

# K Ö Z L E M É N Y

## Molnár Fanni AN DIE NAHE GELIEBTE\*

*Bartók Béla fiatalkori dalciklusa*

### Több mint múzsa

Különleges kivételnek számított, hogy Bartókot egyszerre két szakra és rögtön a második évfolyamba vették fel a budapesti Zeneakadémiára: zongorát Thomán István, zeneszerzést Koessler János osztályában kezdett tanulni 1899 szeptemberétől. A nála három évvel fiatalabb Fábíán Felicie pedig azért keltett feltűnést, mert nő léteére szintén mindkét szakot végezte egy időben, és ténylegesen komponált. A tehetséges fiatal zeneakadémista lány neve már egy 1899. szeptemberi Bartók-levelben feltűnik; ekkortól kezdve a zeneszerző édesanyjához írt leveleiben az említések egyre szaporodnak, és egyre bizalmasabbá válnak, egészen a keresztnév gyakori és természetes emlegetéséig. Bartók 1900 májusában fordult meg először Fábíánéknál, azután ezek a látogatások gyors ütemben sűrűsödtek. A két fiatal növendék elsősorban zenélni járt össze, de Bartók angolra is tanította Felicie-t, illetve együtt keresték fel először Gruber Emma (a későbbi Kodályné) salonját. Bár Fábíánék korántsem számítottak a szó szoros értelmében vett zenészfamíliának, Bartók előszeretettel időzött a körükben, és mint a *Liebeslieder*ből is kiderül, a Felicie-vel ápolt kapcsolat zeneszerzői munkájára is hatással volt.

A fennmaradt források (levelek, illetve az autográf fogalmazvány és tisztázat) alapján a *Liebeslieder* keletkezése nem rekonstruálható pontosan. A dalciklus terve 1900 februárjától foglalkoztathatta Bartókot, ám vázlatokról nem tudunk. Júniusban, a tanév végén a zeneszerző előbb Pozsonyba utazott édesanyjához, majd együtt mentek nyaralni a stájerországi St. Johann bei Herberstein nevű faluba. A fogalmazványban a 2. dal datálása 1900 júliusa, ezt tehát Bartók már nem Budapesten, hanem Pozsonyban vagy St. Johannban komponálta. Augusztusban egy súlyos betegség szakította meg a munkát; kritikus állapota miatt Bartók szeptember közepéig el sem hagyhatta St. Johannt. Ezután édesanyja visszavitte

---

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Vikárius László tiszteletére rendezett, „Modell és inspiráció” című konferenciáján, a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2022. október 7-én elhangzott előadás írott változata. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Vikárius Lászlónak észrevételeiért, amelyekkel segítette az előadás és a cikk létrejöttét, illetve Farkas Zoltánnak, aki felhívta a figyelmet a dalciklus első és máig egyetlen előadására, amelyre 2020. szeptember 25-én került sor a Bartók Béla Emlékház „Az ifjú Bartók” című koncertjén (a felvétel a YouTube-on is elérhető).

őt Pozsonyba, ahonnan egy orvosspecialista november közepén Meránba küldte, hogy felépüljön. A Zeneakadémiára Bartók csak 1901 áprilisában térhetett vissza, de Felicie-vel nem szakadt meg a kapcsolata: leveleztek egymással, osztálytársnője pedig több ízben kérdezgette a dalciklusról, amelyet Bartók valószínűleg 1900 őszén, lábadozása alatt fejezett be.

Fábián Felicie neve utoljára 1903 elején bukkan fel a Bartók-levelezésben. Ekkor a dalciklus ihletője Emil Sauerhez ment továbbtanulni Bécsbe, és mivel az 1902/1903-as tanév során már részben elhidegültek egymástól Bartókkal, levélben sem tartották fenn a kapcsolatot, és Felicie nem sokkal később, valószínűleg tragikus körülmények között elhunyt. 1900-tól 1902-ig azonban a Bartók-életrajz szinte kulcsfontosságú alakjának számít, aki mély nyomot hagyott a fiatal zeneszerző munkásságán.<sup>1</sup>

