

# *An die nahe Geliebte:* modelul ciclului de lieduri din tinerețe ale lui Béla Bartók

Fanni Molnár

**REZUMAT** – Felicie Fábíán, cu trei ani mai tânără decât Bartók, a studiat pianul și compoziția la Academia de Muzică „Franz Liszt” din Budapesta. Numele ei apare din ce în ce mai frecvent în scrisorile lui Bartók de la începutul anului universitar 1899, iar relația lor intensă, care a durat până în 1903, este evidențiată și de trei compoziții asociate cu Felicie. Ciclul *Liebeslieder* este primul dintre acestea, compus în 1900, lipsit de număr de opus și nepublicat în timpul vieții lui Bartók. Versurile și stilul său muzical sugerează modele romantice germane, care, într-adevăr, au jucat un rol decisiv în orientarea tânărului compozitor. Acest lucru este confirmat de o sursă importantă: până în 1903, compozitorul ținea liste detaliate cu toate lucrările pe care le studiasă, auzise sau dorea să le studieze în viitor. Liedurile apar în lista pieselor pe care le cunoscuse deja din primăvara anului 1898 încoace; anterior acestei date Bartók nu menționează genul, iar de la sfârșitul anului 1900 liedul aproape că dispare de pe listă. Întrucât în acea perioadă tânărul compozitor studiasă mai multe cântece sau cicluri de cântece de Schubert și Schumann, anumite cântece de Brahms și chiar *Valkiria* lui Wagner, putem fi de acord cu cercetătorii care compară *Liebeslieder* cu aceste lucrări. Deși alți muzicologi consideră că influența lui Hugo Wolf, Richard Strauss și Franz Liszt poate fi descoperită în *Liebeslieder*, numele lor nu apar încă în lista lui Bartók, așa că putem vorbi mai degrabă de asemănări coincidente sau de baze stilistice comune. Cu toate acestea, analizele ignoră adesea o figură nu mai puțin importantă din listă: Beethoven, care nu numai că era considerat de Bartók o figură de neevitat în lucrările simfonice, de cameră și pentru pian, dar tânărul compozitor i-a studiat și compozițiile de lieduri. În această lucrare, explorez influența singurului ciclu de lieduri al lui Beethoven asupra *Liebeslieder* a lui Bartók.

**Cuvinte cheie:** Béla Bartók, romantismul german, influențe muzicale, cicluri de lieduri, Ludwig van Beethoven, muzică de la începutul secolului al XX-lea.

## 1 Introducere: mai mult decât o muză

Faptul că Bartók a fost admis la Academia de Muzică „Franz Liszt” din Budapesta în două programe de licență a fost o excepție specială; în plus, începând cu anul II a început să studieze pianul cu István Thomán și compoziția cu János Koessler, din septembrie 1899. Felicie Fábíán, care era cu trei ani mai tânără decât el, a atras atenția asupra faptului că, în ciuda faptului că era femeie, a studiat și ea ambele specializări în același timp și chiar a compus. Numele tinerei talentate apare pentru prima dată într-o scrisoare a lui Bartók din septembrie 1899, iar de atunci referințele din scrisorile sale către mama sa se înmulțesc și devin cu atât mai intime, până când prenumele lui Felicie este menționat frecvent și firesc. Bartók a vizitat prima dată familia Fábíán în mai 1900, iar aceste vizite au devenit rapid din ce în ce mai frecvente. Cei doi tineri studenți s-au întâlnit în principal pentru a cânta muzică, dar Bartók a predat și engleză pentru Felicie și au vizitat împreună pentru prima dată salonul Emmei Gruber (care s-a căsătorit mai târziu cu Zoltán Kodály). Deși familia Fábíán nu era deloc o familie de muzicieni în sensul strict al cuvântului, lui Bartók îi plăcea să petreacă timpul cu ei și, așa cum arată *Liebeslieder* și alte piese, relația cu Felicie i-a influențat profund munca de compoziție.

Din documentele care s-au păstrat (scrisori, precum și prima versiune și copia finală în manuscris), geneza ciclului *Liebeslieder* nu poate fi reconstruită cu precizie. Este posibil ca Bartók să fi planificat ciclul de lieduri din februarie 1900, dar nu s-au mai păstrat și alte versiuni. În iunie, la sfârșitul anului universitar, compozitorul a călătorit la Bratislava pentru a se alătura mamei sale, iar împreună au plecat în vacanță la St. Johann bei Herberstein, un sat din Stiria. În prima schiță, al doilea lieduri este datat în iulie 1900, așa că poate să fi fost deja

---

F. Molnár  
Budapest Music Center și Academia de Muzică „Franz Liszt”  
Budapesta, Ungaria  
email: fanni.m1997@gmail.com

Acest studiu este versiunea scrisă a lucrării mele prezentate la cea de-a șasea ediție a Simpozionului Internațional de Muzicologie „Sigismund Toduță”, prezentat la data de 16 mai 2023. Aș dori să-mi exprim mulțumirile către László Vikárius pentru comentariile sale, care m-au ajutat pe parcursul pregătirii manuscrisului, și către Zoltán Farkas, care mi-a atras atenția asupra primei și singurei reprezentări din *Liebeslieder* a lui Bartók, care a avut loc pe 25 septembrie 2020 la Casa Memorială „Béla Bartók” din Budapesta. Înregistrarea acestui concert intitulată „A fiatal Bartók” („Tânărul Bartók”) este disponibilă și pe YouTube.

