BARTÓK

Over Bartók is veel geschreven: verschillende biografieën, dissertaties over zijn werken en zijn folkloristische activiteiten, en tevens zijn er een groot aantal van zijn brieven en artikelen gepubliceerd. Zijn composities behoren thans tot meest gespeelde van onze eeuw en de erfgenamen van deze man, die in zijn laatste jaren nooit meer dan een jaarlijkse som van $ 1000 als auteursrechten mocht incasseren, ontvangen nu astronomische bedragen.

Ik behoorde tot de weinigen, die hem - zonder dat ik me zijn vriend heb durven noemen, daarvoor was het leeftijdsverschil ook te groot - gedurende lange jaren, vanaf 1920 tot zijn vertrek naar de Verenigde Staten (1940) in de meest uiteenlopende hoedanigheden hebben meegemaakt. Na mijn eindexamen piano en compositie op het Conservatorium te Boedapest heb ik een jaar lang pianoles bij hem gehad; hierna trad ik een poos als zijn partner in het twee-pianospel op en ook ben ik hem korte tijd behulpzaam geweest bij zijn folkloristiche werkzaamheden. Maar hij heeft mij – en dit vervult mij nog steeds met een zekere trots – een groot aantal van zijn manuscripten ter nacorrectie toevertrouwd, waaronder meesterwerken als *De Wonderbaarlijke Mandarijn,* de *Danssuite,* het *Eerste pianoconcert,* de *Twee rapsodieën voor viool en piano* en de *Cantata profana.* Deze partituren mocht ik *als eerste* vóór hun publikatie in ogenschouw nemen. Toen hij in 1937 met zijn vrouw zijn *Sonate voor twee piano's en slagwerk* nog uit manuscript aan het instuderen was, nodigde hij ons, mijn vrouw en mij, in zijn huis te Boedapest uit, om daar aanwezig te zijn bij deze voor-

première. Twee jaar later, toen hij met het voor Zoltán Székely geschreven *Tweede vioolconcert* bezig was, stuurde hij de al voltooide gedeeltes van de partituur en het piano-uittreksel steeds uit Hongarije aan de violist en mij naar Nederland op, om ons gelegenheid te geven deze partituur voor de aanstaande première met het Concertgebouworkest te bestuderen. Gedurende zijn laatste bezoek aan Amsterdam (begin 1939) heeft hij in mijn huis in de Van Eeghenstraar, aan de vleugel zittende, de laatste maten van dit vioolconcert, waarvan het slot, zoals vaak in Bartóks werken bepaalde problemen opleverde, definitief vrijgegeven. Mijn suggestie om aan de inzet van de vioolsolo van het eerste deel twee noten als opmaat toe te voegen, beantwoordde hij met een glimlach; maar na de oorlog, toen ik de gedrukte partituur te zien kreeg, zag ik dat hij mijn voorstel achteraf toch had geaccepteerd.

Dank zij deze veelzijdige en langdurige contacten kan ik hier nu misschien nog iets nieuws bijdragen tot het beeld van zijn persoon en zijn muziek. Wat allereerst bij Bartók opviel, was zijn *integriteit*. Hij was een bezetene van waarheid en rechtvaardigheid; of het nu over zichzelf ging of over een ander, over zijn familie of vrienden, over pianospel, pedagogiek, folklore of componeren, over praktische of theoretische vraagstukken, over zakelijke aangelegenheden of over politiek: tot enig compromis was hij niet in staat. Als hij iemand op een kleine oneerlijkheid, laat staan op een leugen betrapte, dan verkeerde de anders zo zachtzinnige man tot een ijskoud-onverschillig mens, vaak ten nadele van zichzelf en zijn verdere carrière.

Deze haast pijnlijk-consciëntieuze nauwkeurigheid karakteriseerde hem ook als leraar en als pianist. Nu zijn er in Nederland maar weinig concertbezoekers die Bartók nog in werkelijkheid hebben horen spelen. Daarom wil ik nu speciaal op *de pianist Bartók* uitvoeriger ingaan. Toch nog eerst een kleine