Három olyan kompozíciót ismerünk, amelyekben Bartók zenei eszközök segítségével adott kifejezést Felicie-hez való kötődésének; a *Liebeslieder* ezek közül a legkorábbi. Itt a „múzsza” még egészen rejtett formában van jelen: a tisztázat nem tartalmaz ajánlást (bár közvetetten értelmezhetjük ajánlásnak azt a tényt, hogy Bartók éppen a Schumann által is megzenésített *Widmung* című Rückert-költéményt választotta, sőt, mint arról majd lesz még szó, módosított szöveggel tette a ciklus élére), a zenei anyagban pedig csak a B-ről induló és F-re érkező vezérmotívum, valamint a IV. dal zongoraszólamában megjelenő és szöveges magyarázattal ellátott ellentéma utal az ihlető személyre („Dieses zweite Thema ist von Fr. F. F. componirt.”).<sup>2</sup> Talán még kevésbé közvetlenül, de árulkodó a címloldal „Budapest, 1900” felirata is; az életrajzi adatok alapján biztosan állíthatjuk, hogy Bartók nem a fővárosban komponálta a dalciklus döntő részét, ám magához a kompozícióhoz vezető élmények – mind zenei téren, mind Felicie személyében – egyértelműen a zeneakadémiai tanulmányokhoz és így Budapesthez kötődnek. A zeneszerző számára tehát fontosabb volt maga a művet kiváltó érzelmi és művészi tapasztalat, mint a konkrét életrajzi adatokhoz való hűség. Ennek a szövegi és a zenei megformálás tekintetében még komolyabb következményei és megnyilatkozásai vannak, amelyekre később fogok kitérni.

Noha a *Liebesliedern* is gyakran érezhető Schumann hatása, még schumannibb a második Felicie-darab, a szintén 1900-as *Scherzo F. F. B. B.* alapötlete. Itt már egészen nyíltan, nemcsak a zenei mottóból, hanem a címből is kiolvasható az ihlet forrására való utalás, emellett szöveges ajánlás is tartozik a darabhoz. Végül a Felicie témájára írt variációsorozat (1900–1901) bármiféle titkos kód nélkül

---

1 Bartók és Fábián Felicie kapcsolatáról, az életrajzi kontextusról és a dalciklus keletkezéstörténetéről ld. Bónis Ferenc: „Preface”. In: Béla Bartók: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*. Homosassa: Bartók Records, 2002, I–V., ide: I.; Bónis Ferenc: „Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900”. In: uő: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2000, 310–323., ide: 311–313. és 315.; Vikárius László: „Musikalische Botschaften für eine junge Frau? Béla Bartóks Meraner Variationen für Klavier”. In: *Meran und die Künstler. Musiker Maler Poeten in einem Modelkurort 1880–1940*. Hrsg. Ewald Kontschieder–Josef Lanz. Bozen: Verlagsanstalt Athesia, 2001, 99–112., ide: 102–104.

2 Ld. Bartók: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, 12.

tanúskodik kettejük kapcsolatáról. Feltételezhetjük, hogy mindhárom, opusszámmal egyáltalán nem rendelkező darab egyben iskolai gyakorlatként is funkcionált;<sup>3</sup> Koessler véleményét azonban csak a *Scherzóról* ismerjük, Felicie-ét a *Variációkról* is, míg a dalokról semmi hasonló nem derül ki, pedig a levelezésben minden bizonytalanságnak is nyoma maradt volna.<sup>4</sup> Igen valószínű, hogy a *Liebesliedert* inkább megtartották kettejük magánügyének.

## Hová tegyük?

Bartók egyetlen jelentős német nyelvű dalciklusának tudományos megítélése az életművön belül meglehetősen egységesnek mondható. A ciklus nemhogy a kanonizált életműnek nem legitim része, de még a korai szakasz termésének sem igazán: inkább a diákévekben született darabok kategóriájába tartozik. Lampert Vera a szólóhangra írt műveket csak a négy Pósa-daltól (1902) tárgyalja részletesen, nem csak említés szintjén.<sup>5</sup> Michael Braun kijelenti, hogy csupán az érett vokális kompozíciókkal kíván foglalkozni, és meg is indokolja, hogy mivel a *Liebeslieder* darabjaiban szöveg és zenei stílus tekintetében egyaránt tisztán felismerhető a német romantikus előkép, ezeket nagyobb veszteség nélkül kihagyhatja a könyvből.<sup>6</sup> (Egy kanyarban mégis kitér a sorozatra, aminek okáról később szólok.) Ezt a hozzáállást a ciklus máig egyetlen teljes kiadása is megerősíti: a közreadó, Bartók Péter felhívja rá a figyelmet, hogy mivel a zeneszerző későbbi élete folyamán sem szándékozta publikálni a *Liebesliedert*, és egyértelműen nem számította azt érett művei közé, a faksimile kiadás is kizárólag tudományos kérdések vizsgálatához készült (például hogyan oldott meg bizonyos kompozíciós problémákat a 19 éves Bartók), nem pedig az újrafelfedezést és az előadást hivatott elősegíteni.<sup>7</sup>