compus în Bratislava sau Stiria. În august, munca a fost întreruptă de o boală gravă, iar la instrucțiunile medicului, Bartók nu a putut părăsi St. Johann până la jumătatea lunii septembrie. Apoi s-au întors la Bratislava, de unde un specialist l-a trimis pe Bartók la Meran la mijlocul lunii noiembrie pentru recuperare. Nu s-a putut întoarce la Academia de Muzică decât în aprilie 1901. Între timp, a rămas în corespondență cu Felicie, care l-a întrebat în repetate rânduri despre progresul său cu ciclul de lieduri. Bartók a terminat probabil *Liebeslieder* în toamna anului 1900, în timpul convalescenței sale.

Ultima dată când numele lui Felicie Fábrián apare în corespondența lui Bartók este la începutul anului 1903. În acel moment, muza ciclului de lieduri a continuat să studieze cu Emil Sauer la Viena, iar din moment ce cei doi studenți se înstrăinaseră deja unul de celălalt, în cursul anului universitar 1902/1903 nu au mai ținut legătura prin corespondență. Felicie a murit la scurt timp după aceea, probabil în circumstanțe tragice. Din 1900 până în 1902, însă, ea este considerată o figură aproape esențială în biografia lui Bartók, lăsând o amprentă profundă asupra operei tânărului compozitor<sup>1</sup>.

Bartók și-a exprimat sentimentele pentru Felicie în trei piese muzicale, dintre care *Liebeslieder* este cea mai veche. Aici „muza” este prezentă într-un mod destul de secret: copia finală nu conține o dedicație (deși putem interpreta indirect ca o dedicație faptul că Bartók a ales poemul *Widmung* al lui Rückert, pe care Schumann îl puse și el pe muzică, și l-a așezat la începutul ciclului, așa cum se va discuta, chiar dacă cu un text modificat). Cu toate acestea, există două referiri muzicale la muză, leitmotivul care începe în si bemol (Béla) și se termină în fa (Felicie), și contrasubiectul în partida de pian a Cântecului IV, explicat pe marginea paginii ca „Dieses zweite Thema ist von Fr. F. F. komponirt”<sup>2</sup>. Poate și mai puțin direct, dar foarte grăitoare este și inscripția de pe pagina de titlu a exemplarului final „Budapest, 1900”; datele biografice sugerează că Bartók a compus cea mai mare parte a ciclului de lieduri în afara capitalei Ungariei, dar experiențele care au condus la compoziția în sine – atât impulsurile muzicale, cât și personalitatea lui Felicie – sunt în mod clar legate de studiile sale la Academia de Muzică și, astfel, de Budapesta. Pentru compozitor, așadar, experiența emoțională și artistică care a dat naștere operei a depășit fidelitatea față de detaliile biografice specifice. Acest lucru are implicații atât pentru compoziția textului, cât și a muzicii, pe care le voi prezenta mai târziu.

Deși influența stilistică a lui Schumann iese adesea la suprafață în *Liebeslieder*, ideea de bază a celei de-a doua piese Felicie, Scherzo F. F. B. B., tot din 1900, aduce aminte și mai mult de Schumann. Aici, Bartók se referă la sursa de inspirație destul de deschis, nu doar în motto-ul muzical, ci și în titlu, iar piesa este însoțită de o dedicație textuală. În cele din urmă, Variațiunile, scrise pe tema Feliciei (1900-1901) mărturisesc relația lor fără niciun cod secret. Putem presupune că toate cele trei piese, care nu au nici un număr de opus, au funcționat și ca exerciții de compoziție<sup>3</sup>. Cu toate acestea, părerea lui Koessler este cunoscută doar despre Scherzo și Felicie în Variațiuni, în timp ce nimic asemănător nu poate fi găsit pentru ciclul de lieduri, deși corespondența ar fi lăsat cu siguranță un indiciu<sup>4</sup>. Este foarte probabil ca *Liebeslieder* să fi fost păstrate în privat între cei doi.

## 2 *Liebeslieder* în contextul operei lui Bartók

Evaluarea singurului ciclu semnificativ de lieduri în limba germană al lui Bartók din opera sa este destul de uniformă. *Liebeslieder* nu este o parte legitimă a operei canonizate a lui Bartók și nici măcar nu face parte din lucrările sale timpurii: aparține mai degrabă categoriei de piese scrise în timpul studenției sale. Vera Lampert discută în detaliu lucrările pentru voce solo (nu doar la nivelul menționării lor) doar începând cu cele patru lieduri *Pósa* (1902)<sup>5</sup>. Michael Braun declară că dorește să studieze doar compozițiile vocale de maturitate ale lui Bartók și, deoarece predecesorii romantici germani sunt clar recunoscuți atât în textul, cât și în stilul muzical din *Liebeslieder*, poate omite ciclul din cartea sa fără mari pierderi<sup>6</sup>. (El amintește, totuși, ciclul într-un excurs, la care voi reveni mai târziu.) Această atitudine este confirmată de singura ediție completă a ciclului de lieduri de până acum: editorul, Péter Bartók, subliniază că, din moment ce compozitorul nu a avut intenția de a publica *Liebeslieder* mai târziu în viața sa și în mod clar nu l-a numărat printre lucrările sale de maturitate, ediția în facsimil este destinată să servească exclusiv scopurilor academice (studiind întrebări precum modul în care Bartók a rezolvat anumite probleme de compoziție la vârsta de 19 ani), și nu pentru a promova redescoperirea și reprezentarea pe scenă acestora<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Despre relația dintre Bartók și Felicie Fábrián, contextul biografic și geneza ciclului de lieduri, vezi Bónis, „Preface”, I; Bónis, „Bartók Béla: *Liebeslieder*”, 311-313 și 315; Vikárius, „Musikalische Botschaften für eine junge Frau?”, 102-104.