waarschuwing: er bestaan een reeks grammofoonplaten met Bartók als solist, kamermuziekspeler of als begeleider van zangers, zowel in eigen werken, als in die van anderen. Zonder de documentaire waarde van deze opnamen te kort te willen doen moet ik u erop attent maken, dat deze bij lange na niet de enorme pianistische macht weergeven, die van Bartóks spel uitging. En hierom moet ik de jonge generatie, die Bartók als pianist niet meer in werkelijkheid heeft gehoord, ten sterkste afraden, zich een oordeel over Bartóks pianospel te willen vormen op grond van deze platen. Niet alleen met het oog op de primitieve kwaliteit van de toenmalige opnametechniek, maar vooral omdat de mechanische reproduktie - de tegenwoordige verfijnde middelen inbegrepen - nooit het ware wezen van Bartóks pianospel zou kunnen weergeven. Zijn bruisend-suggestieve speelmanier en zijn alles overheersende herscheppingsdrang kunnen op geen enkele plaat tot hun recht komen; evenmin als de ongeëvenaarde rijkdom aan nuancering, die hem in staat stelde, zowel in hedendaagse composities als in die van zijn voorgangers, de meest uiteenlopende stilistische, dynamische en psychische problemen op magistrale wijze op te lossen.

Waarin schuilde nu het geheim van Bartóks pianospel? In de eerste plaats in zijn geweldige persoonlijkheid, in zijn grootheid als mens en in de zuiverheid van zijn karakter. Die hem goed kende, blijft zijn leven lang onder de indruk van de fascinerende blik van zijn ogen. Zat Bartók achter de vleugel, dan had men reeds bij het verklinken van de eerste noten het gevoel, niet met een instrumentalist, doch met een profeet te maken te hebben, met zijn instrument als spreekbuis.

Revolutionnair in zijn composities, was hij in zijn pianospel eveneens zoekend naar vernieuwing en vermeed elk sleur. De twee pianocyclussen *Voor kinderen* en *Mirokosmos* getuigen

Budapest, II. Csalán-út, 29.
1938. ápr. 4.

Kedves Frid úr!

Azzal a kéréssel fordulok Önhöz, lenne szíves a hollandiai „Zeneszerzők"-egyesületé-ben érdeklődni, vajjon engem oda felvennének-e. Feltételezem, hogy Ön is tudja annak és hogy tudna nekem arról felvilágosítást adni, rendesen működik-e ez az egyesület, egészen önálló-e? ~~Hogy~~ Hogy miért érdeklődöm, mindezek után, azt valószínűleg könnyen kitalálhatja.

Még febr.-ban a „régi" U. E.-nak Bécsbe megígértem, hogy beleegyeznék, ha Ön az I. zongora-cello-átiratát megkomponálná. Ezt miatt sajnos vissza kell vonnom, mert az „új" bécsi U. E. nek semmiféle átirat forgalomba hozatalára nem fogok soha engedélyt adni. Remélem, nem fogott még munkába!

Várva válaszát ~~sokszor~~ üdvözli mindkettejüket

Bartók Béla

Toen Hitler in maart 1938 Oostenrijk binnenviel en dit land annexeerde, deed Bartók, die niets meer met de 'gleichgeschaltete' Universal Edition te maken wilde hebben, dadelijk pogingen om zich bij een West-Europees auteursrechtbureau aan te sluiten. In deze brief, gericht aan Géza Frid, vraagt hij of BUMA bereid zou zijn hem als lid op te nemen. Uiteindelijk is hij bij het Engelse auteursrechtbureau terechtgekomen. De vertaling van deze brief luidt:

Boedapest, II. Csalán-ut, 29
4 april 1938

Beste Frid!

Ik kom bij u met het verzoek, of u op een discrete wijze bij het auteursrechtbureau van Nederlandse componisten wilt informeren, of er een mogelijkheid voor mij bestaat, om lid te worden.
Ik veronderstel, dat u er ook lid van bent en vraag u inlichtingen over deze vereniging; is zij volkomen onafhankelijk? Waarom ik dit vraag, zult u na de recente gebeurtenissen gemakkelijk kunnen raden.
Nog in februari gaf ik de 'oude' U.E. in Wenen schriftelijk toestemming, dat u de cellotranscriptie van de Eerste Rapsodie zou instrumenteren. Die moet ik nu helaas terugnemen, want aan de 'nieuwe' Weense U.E. zal ik nooit permissie geven voor het uitgeven van wat dan ook.
Ik hoop dat u er nog niet mee bent begonnen!
Uw antwoord tegemoetziende, hartelijke groeten voor u beide