Egyes kutatók elsősorban a német hatásokat keresik a *Liebesliederben*. Lampert Vera például annyit ír a műről, hogy Bartók ügyesen utánozta bennük a német Lied műfaját és atmoszféráját, és az, hogy Schumann által már megzenésített szöveghez nyúlt (az I. dal alapjául szolgáló vers azonos a *Myrthen* nyitódarabjával), egyértelműen jelzi a konkrétabb zenei-művészi modellt is.<sup>8</sup> David Cooper a *Frauenliebe und -leben* stilisztikai befolyása mellett Brahms, Hugo Wolf és Richard Strauss hatását véli érzékelni a ciklus „viszonylag konvencionális késő 19. századi eszköztárában”, és felveti, hogy Bartók esetleg ismerhette a II. dal szövegének Mendelssohn-

3 Ebben az időszakban a zeneszerzői stílus- és formatani gyakorlatokat és az eredeti, szabad kompozíciókat még nehéz kronologikus rendbe állítani és elkülöníteni egymástól, ld. Wilhelm András: „Bartók’s Exercises in Composition”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXIII/1/4. (1981), 67–78., ide: 70.

4 Az erre vonatkozó levélrészleteket ld. Vikárius: *Musikalische Botschaften...*, 104.

5 Lampert Vera: „Works for Solo Voice with Piano”. In: *The Bartók Companion*. Szerk.: Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993, 387–412., ide: 387.

6 Michael Braun: *Béla Bartók’s Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen*. Regensburg: Conbrio Verlagsgesellschaft, 2017, 29.

7 Bartók Péter: „Note”. In: Bartók: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, oldalszám nélkül.

8 Lampert: *Works for Solo Voice with Piano*, 387.

féle megzenésítését.<sup>9</sup> Günther Weiss disszertációja részletekbe menően állapít meg azonosságokat egyes német romantikus alkotásokkal: a II. dal bizonyos ütemeit például a *Frauenliebe* II. darabjával, a *Mondnacht*tal és Brahms *Waldeseinsamkeit* című dalával állítja párhuzamba.<sup>10</sup> Bónis Ferenc szerint Bartók itt a német romantikus mesterek zenei nyelvét, harmóniaiát, megzenésítési módszereit teszi magáévá. Konkrétabb, kimutatható egyezés például, hogy a zeneszerző az I. dalban motivikusan is utal Schumann már említett *Widmung*jára, míg a ciklus elnevezését Liszt ihlette, aki *Liebeslied* cím alatt ugyanezt a dalt átírta zongorára; a III. dal feszültségkeltő, repetitív zongorakiséretében Bónis schuberti előképet sejt, az V. dalt pedig *Walkür*-reflexióként értékeli.<sup>11</sup> Az is előfordul a szakirodalomban, hogy az elemzők a későbbi Bartók-életműben kulcsfontosságú kompozíciós eljárások csiráit igyekeznek megvilágítani, így Halsey Stevens szintén a II. dalban helyenként felbukkanó kánonszerű szerkesztést tartja előremutatónak.<sup>12</sup>