<sup>2</sup> Bartók Béla: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, 12.

<sup>3</sup> În această perioadă este încă dificil să distingem între exercițiile stilistice și formale de compoziție de cele originale, libere, și să le punem în ordine cronologică, vezi Wilhelm, „Bartók's Exercises in Composition”, 70.

<sup>4</sup> Pentru fragmente din scrisorile relevante, vezi Vikárius, „Musikalische Botschaften für eine junge Frau?”, 104.

<sup>5</sup> Lampert, „Works for Solo Voice with Piano”, 387.

<sup>6</sup> Braun, *Béla Bartók's Vokalmusik*, 29.

<sup>7</sup> Péter Bartók, „Note”, fără număr de pagină.

Majoritatea cercetătorilor au urmărit influențele romantice germane în *Liebeslieder*. Vera Lampert, de exemplu, scrie că Bartók a imitat cu pricepere genul și atmosfera liedului german și faptul că a folosit un text deja pus pe muzică de Schumann (poezia pe care se bazează Liedul I este identică cu piesa de deschidere din *Myrthen*) este un indiciu clar al unui model muzical-artistic mai tangibil<sup>8</sup>. Pe lângă influența stilistică a lui *Frauenliebe und -leben*, David Cooper vede influența lui Brahms, Hugo Wolf și Richard Strauss în „muzica germană vernaculară relativ convențională de la sfârșitul secolului al XIX-lea” și sugerează că Bartók ar fi putut fi familiarizat cu limbajul lui Mendelssohn în desfășurarea textului Liedului II<sup>9</sup>. Disertația lui Günther Weiss discută în detaliu asemănările cu anumite lucrări romantice germane: de exemplu, el face paralele între unele măsuri din Liedul II și al doilea lied din *Frauenliebe, Mondnacht* a lui Schumann și *Waldeseinsamkeit* de Brahms<sup>10</sup>. Potrivit lui Ferenc Bónis, Bartók îmbrățișează limbajul muzical, armoniile și metodele de decor muzical ale măștrilor romantici germani. O asemănare mai precisă, mai palpabilă este, de exemplu, Liedul I, care se referă și la *Widmung* de Schumann, în timp ce titlul ciclului ar fi putut fi inspirat de Liszt, care transcrie același lied pentru pian al lui Schumann ca *Liebeslied*; în acompaniamentul de pian plin de suspans și repetitiv al Liedului III, Bónis suspectează un model schubertian și interpretează Liedul V ca o reflecție asupra metodelor compoziționale cheie care se vor cristaliza în opera ulterioară a lui Bartók, de exemplu, Halsey Stevens consideră structura asemănătoare canonului care apare sporadic în Liedul II destul de promițătoare<sup>12</sup>.

Cele mai interesante studii subliniază puternica autonomie artistică și creativă a lui Bartók chiar și la această vârstă fragedă prin anumite trăsături ale ciclului de cântece, în primul rând prin modificări ale textului poeziei. Bónis a indicat, de asemenea, unele dintre modificările aparte ale lui Bartók<sup>13</sup>, iar Braun, în ciuda faptului că *Liebeslieder* nu poate fi clasificat drept o lucrare timpurie matură, dedică un scurt excurs ciclului de cântece datorită tratării sale extreme a textului<sup>14</sup>. Întregul spectru și semnificația modificărilor aduse textelor poetice au fost însă dezvăluite de Ferenc László, care a comparat *Liebeslieder* cu *Cantata profana*, una dintre marile lucrări de mai târziu a lui Bartók. Pe lângă copia finală a partiturii, ambele lucrări au un libret separat alcătuit și elaborat de Bartók și, în plus, deși compozitorul nu indică încă acest lucru în libretul *Liebeslieder*, ambele lucrări se încheie cu revenirea modificată a primei secțiuni a textului, devenind un ciclu în ramă închis. László distinge între trei tipuri de modificare textuală: există replici în ciclu în care Bartók a înlocuit anumite cuvinte sau chiar a omis un întreg vers pentru a adapta poemul la situația și mesajul propriu de viață, există ocazional erori gramaticale și de ortografie, și există modificări care au fost cerute doar de cadrul muzical în sine, de exemplu pentru a obține cel mai avantajos număr de silabe, dar acestea nu au fost incluse în libret<sup>15</sup>. El concluzionează că Bartók a ales poeziile în primul rând din motive personale, mai degrabă decât pe baza experiențelor sale de lectură: a căutat texte care aveau legătură cu starea sa emoțională de la acea dată și cu situația de viață și a atribuit o valoare artistică independentă ciclului muzical-dramatic pe care l-a creat din ele – în asemenea măsură încât nu a considerat necesar să includă numele poezilor în exemplarul final sau în libret (spre mare nemulțumire a posterității). Nu ar fi putut fi ghidat de exigențele literare, fie și numai pentru că a fost capabil să modifice poeziile în dezavantaj poetic dacă mesajul sau ideile sale muzicale o cereau; totuși, subiectul libretului, conceput artistic, ar face cinste oricărui maestru romantic german<sup>16</sup>.