Béla Bartók

van deze zoekende geest en tevens van zijn belangstelling voor pianopedagogie. Hij verrichtte pionierswerk met het introduceren in Hongarije van talrijke piano- en kamermuziekwerken van zijn buitenlandse tijdgenoten, Debussy, Ravel, Strawinsky en Schönberg en ook de pianocomposities van Kodály ontbraken nooit op zijn recitals.
Sterk contrasteerde hiermee zijn eerbied voor de traditie. Elke stijl, elke componist bestudeerde hij grondig en zowel menselijk als pianistisch verplaatste hij zich met groot gemak in elke tijd en in elke muziek. Zijn instructieve uitgaven van de voorklassieken en van J.S. Bach behoren nu nog tot de beste op dit gebied. Zijn weergave van barokmuziek op de moderne vleugel overtrof dan ook in alle opzichten de hedendaagse zogenaamde stijlgetrouwe interpretaties op het uit het museum opgedolven klavecimbel, waarvan hij het gebruik in de huidige concertzaal als 'unzeitgemäss' verwierp.
Zijn vederlichte Mozart-vertolkingen – doch bij de latere composities van de Salzburger meester vol sterk dramatische accenten – blijven voor wie ze eenmaal hoorde, onvergetelijk; evenals de verbluffend virtuoze, doch steeds constructief-muzikale weergave van romantische werken, vooral in zijn jongere jaren. Een betere Liszt-vertolker dan Bartók was niet denkbaar, doch ook Schumann en Brahms vonden in hem een vurig bewonderaar; aan hun muziek gaf hij een ongekende gloed. Schubert en Mendelssohn heb ik hem nooit horen spelen, Chopin maar één keer en dat was een merkwaardig viriele, van de gangbare Chopin-vertolkingen sterk afwijkende interpretatie en misschien niet geheel corresponderend met de bedoelingen van deze klankdichter van de piano. De nog meer naar salonmuziek neigende pianostukken (van bij voorbeeld Tsjaikowsky, Rachmaninof en Grieg, zelf César Franck) vielen buiten zijn interesse en hij speelde deze dan ook nooit of slechts met tegenzin.

Zijn topprestaties bereikte Bartók als pianist ongetwijfeld met zijn Beethoven-vertolkingen. Ik geloof niet, dat er, behalve de componist zelf, voor Beethovens muziek ooit een beter pleitbezorger is geweest, dan Bartók. Als men de ogen sloot, dan waande men Beethoven zelf aan de vleugel en men hoorde de forse, haast tot in het ondragelijke opgevoerde accenten afwisselen met de meest tedere, stille passages. Over Bartóks affiniteit met Beethoven als componist is veel geschreven; inderdaad diende hem, behalve de werken van J.S. Bach, Beethovens oeuvre als voorbeeld en als onuitputtelijk arsenaal bij de keuze van zijn vormgeving. Geen wonder dus, dat hij als pianist zich het meest in Beethovens werken kon uitleven.

Wie Bartók eenmaal de pianopartij van de *Kreutzersonate* heeft horen spelen – ik zat drie keer naast hem op het podium om de blaadjes voor hem om te slaan, toen hij deze met verschillende partners uitvoerde: met Henri Marteau in Boedapest, met Zoltán Székely in Londen en met Joseph Szigeti in Rome – die vergeet nooit, hoe hij het eerste deel hiervan (het grootste muzikale drama van de kamermuziekliteratuur, dat Tolstoj tot het schrijven van zijn gelijknamige roman inspireerde) voordroeg: hier waren de oerkrachten der mensheid aan het woord... Men vergat tijd en ruimte en waande zich afwisselend in de hemel of in de hel, om tenslotte tot de aardse sfeer terug te keren. En dan het Andante, waar Bartók de transcendentale twee en dertigste-figuren van de laaste variatie op onnavolgbare wijze met een magisch toucher uit de vleugel toverde. Maar het alleronvergeetlijkste was het a-dur beginaccoord van het derde deel. Bartók sloeg hiermee een klank uit de vleugel, waarvan men nooit had vermoed dat een instrument ooit zoiets voort zou kunnen brengen: geweldig, triomfantelijk en optimistich, als inzet voor de juichende finale, het feest van de vreugde.