A legizgalmasabb tanulmányok Bartók korán és határozottan megnyilatkozó művészi, alkotói önállóságát hangsúlyozzák a dalciklus bizonyos jellemzőin, elsősorban a költemények szövegén eszközölt módosításokon keresztül. Bónis is jelezte Bartók néhány sajátos változtatását,<sup>13</sup> Braun pedig az általa már kimutatott extrém szövegkezelés miatt szentel mégis kis kitérőt az érett kori művek közé nem sorolható dalciklusnak.<sup>14</sup> A költői szövegek megváltoztatásának teljes spektrumát és jelentőségét azonban László Ferenc tárta fel, aki a későbbi nagy Bartók-művek közül a *Cantata profana*val állította párhuzamba a *Liebesliedert*. A kotta tisztázati példánya mellett mindkét műnek fennmaradt a Bartók által összeállított és kimunkált librettója is, mi több – bár a *Liebesliedernél* a zeneszerző ezt a librettóban még nem jelzi –, mindkét mű a szöveg első szakaszának (nem szó és hang szerinti) visszatéréssel zárul, és válik szoros keretbe fogott ciklussá. László háromféle szövegmódosítást különböztet meg: találhatóak a ciklusban olyan verssorok, amelyekben Bartók azért cserélt ki bizonyos szavakat, vagy hagyott ki akár egy egész strófát, hogy saját élethelyzetéhez és mondanivalójához igazítsa a költeményt, továbbá elvétve előfordulnak nyelvtani tévedések, tollhibák, valamint léteznek olyan változtatások, amelyeket csupán maga a megzenésítés követelt meg, például a legkedvezőbb szótagszám eléréséhez, ám ezek a librettóba nem kerültek bele.<sup>15</sup> Konklúziója szerint Bartók elsősorban személyes okokból, nem pedig versélmények alapján választotta ki a költeményeket: aktuális érzelmi telí-

9 David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven–London: Yale University Press, 2015, 17. Cooper technikai és érzelmi érettségéért, láthatóan kontrollált struktúrájáért, harmóniavilágáért, illetve hatékony vokális és zongora-írásmódjáért dicséri a fiatalkori darabot.

10 Günther Weiss: *Die Frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*. Nürnberg: Universität Erlangen-Nürnberg, 1970 (dissz.), 238.

11 Bónis: *Bartók Béla: Liebeslieder*, 320.; Bónis: *Preface*, II., IV. és V.

12 Halsey Stevens: „Some 'Unknown' Works of Bartók”, *The Musical Quarterly* LII/1. (1966. január), 37–55., ide: 39.

13 Bónis: *Bartók Béla: Liebeslieder...*, 317.

14 Braun: *Béla Bartóks Vokalmusik...*, 22–25.

15 László Ferenc: „Bartók és dalszövegei”, *Magyar Zene* XLII/ 3–4. (2004. október), 415–429., ld. különösen 417–22.

tettségének, élethelyzetének megfelelő szövegeket keresett, és a belőlük létrehozott zenei-drámai ciklusnak önálló művészi értéket tulajdonított – olyannyira, hogy a költők nevét (az utókor bosszúságára) nem tartotta szükségesnek feltüntetni a tisztázatban. Irodalmi igények már csak azért sem vezethették, mert ha mondanivalója vagy zenei elképzelései megkívánták, akár poétikai szempontból előnytelenül is képes volt módosítani a verseket; a librettó koncepciózus íve ugyanakkor bármely német romantikus mesternek becsületére válna.<sup>16</sup>

## Lehetséges minták

A német romantikus zene már csak Koessler közismert irányultsága miatt is (de nem kizárólag ennek hatására) meghatározó, szinte kizárólagos szerepet játszott a fiatal Bartók zenei tájékozódásában. Ezt szerencsére konkrét forrás segítségével is alátámaszthatjuk: 1903-ig a zeneszerző részletes listákat vezetett mindazokról a művekről, amelyeket tanult, hallott vagy még meg akart ismerni. A Denijs Dille által közreadott jegyzékben 1898 tavaszától képviseltetik magukat a dalok; előtte Bartók egyáltalán nem említ ilyen műfajú darabokat, 1900 végétől pedig a Lied ismét szinte teljesen (néhány Brahms- és Richard Strauss-műtől eltekintve) eltűnik a palettáról.<sup>17</sup> Mintha a *Liebeslieder* egy olyan korszakot koronázna meg, amelynek során Bartók egyfelől tanulmányai keretében intenzíven foglalkozott a német Lied műfajával, különösen dalciklusokkal, másfelől a Felicie-kapcsolat élménye személyes impulzust adott neki arra, hogy megpróbálja ebben a formában is kifejezni magát. Ugyanakkor azzal, hogy létrehozta a maga önálló hozzájárulását, Bartók mintha elvesztette volna érdeklődését a Lied iránt: egész hátralévő életére maga mögött hagyta a szó szoros értelmében vett német dalműfajt, hiszen a Pósa-dalok, illetve az Op. 15-ös és 16-os sorozat már semmiképpen nem sorolhatók ide.