### 3 Modele posibile

Muzica romantică germană, într-adevăr, a jucat un rol decisiv, aproape exclusiv, în universul muzical al tânărului Bartók, chiar dacă numai datorită orientării bine-cunoscute a lui Koessler (dar nu numai datorită acestei influențe). Din fericire, acest lucru este confirmat și de surse importante: până în 1903, compozitorul întocmise liste detaliate cu toate lucrările pe care le studiase, audiase și dorea să le studieze în viitor. Majoritatea acestor liste au fost

<sup>8</sup> Lampert, „Works for Solo Voice with Piano”, 387.

<sup>9</sup> Cooper, *Béla Bartók*, 17. Cooper laudă ciclul de lieduri din tinerețe pentru maturitatea sa tehnică și emoțională, structura sa controlată în mod vizibil, utilizarea armoniilor și scrierea eficientă pentru voce și pian.

<sup>10</sup> Weiss, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks*, 238.

<sup>11</sup> Bónis, „Bartók Béla: Liebeslieder”, 320; Bónis, „Preface”, II, IV și V.

<sup>12</sup> Stevens, „Some «Unknown» Works of Bartók”, 39.

<sup>13</sup> Bónis, „Bartók Béla: Liebeslieder”, 317.

<sup>14</sup> Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, 22-25.

<sup>15</sup> László, „Bartók és dalszövegei”, 417-422.

<sup>16</sup> László, „Bartók és dalszövegei”, 426-427. Un pasaj dintr-o scrisoare confirmă și această căutare persistentă, specifică, care ar fi putut fi în concordanță cu un concept muzical-dramatic prezent deja în mintea lui Bartók, dar nu i-a permis compozitorului să insiste asupra celei mai înalte realizări literare. Bartók i-a scris mamei sale în februarie 1900: „Ar fi foarte frumos să-l avem aici pe Goethe, pentru că acum am nevoie de poezii, dar nu am nimic (în afară de Lessing) aici, așa că a trebuit să cumpăr lucrări de Heine”. Vezi Bartók Jr. și Gombocz né Konkoly, *Bartók Béla családi levelei*, 29.

publicate de Denijs Dille. Liedurile apar în lista pieselor studiate sau cunoscute deja de Bartók din primăvara anului 1898; înainte de aceasta, Bartók nu menționează deloc lucrări din acest gen, iar de la sfârșitul anului 1900 – pe când terminase *Liebeslieder* –, lied-ul dispăre din nou aproape complet (în afară de câteva lucrări de Brahms și Richard Strauss)<sup>17</sup>. Se pare că *Liebeslieder* a încununat o perioadă în care, pe de o parte, Bartók a fost profund cufundat în genul de lied german și ciclurile de lieduri în cadrul studiilor sale și în care, pe de altă parte, experiența relației sale cu Felicie i-a dat un impuls personal de a încerca să se exprime în acest format specific. Cu toate acestea, după ce și-a creat marea contribuție individuală, Bartók pare să-și fi pierdut interesul pentru lied: a lăsat deoparte genul de lied german strict definit pentru tot restul vieții, deoarece liedurile *Pósa* și *Ciclurile op. 15* și *op. 16* nu intră sub nicio formă în această categorie.

Întrucât până la sfârșitul anului 1900 tânărul compozitor se familiarizase cu mai multe lieduri sau cicluri de lieduri ale lui Schubert și Schumann, anumite lieduri ale lui Brahms și chiar *Valkiria* lui Wagner, nu este surprinzător că mulți cercetători au descoperit asemănări între aceste lucrări și *Liebeslieder*. Numele lui Hugo Wolf, Richard Strauss și Franz Liszt, însă, nu apar în liste decât cu mult timp după finalizarea ciclului de lieduri, așa că în cazul lor putem vorbi mai degrabă de asemănări prin coincidență și de baze stilistice comune, în loc de influențe artistice și muzicale. Liedurile germane incluse în lista de lucrări cunoscute sau studiate a lui Bartók până la sfârșitul anului 1900 sunt enumerate în Tabelul 1.

