse Rapsodieën, Funérailles, Paganini-Etudes, Klavierkonzert in Es, Sonate. Années de Pèlerinage I. II.* Terecht kan men hier spreken van ‘traditiegetrouw’: Bartók heeft praktisch hetzelfde pianorepertoire gestudeerd tijdens zijn studiejaren. Van Bartók heb ik de *Mikrocosmos, de Roemeense Dansen, Improvisaties, Sonate, 3 Burlesques* en *Allegro barbaro* gestudeerd. Zijn andere vroege composities zoals o.a. *Rapsodie, 14 Bagatellen, Quatre Nénies* waren in Hongarije onbekend en werden nooit tijdens concerten uitgevoerd.

Pas in de jaren negentig heb ik de late pianowerken van Liszt ontdekt, deels in opdracht van concertorganisator deSingel. Nog later en omwille van de vraag van deSingel om een integrale uitvoering van de pianowerken van Bartók te brengen, heb ik de bijzonder intrigerende vroege pianostukken met o.a. de *14 Bagatellen* ontdekt.

Door mijn onderzoek heb ik dan dezelfde ervaring beleefd als Bartók in 1905: *“Ik [Bartók] bestudeerde Liszt opnieuw, speciaal in zijn minder populaire werken zoals Années de Pèlerinage, Harmonies poétiques et religieuses, Faust-Symphonie, Totentanz.”*

Ik ontdekte het tot dan toe voor mij onbekende *Liszts Années de Pèlerinage boek III.* – als Liszts meest originele, complexe en dramatische cyclus, – de *Ungarische Bildnisse* – met zijn psychologiserende karakterisering, – de raadselachtige en diabolische *Mephisto Polka* en – in het bijzonder de *Mephisto Walzer – Bagatelle ohne Tonart*.

Tijdens het bestuderen van de verschillende versies en manuscripten van Liszts *Csárdás macabre*, maar ook door de bedenkingen van I. Szelényi over de inleiding van 48 maten, ben ik tot de conclusie gekomen dat ik Liszts “nalaten-schap” respecteer. Liszt heeft zelf de inleidende 48 maten toegevoegd en “bijgeplakt” aan de bewerking voor twee-piano’s door J. Végh, maar niet aan zijn originele en complete versie uit 1882. Zoals Liszt aan uitgever Táborszky meldde betreffende zijn *Munkácsy Rapsodie* – *“In de soloversie mag dit [toegevoegde extra maten] weggelaten worden, om voor de drukker geen overmatige moeite te bezorgen.”*

Ik ben er diep van overtuigd dat dit bijzonder merkwaardige stuk van Liszt zijn directe demonische kracht (lege kwinten bij aanvang) en zijn kristalheldere, strakke structuur verliest als een uitvoerder met de later toegevoegd inleidende 48 maten begint. Daarom volg ik niet de Neue Liszt Ausgabe EMB uitgave (met de toegevoegde inleiding van 48 maten) en kies ik voor de versie uit 1882 die voor het eerst gepubliceerd werd in 1951 door de Liszt Society Publications, Schott.

Dit historisch dilemma veroorzaakte de aarzelings in Weimar om Liszts *Cárdás macabre* te laten publiceren in Breitkopf & Härtel’s uitgave van de *Liszt Gesamtausgabe*.

Het was ook een artistieke verrijking voor mij om de inspiratiebronnen te vinden voor Liszts *Trübe Wolken* en *Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois.* – Twee van de belangrijkste vroeg-expressionistisch pianowerken die ik zonder deze concrete contexten vroeger moeilijk begreep.