Mivel 1900 végéig Bartók megismert számos Schubert- és Schumann-dalt és dalciklust, valamint Brahms bizonyos dalait, messzemenően igazat adhatunk azoknak az elemzőknek, akik ezekkel a művekkel fedeznek fel hasonlóságokat a *Liebeslieder*ben. Hugo Wolf, Richard Strauss és Liszt neve azonban egyáltalán nem bukkan fel a listákban a dalciklus befejezéséig, és ezek a szerzők nem is tartoztak még a komponista zenei látókörébe, ezért az ő műveik és a *Liebeslieder* viszonyában inkább véletlen egyezésekről, közös stilisztikai alapokról vagy rokonságról beszélhetünk, semmint konkrét zeneszerzői-művészi hatásról. A Bartók listájában 1900 végéig feltüntetett (megismert vagy tanulmányozott) német dalokat az 1. táblázat tartalmazza.

16 Uott, 426–427. Egy levélrészlet is megerősíti ezt az aktív, sajátos keresési folyamatot, amely akár Bartók fejében már előre megfogalmazódott zenei-drámai koncepcióhoz is igazodhatott, ám nem tette lehetővé, hogy a zeneszerző a legmagasabb irodalmi teljesítményhez ragaszkodjon. Bartók 1900 februárjában ezt írta édesanyjának: „Nagyon jó volna, ha itt volna a Göthe, mert most szükségem van költeményekre s mert nem volt semmi itt (csak Lessing) azért meg kellett vennem Heine költeményeit.” Ld. Bartók Béla családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla–Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 29.

17 Denijs Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks, 1890–1904*. Kassel–Basel–London: Bärenreiter Verlag, 1974, 229–233.

Robert Schumann	<i>Myrthen, Frauenliebe und -leben, Dichterliebe, Liederkreis</i>
Franz Schubert	<i>Erlkönig, Die schöne Müllerin</i>
Johannes Brahms	<i>Lieder</i> (nincs pontosabb meghatározás)
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>

1. táblázat. A Bartók listájában 1900 végéig feltüntetett német dalok

Mint a táblázatból kitűnik, az általam feldolgozott elemzői munkák kihagytak egy jelentős szereplőt, aki nemcsak szimfonikus, kamara- és zongoraművek terén számított megkerülhetetlennek a fiatal Bartók számára, hanem a Lied műfajában is nagy súllyal szerepelt: Beethoven. Létezik ráadásul még egy lista, amelyet Dille nem adott közre, csupán d-jegyzék néven leírást adott róla, és utalt a tartalomra; ez további adalékokat szolgáltat a Felicie-kapcsolathoz, a „dalos korszakhoz” és a Bartókot ekkor ért legfőbb zenei benyomásokhoz. Bartók 1900-ban Meránban készítette ezt a listát, és egy levelében Felicie-nek küldte el. Felsorolta benne mindazokat a műveket, amelyeket ismerendőnek tart a zenetörténetből, egyúttal jelezte, hogy ő maga mit nem ismer még közülük. Beethovennél külön kiemelte az *Adelaide* című dalt és a *Távoli kedveshez* ciklust, Schubertnél, Schumann-nál és Brahmsnál pedig egyaránt a Lieder megjelölést tüntette fel (ami akár azt is jelentheti, hogy minden szóba jöhető darabot áttekintett már). Több más zeneszerző, Mendelssohn, Robert Franz, Liszt és Grieg dalai ugyanakkor – szintén mindig Lieder megnevezés alatt – azon művek kategóriájába esnek, amelyeket még tanulmányoznia kellene.<sup>18</sup>

A továbbiakban arra a kérdésre próbálok választ találni, hogy fennállnak-e lényegbevágó azonosságok valamely Beethoven-dal és a *Liebeslieder* között, amelyeket zenei hatásnak tudhatunk be, avagy a Bartók-ciklus szempontjából mégsem jelentős ez a látszólag nagy mennyiség, amennyit a fiatal zeneszerző magába szívott a német komponista hasonló műfajú alkotásaiból.