Robert Schumann	<i>Myrthen, Frauenliebe und -leben, Dichterliebe, Liederkreis</i> (fără număr de opus)
Franz Schubert	<i>Erlkönig, Die schöne Müllerin</i>
Johannes Brahms	<i>Lieder</i> (fără alte specificări)
Ludwig van Beethoven	<i>Der Kuss, Adelaide, Sechs Lieder op. 48, Acht Lieder op. 52, Drei Gesänge op. 83, Sechs Gesänge op. 75, Das Glück der Freundschaft, An die ferne Geliebte, Der Mann von Wort, Merkenstein</i>

**Tabel 1.** Lieduri și cicluri de lieduri germane deja studiate sau cunoscute de Bartók la sfârșitul anului 1900.

După cum se poate observa din acest tabel, scrierile savante pe care le-am examinat nu iau în considerare un compozitor de care tânărul Bartók nu putea face abstracție nu doar în muzica simfonică, de cameră și pentru pian, dar care a avut multe compoziții și în genul de lied: Beethoven. Mai există, în plus, o altă listă, pe care Dille nu a publicat-o, dar a numit-o „d-list” și a oferit o descriere a conținutului acesteia. Această listă oferă dovezi suplimentare ale relației dintre Bartók și Felicie, „anul liedului” al compozitorului și principalele sale influențe muzicale la acea vreme. Bartók a pregătit această listă la Meran în 1900 și i-a trimis-o Feliciei într-o scrisoare. A enumerat lucrările pe care le-a considerat ca fiind obligatorii din istoria muzicii, indicând pe care dintre ele nu le-a studiat încă. Printre capodoperele pe care le cunoștea deja, a remarcat cântecul lui Beethoven *Adelaide* și ciclul de cântece *An die ferne Geliebte*, în timp ce pentru Schubert, Schumann și Brahms a scris doar *Lieder* (ceea ce ar putea însemna și că studiasse deja toate lucrările lor eligibile). Cu toate acestea, cântecele altor câțiva compozitori – precum Mendelssohn, Robert Franz (1815-1892), Liszt și Grieg –, menționate încă doar ca *Lieder*, se încadrează în categoria lucrărilor pe care dorea să le studieze în viitor<sup>18</sup>.

La prima vedere, ascultând piesele, *An die ferne Geliebte* și *Liebeslieder* par să fie în contrast puternic. Ciclul de lieduri de Beethoven a fost profund influențat de idealul german contemporan de simplitate<sup>19</sup> asemănătoare cântecului popular, în timp ce compoziția lui Bartók este grandioasă, plină de exces romantic, complexitate și pasiune. Fundalul biografic al genezei lor este, de asemenea, foarte diferit: într-o fază dificilă a vieții sale, Beethoven scrie despre o iubire care a trecut sau este fără speranță, în timp ce Bartók este încă tânăr și la începutul unei relații cu un rezultat incert. Totuși, dacă examinăm cele două lucrări în detaliu, constatăm că exuberantul limbaj muzical romantic târziu al tânărului Bartók ascunde în adânc un model beethovenian și îl duce mai departe.

Ciclul de lieduri de Beethoven este adesea menționat ca primul reprezentant adevărat al genului. De fapt, *An die ferne Geliebte* nu este primul ciclu de lieduri în sens literal; au existat piese anterioare care au fost compuse după poezii pe aceeași temă, sau care extrăgeau replici dintr-o poveste scrisă în versuri sau care dezvoltau o narațiune din lieduri succesive. Cea mai mare realizare a piesei lui Beethoven este că a pus bazele unei ramuri a genului care va deveni dominantă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în special prin opera lui Schumann:

<sup>17</sup> Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks*, 229-233.

<sup>18</sup> Reședința Bartók, într-un teanc de pagini intitulat „Különféle” (Diverse), colecția lui Gábor Vásárhelyi, BH I/46/24, fotocopie: Arhivele Bartók din Budapesta, Institutul de Muzicologie, Centrul de Cercetare pentru Științe Umaniste. Împărtășesc aici datele furnizate cu amabilitate de către László Vikárius.

<sup>19</sup> Kerman *et al.*, „Beethoven, Ludwig van”; Böker-Heil *et al.*, „Lied”.

ciclul de lieduri construit muzical. În acest tip, coerența cântecelor și subiectul ciclului derivă nu atât din poezii, cât în primul rând din cadrul muzical<sup>20</sup>. Nu putem pretinde, deci, că *An die ferne Geliebte* este chiar primul exemplu dintr-o serie de cicluri de lieduri construite muzical, dar este important să ținem cont de faptul că Bartók lucra deja în contextul cultului lui Beethoven din secolul al XIX-lea; întrucât, la sfârșitul secolului al XIX-lea, poziția lui Beethoven ca cel mai mare maestru german, sursa oricărei muzici mari și primul geniu romantic era deja stabilită, ciclul său de lieduri a eclipsat toate celelalte lucrări care ar fi putut servi drept modele sau referințe pentru compozitori.

*Liebeslieder* și *An die ferne Geliebte* constau ambele din șase lieduri și, chiar dacă considerăm aceasta ca o coincidență, uimitoarea întoarcere ciclică și munca motivică afișate în ele cu siguranță nu pot fi considerate ca o similitudine superficială. La sfârșitul Liedului VI, ambele lucrări revin la materialul de deschidere al Liedului I, iar ambii compozitori dezvoltă secțiunea prin tehnica variațiunii. Beethoven îl extinde și mai mult într-o codă de operă, care erupe vehement, în timp ce muzica lui Bartók se oprește.