Door naar omstandigheden en achtergrondinformatie te zoeken over Bartóks vroege periode, ben ik terechtgekomen bij de briefwisseling van Bartók met Stefi Geyer; een briefwisseling die zonder meer levensbepalend is geweest voor Bartók. Deze fascinerende correspondentie was lang beschermd en niet toegankelijk voor publiek. Maar sinds de uitgave door de Sacher Stiftung Bazel is het de belangrijkste informatiebron betreffende

Bartóks persoonlijkheid in die beslissende jaren van 1907-1908: jaren die een keerpunt vormen in zijn leven en werk. Daardoor zijn mijn interpretaties van zijn vroege werken – werken die door verbeelding en “doodspoëzie” worden gekenmerkt – maar ook de latere gesloten en geladen meesterwerken “logischer” geworden. Zo is mijn intuïtieve uitvoering van de uiterst fantasievolle *14 Bagatellen* met hun -unieke verbeelding, -huna-tonale expressiviteit, -hun “totaal-verhaal” een bewust avontuur met “*etwas wirklich neues*” geworden.

Mijn andere “herontdekking” is zijn *Elegie I*. Een flamboyant Straussiaans fantasiestuk dacht ik vroeger – tot ik Bartóks brieven aan Stefi Geyer consulteerde, de historische recensies ontdekte, en zag dat die *Elegie I* enkele dagen na zijn liefdesbreuk gecomponeerd was. Pas dan begreep ik ten volle de beschrijving van zijn eenzaamheid, herkende ik de uiterst grillige citaten van de karakterieel gevarieerde Stefi-motieven en werd het abrupte slot duidelijk en hoe Bartók zijn laatste (geschreven) woord aan Stefi Geyer “*Waarom...?*” in Lisztiaans consonant-expressionistische muziek “omzette”.

Zo leek het evident de concretere inhoudelijke parallel te leggen tussen de vroege werken van Bartók en de late werken van Liszt. Mijn intuïtieve perceptie evolueerde naar een bewuste overtuiging. Toen ik dit concept met György Kurtág (mijn docent kamermuziek in de Liszt Academie) persoonlijk besprak tijdens zijn bezoeken in België, was hij aanvankelijk verrast maar stemde vervolgens zeer enthousiast in met mijn opvatting.

Deze tekst in het programmaboek is geschreven op basis van mijn onderzoektocht naar de mens en componist – Liszt en Bartók – die in hun beider zoektocht naar ultieme kennis en ideale liefde onvervalste “Faust- figuren” zijn. Ik probeer dit tijdens het concert ook aan te tonen: de muziek verklankt de geniale complexiteit van hun opvallende vernieuwingen in die magisch-demonische wereld.

Hieraan refererend rond ik de toelichtingen af met Bartóks moraal door zijn profetische woorden – zoals verteld door de narrator van *Het Kasteel van hertog Blauwbaard*:

“Zullen we zien wat op het podium zal gebeuren wanneer het gordijn opgaat of kijken we in elkaars geest? In zekere zin zijn we allen “Blauwbaard”. Onze levensregenboog komt uit het niets en verdwijnt in het niets. Wat overblijft is een burcht, onze levensschepping, dankzij andermans hulp, betaald met schatten en onmetelijk veel leed. We zijn allen ‘Judith’, pogend licht en een zonnestraal te brengen in andermans leven, trachtend een burcht te bouwen, tuinen te sproei-

en en daarvoor krijgen we zowel beloning als leed terug.”

Artistieke presentatie van het
doctoraatsonderzoek

Endlich etwas wirklich neues

door **Levente Kende**

een vergelijkend onderzoek van (r)evolutionaire
vernieuwingen in de late pianowerken (1860-
1886) van Ferenc Liszt en de vroege pianowerken
(1908-1912) van Béla Bartók

uitgevoerd tussen 2017 en 2020 aan het Koninklijk
Conservatorium Antwerpen (AP Hogeschool),
binnen de onderzoeksgroep LABO XIX&XX, en
ARIA (UAntwerpen)

onder supervisie van promotoren Henk de Smaele,
Luc Van Hove en Stephan Weytjens

Koninklijk Conservatorium Antwerpen
Desguinlei 25
2018 Antwerpen

www.ap-arts.be

art&research@ap.be

V.U. Pascale De Groote