## A későromantika és Beethoven vonzásában

Első ránézésre, első hallgatásra az *An die ferne Geliebte* és a *Liebeslieder* szöges el-lentétben áll egymással. Míg Beethoven ciklusa a népdalszerű mesterkéletlenség korabeli német eszményének jegyében íródott,<sup>19</sup> addig Bartók műve nagyszabású, csupa romantikus szertelenség, összetettség és szenvedély. A keletkezés életrajzi

18 Bartók-hagyaték, BH I/46/24-es vegyes kézirat (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, másolat a BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archivumában), az itt található adatokat Vikárius László szíves közlése alapján osztom meg.

19 Ld. Joseph Kerman–Alan Tyson et al.: „Beethoven, Ludwig van”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>, utolsó hozzáférés: 2022. december 7.; Norbert Böker-Heil–David Fallows et al.: „Lied”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611>, utolsó hozzáférés: 2022. október 1.

környezete is gyökeresen különbözik: Beethoven életének egy nehéz időszakában egy elmúlt vagy reménytelen szerelmet énekel meg, Bartók pedig még fiatal, és egy bizonytalan kimenetelű kapcsolat elején áll. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a két sorozatot, kiderül, hogy számos rokon vonást mutatnak, és a fiatal Bartók túlcserélő késő romantikus zenei nyelve a mélyben beethoveni modellt takar, vagy éppen visz tovább.

Előszeretettel emlegetik a műfaj első igazi képviselőjeként Beethoven dalciklusát. Valójában az *An die ferne Geliebte* nem a szó szoros értelmében vett első dalciklus; léteztek korábban is olyan darabok, amelyek azonos témát feldolgozó versekre készültek, verses formában írott történetből szakították ki a megzenésített szövegeket, vagy valamilyen narratíva bontakozott ki az egymást követő dalokból. A Beethoven-mű legnagyobb vívmánya abban rejlik, hogy megalapozta a műfajnak azt az ágát, amely aztán a 19. század második felében, különösen Schumann munkásságával uralkodóvá vált: a zeneileg felépített dalciklust. Ebben a típusban a dalok koherenciája és a ciklus íve nem annyira a versekből, mint inkább elsősorban a zenei megvalósításból fakad.<sup>20</sup> Azt nem állíthatjuk, hogy az *An die ferne Geliebte* lenne a legelső a zeneileg felépített dalciklusok sorában, ám fontos figyelembe vennünk, hogy Bartók már az 19. századi Beethoven-kultusz kontextusában dolgozott; mivel a késő 19. századra Beethoven pozíciója a legnagyobb német mesterként, minden nagyszerű zene eredeteként, az első romantikus zseniként szilárdult meg, ezért dalsorozata háttérbe szorította az összes többi ciklust, amely mintául vagy referenciaként szolgálhatott volna a zeneszerzők számára.

A *Liebeslieder* és az *An die ferne Geliebte* egyaránt hat-hat dalból áll, és ha ezt csupán felszínes hasonlóságnak tekintjük is, a ciklikus visszatérés és a motivikus munka feltűnő jelenléte bizonyosan nem az. A VI. dal végén mindkét mű esetében visszatér az I. dal kezdő anyaga, amely Beethovennél operai hangvételi, hevesen kitörő kódába torkollik, Bartóknál pedig nyugvópontra juttatja a darabot. A visszatérés természetesen nem szó szerinti, mindkét zeneszerző variációval fejleszti tovább a szakaszt.

Ami a motivikus munkát illeti, Joseph Kermannek és Christopher Reynoldsnak az *An die ferne Geliebte* valamennyi dalát sikerült az első tíz ütemből levezetnie. A motivikus kapcsolatok rendkívül erős egységbe kovácsolják a sorozatot; szinte jól leplezett variációs formává alakítják, amelynek kontextusából egyetlen dal sem szakítható ki önálló előadás céljára.<sup>21</sup> Beethoven ráadásul mind a hat dalt variált strofikus formában komponálta meg, és mindegyik közbülső darab attacca követi az előzőt, ami tovább növeli a zenei kontinuitás érzetét. A *Liebeslieder* eseté-

20 Ruth O. Bingham: „The early nineteenth-century song cycle”. In: *The Cambridge Companion to the Lied*. Ed. James Parsons. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 104–119., ide: 104. A 19. század folyamán a hasonló modell alapján készült dalciklusok legfőbb ismertetőjegyei a következőkre bővültek ki: Liederkreis vagy Liedercyclus a címben, központi téma, költői ciklus feldolgozása, lekerekített hangnemi terv, tematikus visszatérés és zenei kapcsolatok az egyes dalok között. Ld. uott, 115.