În ceea ce privește aspectul motivic, Joseph Kerman și Christopher Reynolds au reușit să extragă toate melodiile din *An die ferne Geliebte* doar din primele zece măsuri. Legăturile motivice adună ciclul într-o unitate muzicală extrem de puternică; aproape că o transformă într-o formă de variațiune bine deghizată, din contextul căreia nu poate fi extras niciun lied în scopul interpretării autonome<sup>21</sup>. În plus, Beethoven a compus toate cele șase lieduri într-o formă strofică variată, iar fiecare piesă urmează celei anterioare *attacca*, ceea ce sporește și mai mult sentimentul de continuitate muzicală. În cazul lui *Liebeslieder*, nu am găsit nicio urmă a unui plan muzical atât de meticolos calculat. Aici, liedurile individuale sau grupurile de lieduri contrastează unele cu altele în ce privește caracterul și forma; starea de spirit imediat definită a fiecărei piese amintește mai mult de *Dichterliebe*. Liedurile I și II sunt într-o formă tripartită, cu o revenire variată, Liedul III este *durchkomponiert*, Liedul IV are o structură strofică variată cel mai simplu posibil, Liedul V condimentează forma tripartită deja folosită în primele două lieduri cu o repriză falsă realizată pe neobservate, iar Liedul VI este *durchkomponiert*. Nu este, însă, o coincidență în ce lied apare motto-ul sau leitmotivul. Beethoven a legat mai strâns Liedul I și VI prin intermediul cadrului tematic, iar Liedurile III și IV prin intermediul aceluiași centru tonal. Bartók a păstrat utilizarea cadrului tematic pentru a crea „cochilia” ciclului de lieduri, dar a legat Liedurile III și IV, nucleul ciclului, făcând apel la motto în locul tonalității.

Există, de asemenea, asemănări fundamentale între cele două cicluri de lieduri în ceea ce privește planul tonal. În cazul lui *An die ferne Geliebte*, dominantă este absentă în mod evident, accentul fiind pus pe subdominantă, medianță și submedianță. La *Liebeslieder* se poate observa aceeași tendință. Dominanta este complet eliminată, dar planul tonal sistematic și destul de neobișnuit al ciclului explorează în detaliu teritoriul medianței și al subdominantei, așa cum se poate observa în tabelul 2.

Planul tonal al <i>An die ferne Geliebte</i>	Planul tonal al <i>Liebeslieder</i>
I. Mi bemol major	I. Si bemol major
II. Sol major	II. Mi bemol minor
III. La bemol minor	III. Re minor
IV. La bemol major	IV. Mi bemol major
V. Do major / Do minor	V. Re major
VI. Mi bemol major	VI. Re major / Si bemol major

**Tabel 2.** Planul tonal al *An die ferne Geliebte* și al *Liebeslieder*.

Subtitlul încă ne amintește că piesa lui Beethoven a început ca un „*Liederkreis*”. (Bartók nu era neapărat conștient de acest lucru, dar titlul final s-ar putea să fi fost motivat, pe de o parte, de crearea unui ciclu muzical și, pe de altă parte, de necesitatea de a găsi un titlu mai ușor de vândut)<sup>22</sup>. După părerea mea, nu este probabil ca Bartók să fi modelat titlul propriului său ciclu după *Liebeslied* de Liszt<sup>23</sup>; titlul *Liebeslieder* diferă de *Liederkreis* doar prin faptul că se referă la tema poetică centrală a compoziției. Așa cum piesei lui Beethoven îi lipsește o

<sup>20</sup> Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 104. În cursul secolului al XIX-lea, principalele trăsături ale ciclurilor de cântece bazate pe un model similar au fost extinse pentru a include *Liederkreis* sau *Liedercyclus* în titlu, o temă centrală, folosind un ciclu liric ca text, o tonalitate de bază, revenirea tematică și conexiunile muzicale între melodiile individuale. Vezi Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 115.

<sup>21</sup> Reynolds, „The Representational Impulse in Late Beethoven, I”, 43-61.; Kerman, „An die ferne Geliebte”, 123-157.

<sup>22</sup> Youens, „Song Cycle.”

<sup>23</sup> După cum precizează F. Bónis în „Preface”, IV.

narațiune, dar compozitorul dezvoltă metafora distanței spațio-temporale dintre persoana iubită și subiectul liric<sup>24</sup>, Bartók luminează diferite aspecte ale aceluiași fenomen și sentiment în lieduri cu caracter diferit<sup>25</sup>. O diferență uriașă între cele două cicluri, desigur, constă în faptul că *An die ferne Geliebte* este format din poezii ale aceluiași poet, Alois Isidor Jeitteles, în timp ce *Liebeslieder* este compus pe texte ale mai multor poeți, la fel ca *Myrthen* de Schumann<sup>26</sup>. Nu este sigur că Bartók a făcut aceasta intenționat, dar modul în care a tratat textul este destul de apropiat de metoda lui Beethoven: poeziile lui Jeitteles nu există ca un ciclu poetic în sine, ci au fost scrise probabil pentru compozitor, iar Joseph Kerman consideră că probabil Beethoven chiar a schimbat textele poetice în calitate de colaborator activ<sup>27</sup>. Bartók nu pare să fi avut pe cineva care să scrie poezii pentru el sau nu a vrut să aleagă această opțiune, așa că a ales poeziile germane care se potriveau cel mai bine situației sale de viață și scopurilor artistice și a făcut în mod independent schimbările pe care le-a considerat necesare.