Ik zie de kleine grijze meester nog aan de vleugel zitten, met

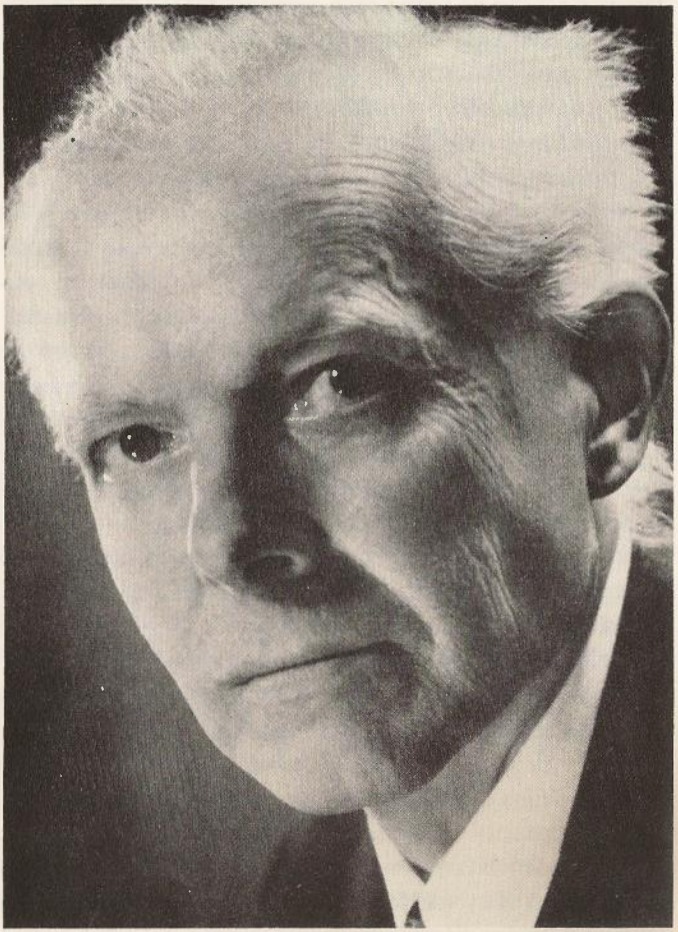
een visionnaire blik in zijn ogen. Hij speelt het *Allegro barbaro,* het sleutelstuk van zijn piano-oeuvre, de apotheose van de kleine terts, zijn 'visitekaart'. Of hij draagt met orkest de solopartij van de *Todtentanz* van Liszt voor, een werk, waarmee hij een bijzondere affiniteit bezat. Het is haast geen pianospel meer; de *Muziek zelf,* in zijn oerwezen, de geheimste krachten van de geest zijn hier aan het werk.

Het is haast overbodig te zeggen, dat Bartók ook *als folklorist* zijn waarheidsliefde op de meest zorgvuldige manier getrouw bleef. Om te beginnen, moest hij zich, ofschoon hij geen bepaald talent hiervoor had, een reeks talen eigen maken, om de diverse folkloristische teksten goed te kunnen begrijpen. Als ik me niet vergis, beheerste hij er tenslotte een stuk of tien.

Pas in 1906, dus op vijfentwintigjarige leeftijd kwam hij (tezamen met zijn tijdgenoot Zoltán Kodály) met de Hongaarse volksmuziek in aanraking. Dit was de tijd, dat Hongarije zich van de voor dit land funeste Oostenrijkse overheersing probeerde te bevrijden, ook op cultureel gebied. Toen trok Bartók, zonder enige steun van regeringswege, naar het platteland, om daar, temidden der boeren, naar hun muziek te speuren. Spoedig hierop volgde een uitbreiding van zijn werkterrein: de buurvolkeren der Hongaren, later het hele Donaubekken, de Balkan, Oost-Europa, Afrika, Azië en Amerika. Misschien is hij de enige, die in vier werelddelen volksliederen verzamelde: na Oost-Europa kwam de muziek der Arabieren aan de beurt, daarna die der Turken in Azië en vervolgens de Indiaanse muziek in Noord-Amerika. Behalve de Hongaren kunnen de Slowaken, de Roemenen, de Joegoslaven en de Turken hem als grondlegger van hun eerste wetenschappelijke volksliederenverzameling beschouwen.