O trăsătură comună a operei și atitudinii lui Beethoven și Bartók este că ambii au compus în principal în genuri instrumentale. Poate că nu este prea surprinzător că în *An die ferne Geliebte*, pianul joacă un rol mult mai mare decât era obișnuit la acea vreme. În prima ediție, citim că *An die ferne Geliebte* este „Ein Liederkreis [...] mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt”, în timp ce în a doua ediție Beethoven plasează partea de pian la același rang cu partea vocală: „für Gesang und Piano-Forte”<sup>28</sup>. Bartók merge și mai departe când, pe pagina de titlu a copiei finale, inversează ordinea așteptată a celor două părți: „für Klavier und eine Singstimme”. Acest lucru se poate datora și faptului că pianul era un mediu mult mai natural și mai familiar pentru tânărul pianist-compozitor decât vocea. Până în 1900, el scrisese deja un număr considerabil de piese pentru pian, în timp ce aproape că nu compusese nimic pentru voce. Cu toate acestea, importanța părții de pian și această subliniere lingvistică sunt justificate și de câteva caracteristici muzicale ale ciclului de lieduri. În afară de repriza Liedului VI, motto-ul apare exclusiv în partida pianului (Liedurile III și IV, pe care le-am menționat deja), și chiar și ultima sa apariție aparține pianistului, după ce partea vocală s-a încheiat. Pianistul nu are o sarcină ușoară în acest ciclu de lieduri, deoarece partitura este extrem de densă și provocatoare din punct de vedere tehnic. (Același lucru se poate spune despre cântăreț, de asemenea, din cauza ambitusului care se întinde pe mai mult de două octave, a numeroaselor acute și a salturilor care trec de octavă.)

Mai mult, la începutul Liedului VI, Bartók atribuie pianului un preludiu lung, care depășește cu mult granițele genului de lied, crescând organic din atmosfera Liedului V. După cum afirma Ferenc Bónis: „muzică plăcută, dar nepotrivită, ceea ce îl condamnă pe cântăreț la o lungă perioadă de inactivitate într-un punct dramatic important al ciclului”<sup>29</sup>. Compozițiile timpurii ale lui Bartók se caracterizează oricum printr-o anumită extravaganță, comunicativitate și încrucișare între genuri<sup>30</sup>, dar nici acest gest nu este lipsit de precedente (beethoveniene), doar că trebuie să căutăm rădăcinile limbajului muzical în stilul diferiților compozitori de operă. Beethoven a dezvoltat o codă ferventă, extrovertită, care amintește de opera din secolul al XVIII-lea din tema recurentă, astfel încât *An die ferne Geliebte* se încheie la punctul culminant al stării sufletești, folosind oportunitățile oferite de text. Bartók a trecut la ceva asemănător cu opera wagneriană nu chiar la sfârșitul ciclului, ci la sfârșitul Liedului V și al preludiului Liedului VI. Deși în ochii multor savanți, aceasta este o forțare anormală asemănătoare codei lui Beethoven, se simte totuși mai integrată decât neașteptata întorsătură stilistică a lui Beethoven ce urmează imediat după o desfășurare de o mare simplitate. Mai mult, în *Liebeslieder*, subiectul poemului următor, sau mai exact sugestiile sale religioase, chiar solicită această izbucnire exaltată, pentru ca emoțiile înfierbântate să se poată revărsa. Apoi, ordinea este restabilă și, în conformitate cu conținutul textual recurent al Liedului I, *Liebeslieder* ajunge la o concluzie lirică. Cu toate acestea, împărtășește structura finală masivă cu ciclul beethovenian. Deoarece preludiul Liedului VI începe cu melodia Liedului V cu un sentiment aproape de *attacca*, Bartók ar fi putut fi tentat și de conceptul beethovenian de continuitate.

## Concluzii

Investigarea influențelor muzicale mi se pare adesea un teritoriu alunecos. Fie că sunt sugerate de compozitorii înșiși sau de alte surse, fie că nu sunt confirmate deloc, nu putem întotdeauna să ajungem la origini și – ceea ce

<sup>24</sup> Reynolds, „Separated Lovers and Separate Motives”, 49-55.

<sup>25</sup> Potrivit lui Ferenc László, subiectul ciclului de lieduri duce într-un mod unic de la un sentiment individual de iubire la devotament și încredere în Dumnezeu, vezi László, „Bartók és dalszövegei”, 421.

<sup>26</sup> Bartók a îngreunat munca cercetătorilor de a găsi poeziile, dar Ferenc László a reușit în cele din urmă să identifice autorii tuturor poezilor: I. Friedrich Rückert, II. și III. Johann Nikolaus Lenau, IV. Friedrich Martin von Bodenstedt, V. Johann Wolfgang von Goethe, VI. Friedrich Rückert. Vezi László, „Bartók és dalszövegei”, 416. (*Myrthen* a fost compus după poezii de Goethe, Rückert, Heinrich Heine, George Byron, Robert Burns și Thomas Moore.)

<sup>27</sup> Kerman, „An die ferne Geliebte”, 126.

<sup>28</sup> Kerman, „An die ferne Geliebte”, 154-155.

<sup>29</sup> Traducerea autoarei. Vezi originalul în limba maghiară: Bónis, „Bartók Béla: Liebeslieder”, 318.

<sup>30</sup> Vezi Kodály, „Bartók Béla”, 428.

este și mai dificil – să distingem referințe conștiente, influențe care operează la un nivel mai degrabă subconștient al minților creative, sau simple coincidențe. În cazul lucrărilor timpurii ale lui Bartók, cercetătorii se pot baza, din fericire, pe listele sale meticuloase caracteristice, care oferă informații importante despre ceea ce l-ar fi putut influența în anumite moduri sau nu (încă).

Bartók, atât ca parte a studiilor sale oficiale, cât și în demersurile sale private, a studiat profund literatura muzicală romantică germană, împletită cu diverse referințe și influențe care provin de la Beethoven, așa că *An die ferne Geliebte* poate să fi ajuns la el prin multe curente subterane neexaminată aici, cum ar fi celebrul citat al Liedului VI din *Fantezia în Do major* a lui Schumann și *Frauenliebe und -leben*. Cu toate acestea, este un fapt incontestabil că tânărul compozitor era familiarizat și cu sursa muzicală în sine. Deși limbajul muzical general din *Liebeslieder*, și unele dintre melodii în special, arată asemănări aparent copleșitoare cu piese ale compozitorilor romantici germani, deja subliniate de mai mulți cercetători, consider că *An die ferne Geliebte*, ca model de ciclu de lieduri, a fost cel puțin la fel de relevant pentru tânărul Bartók precum lucrările lui Schumann, Brahms sau chiar Wagner. Acest tip de influență subtilă și în același timp de fundament, iese la iveală în primul rând în caracteristicile structurale ale *Liebeslieder*, inclusiv prin planul tonal, utilizarea altor elemente unificatoare și importanța sporită a partidei de pian. Putem găsi, de asemenea, faze comune în procesul compozițional, precum tratarea textelor poetice, care poate au rămas ascunse lui Bartók la acea vreme, dar care sunt, poate, chiar mai interesante.

## Bibliografie

- Bartók, Béla Jr. și Gombocz né Konkoly, Adrienne, ed. *Bartók Béla családi levelei [Scrisorile de familie ale lui Béla Bartók]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bartók, Péter. „Note”. În *Bartók Béla: Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, fără număr de pagină. Homosassa: Bartók Records, 2002.
- Bingham, Ruth O. „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”. În *The Cambridge Companion to the Lied*, editat de James Parsons. 104-119. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Bónis, Ferenc. „Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900”. În *Mozarttól Bartókig: Írások a magyar zenéről [De la Mozart la Bartók: Scrieri despre muzica maghiară]*. Editat de Bónis Ferenc, 310-323. Budapest: Püski, 2000.
- Bónis, Ferenc. „Preface”. În *Bartók Béla: Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, I-V. Homosassa: Bartók Records, 2002.
- Böker-Heil, Norbert, David Fallows, John H. Baron, James Parsons, Eric Sams, Graham Johnson și Paul Griffiths. „Lied”. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611>.
- Braun, Michael. *Béla Bartók's Vokalmusik: Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen*. Regensburg: Conbrio Verlagsgesellschaft, 2017.
- Cooper, David. *Béla Bartók*. New Haven și London: Yale University Press, 2015.
- Dille, Denijs. *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks, 1890–1904*. Kassel, Basel și London: Bärenreiter Verlag, 1974.
- Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson și William Drabkin. „Beethoven, Ludwig van”. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.
- Kerman, Joseph. „An die ferne Geliebte”. În *Beethoven Studies 1*. Editat de Alan Tyson, 123-157. New York: W.W. Norton, 1973.
- Kodály, Zoltán. „Bartók Béla”. În *Visszatekintés 2 [Retrospecție 2]*. Editat de Bónis Ferenc, 426-434. Budapest: Argumentum, 2007.
- Lampert, Vera. „Works for Solo Voice with Piano”. În *The Bartók Companion*. Editat de Malcolm Gillies, 387-412. London: Faber & Faber, 1993.
- László, Ferenc. „Bartók és dalszövegei”. *Magyar Zene* 42, nr. 3-4 (2004): 415-429.
- Reynolds, Christopher. „Separated Lovers and Separate Motives: The Musical Message of *An die ferne Geliebte*”. *The Beethoven Newsletter* 3, nr. 3 (1988): 49-55.
- Reynolds, Christopher. „The Representational Impulse in Late Beethoven, I: *An die ferne Geliebte*”. *Acta Musicologica* 60, nr. 1 (1988): 43-61.
- Stevens, Halsey. „Some «Unknown» Works of Bartók”. *The Musical Quarterly* 52, nr. 1 (1966), 37-55.
- Vikárius, László. „Musikalische Botschaften für eine junge Frau? Béla Bartók's Meraner Variationen für Klavier”. În *Meran und die Künstler: Musiker Maler Poeten in einem Modekurort 1880–1940*. Editat de Ewald Kotschieder și Josef Lanz, 99-112. Bozen: Verlagsanstalt Athesia, 2001.
- Weiss, Günther. *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartók's im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*. Disertație susținută la Universitățile Erlangen-Nürnberg, 1970.
- Wilhelm, András. „Bartók's Exercises in Composition”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23, nr. 1/4 (1981): 67-78.

Youens, Susan. „Song cycle”. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26208>.

*Traducere din engleză de Marcella Magda*