De folklore heeft steeds een zeer grote plaats in Bartóks hart ingenomen; hij is dan ook uitgegroeid tot de meest competente

autoriteit op dit gebied. Met een bijna kinderlijke hartstocht



bleef hij deze wetenschap tot zijn laatste ademtocht getrouw. Verschillende keren heeft hij geschreven en gezegd, dat hij de dagen, die hij in de primitiefste omstandigheden bij de boeren doorbracht, als de gelukkigste tijd van zijn leven beschouwt.
Om een juist beeld van *de componist* Bartók te geven, wil ik hier op de bijzonder moeilijke onstandigheden wijzen, waarin hij geleefd heeft. Vanaf zijn prille jeugd is hij veel en langdurig ziek geweest, zodat hij zijn uitgebreide studies - behalve piano en compositie ook de gymnasiumopleiding - slechts na lange onderbrekingen kon voltooien, hetgeen hem dank zij de goede verzorging van een liefdevolle moeder (zijn vader stierf toen Béla zeven jaar oud was) en zijn geweldig doorzettingsvermogen toch is gelukt. Hierna volgden enkele jaren van een zekere consolidatie: zijn gezondheidstoestand verbeterde en zijn vroege benoeming als hoofdleraar piano aan het Conservatorium verloste hem van zijn geldzorgen. De geweldige ontdekking van de folklore in deze tijd betekende de bovenvermelde korte, doch gelukkigste periode van zijn leven. In deze tijd maakte hij veel reizen: behalve in Hongarije en de naburige landen, vaak ook naar Frankrijk, waar hij altijd bijzonder gaarne vertoefde, maar... toen brak de Eerste Wereldoorlog uit. Van folklore-verzamelen was geen sprake meer en vanwege de zeer teleurstellende ontvangst van zijn composities bij het Hongaarse publiek besloot hij niet meer als pianist in het openbaar op te treden. Na de wapenstilstand in 1918 ontstond er in heel Europa een opleving op alle mogelijke gebieden: Bartók gaf weer concerten, al zijn werken werden door de Universal Edition te Wenen uitgegeven en hij schaarde zich bij de eerste gelederen van de toenmalige avantgarde in Europa. Dit betekende echter nog geen gemakkelijke tijd voor hem; hij werd door allerlei zorgen geplaagd: de wetenschappelijke uitgave van zijn volksliedverzamelingen moest hij uit eigen zak betalen en

de reactionnaire kringen in Hongarije beschuldigden hem van landverraad, omdat hij niet alleen Hongaarse, doch ook Roemeense en Slowaakse liederen verzamelde en uitgaf. Zijn veelvuldige optreden en de vele pianolessen lieten hem maar weinig tijd om te componeren; bovendien vervulde de steeds slechter wordende politieke toestand in Europa hem met grote zorgen. Toen nadat de nazi's aan de macht waren gekomen en Bartóks zeer populaire *Danssuite* ondanks zijn uitdrukkelijk verbod toch enkele keren in Duitsland op het repertoire was verschenen, overwoog hij in ernst om tot de *Joodse godsdienst* over te gaan, om daarmee deze uitvoeringen te verhinderen! Hij zag hiervan pas af, toen zijn vrienden hem verzekerden, dat dit niet zou helpen, omdat het niet om de religie maar om het ras ging. Hij verafschuwde het steeds meer naar de fascistische kant overhellende Horthy-regiem dermate, dat hij besloot Hongarije te verlaten en naar de Verenigde Staten te emigreren; in oktober 1940 kwam hij, na een enerverende en avontuurlijke reis, in New York aan. Het verloop van zijn Amerikaanse (en tevens ongelukkigste) jaren is voldoende bekend: ver van zijn geliefd vaderland kon hij zich op bijna zestigjarige leeftijd niet meer aan de commerciële atmosfeer van het Amerikaanse muziekleven aanpassen. Grote geldzorgen, de snelle achteruitgang van zijn gezondheid, zijn afkeer van de zich steeds meer uitbreidende oorlog en zijn voortdurende heimwee brachten het eind snel nabij.

Het is een wonder, dat Bartók ondanks zijn voortdurend stijgend pessimisme zijn laatste composities zo harmonisch af kon sluiten. Zo als de Italiaanse dichter Leopardi, die door een ongeneeslijke ziekte niet tot lichamelijke liefde in staat was, toch de allermooiste liefdesgedichten heeft geschreven, is het Bartók gelukt, kort vòòr zijn afscheid van het leven - vooral in de Finale van het *Concert voor orkest* en in het *Derde piano-*

concert- de mensheid triomfantelijk-optimistisch naar een betere toekomst te wijzen.
Enkele jaren geleden heb ik in een Amerikaanse radio-interview ongeveer het volgende gezegd:
„Op de vraag waarom Bartóks muziek in de Verenigde Staten en in andere landen groter populariteit geniet dan die van zijn tijdgenoten en van de hedendaagse componisten, zou ik graag drie redenen willen noemen. Ten eerste: Bartóks enorme veelzijdigheid. Zijn muziek heeft zoveel aspecten, dat zij de meest uiteenlopende smaken vermag te bevredigen. Sommigen worden aangetrokken door de folkloristische elementen, andere door de harmonische rijkdom of door de durf en de moed, die Bartóks muziek kenmerken. Ten tweede: Bartóks respect voor traditie, dat hij, alle vooruitstrevendheid ten spijt, nooit heeft verloochend. Ten derde: *zijn grootheid*. In deze tijd, ruim dertig jaar na zijn dood, blijkt Bartóks grootheid duidelijker dan gedurende zijn leven. De Parijse Eiffeltoren is dikwijls nauwelijks of zelfs helemaal niet te zien, wanneer men dicht in de buurt loopt. Maar op grote afstand kan men, waar men zich ook in Parijs bevindt, duidelijk onderscheiden hoeveel hoger de Eiffeltoren is, dan de hem omringde gebouwen."
Dikwijls vraag ik me af, hoe Bartók zou hebben gereageerd op de muzikale ontwikkelingen van de laatste decennia. De herwaardering van de Weense school, de opkomst van de Webernianen en van de experimentelen; het verlaten van de tradities, de nieuwe appreciatie van de melodie, het verdwijnen van de harmonie als zodanig, de op berekeningen gebaseerde seriële schrijfwijze en het invoeren van het toevalselement. Zeker niet eenzijdig afwijzend! Hij was de eerste, die in de jaren twintig Schönbergs muziek in Hongarije introduceerde en deze in artikelen propageerde. (Dat hij als hardnekkig folklorist het verlaten van de tonaliteit niet kon accepteren is een andere

zaak.) Revolutionnair in hart en nieren, stond hij steeds voor elke vernieuwing open. Niet voor niets zei Kodály ter gelegenheid van de tienjarige herdenking van Bartóks dood: „Bartók behoorde tot het mensenras, dat door eeuwige ontevredenheid gedreven, alles wil veranderen, alles mooier en beter maken, wat het op deze aarde vindt. Deze typen vertegenwoordigen de groten in kunst en wetenschap, de ontdekkers en uitvinders, in de politiek de grote vernieuwers, zoals Columbus, Galilei en Kossuth (een vrijheidsheld van Hongarije uit de 19de eeuw - G.F.), die de wereld anders achtergelaten hebben dan ze bij hun geboorte was." Ook de bekende regels van Potgieter passen bij Bartóks levenshouding:

Slechts vernieuwing kan behouden,
Achter raakt wie stil blijft staan.

Toch zou één aspect van de huidige ontwikkeling hem veel zorg en onrust hebben veroorzaakt: het gebruik van het *mechanische* element in de *scheppende* toonkunst – ik denk hieraan de electronische muziek en dergelijke. Zulke experimenten, die al gedurende zijn leven werden gemaakt, veroordeelt hij zonder meer. In een visionnair artikel over *Mechanische muziek* (Boedapest, Szép szó, 13 januari 1937) maakt hij een vergelijking met ingeblikte en levende vruchten; in de eerste zijn geen vitaminen, in de laatste wel. Scherp, doch niet onredelijk, oordeelt hij over grammofoon en radio. Hij geeft graag toe, dat de grammofoon uit pedagogisch oogpunt een belangrijke rol kan spelen. „De grammofoon maakt het mogelijk, dat de werken van grote componisten niet alleen in het notenschrift, doch ook in uitvoeringen overeenkomstig hun eigen interpretatie en opvatting, bewaard kunnen blijven." Hij doet een aanval op de mensen, die hun radio of grammofoon met open raam aan hebben staan. „Deze apparaten zijn slechts van dichtbij te genieten; van een afstand hoort men alleen een afschuwelijk ge-

raas." Hij heeft het over de zeven plagen van Egypte, die nog niet zo erg zijn als dit geraas. Hij wijst ook op het gevaar, dat de grammofoon- en radio-vrienden dermate gewend kunnen raken aan de vertekende geluiden, dat zij hun gevoel voor levende klanken totaal verliezen. Bartók eindigt het bewuste artikel met de woorden: „Het kwaad zal dan beginnen, wanneer de mechanische muziek de wereld, ten koste van de levende, in dezelfde mate zal overstromen als het fabriekprodukt dit nu reeds ten koste van de handarbeid heeft gedaan. Ik eindig met de smeekbede: moge de Voorzienigheid onze nakomelingen voor deze ramp bewaren! "