21 Christopher Reynolds: „The Representational Impulse in Late Beethoven, I: An die ferne Geliebte”, *Acta Musicologica* LX. (1988), 43–61.; Joseph Kerman: „An die ferne Geliebte”. In: *Beethoven Studies*, 1. Ed. Alan Tyson. New York: W.W. Norton, 1973, 123–157.

ben nem jutottam nyomára ilyen jellegű, minuciózusan kiszámított zenei tervnek. Itt az egyes dalok vagy dalcsoportok karakterben és formailag is kontrasztot képeznek egymással; azonnal definiált hangulatuk inkább a *Dichterliebét* juttatja az ember eszébe. Az I. és a II. dal háromtagú forma, variált visszatéréssel, a III. átkomponált, a IV. a lehető legegyszerűbb variált strofikus szerkezet, az V. ravasz álvisszatéréssel bolondítja meg az első két dalban már használt háromtagú formát, a VI. pedig átkomponált. Az azonban korántsem véletlen, hogy a mottó vagy vezérmotívum éppen melyik dalban bukkan fel. Beethoven az I. és a VI. dalt a tematikus keret, a III. és a IV. dalt pedig az azonos tonális centrum segítségével fűzte szorosabban össze. Bartók a tematikus keret alkalmazását megtartotta, így létrehozta a dalciklus „hégját”, ám a III. és a IV. dalt, a ciklus magját a hangnem helyett a mottó újbóli felidézésével kapcsolta egybe.

A hangnemi terv szempontjából is alapvető hasonlóságokra figyelhetünk fel a két dalciklus között. Az *An die ferne Geliebte* esetében ez a következőképpen alakul: I. Esz-dúr, II. G-dúr, III. asz-moll, IV. Asz-dúr, V. C-dúr/c-moll, VI. Esz-dúr. A hangnemek sorából szembeötlően hiányzik a domináns oldal, ehelyett a szubdominánsra, a mediánsra és a szubmediánsra helyeződik a hangsúly. A *Liebeslied*erben ugyanezt a tendenciát figyelhetjük meg. A domináns irány teljesen kiesik, a ciklus Bónis szerint „szisztematikus és szokatlan hangnemi rendje”<sup>22</sup> alaposan bejárja viszont a mediáns és a szubdomináns területét: I. B-dúr, II. esz-moll, III. d-moll, IV. Esz-dúr, V. D-dúr, VI. D-dúr/B-dúr.

Eredetileg dalcsoportnak indult Beethoven műve, és az alcímben benne is maradt a *Liederkreis* kifejezés. (Bartóknak erről nem feltétlenül volt tudomása, de a végső címet talán egyrészt a zenei ciklusalkotás, másrészt a jobb eladhatóság indokolta.)<sup>23</sup> Nem tartom valószínűnek, hogy Bartók Liszt darabjáról mintázta volna saját ciklusának címét;<sup>24</sup> sőt, a *Liebeslieder* megnevezés épp csak annyiban hajlik el a *Liederkreis* címtől, hogy utal a mű központi költői témájára. Ahogyan Beethoven darabjában sincsen narratíva, hanem a zeneszerző a kedves és a lírai én között fennálló térbeli-időbeli távolság metaforáját dolgozza ki,<sup>25</sup> úgy Bartók is ugyanannak a jelenségnek, érzésnek a különféle oldalait világítja meg az eltérő karakterű dalokban.<sup>26</sup> Az persze nagy eltérés a két sorozat között, hogy az *An die ferne Geliebte* egyazon költő, Alois Isidor Jeitteles verseinek megzenésítéseiből áll, míg a *Liebeslieder* egy „többköltős” dalciklus, mint például Schumanntól a már említett *Myrthen*.<sup>27</sup> Nem biztos, hogy Bartók előtt ismert volt a tény, szövegkeze-

22 Bónis: *Preface*, IV.

23 Ld. Susan Youens: „Song cycle”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26208>, utolsó hozzáférés: 2022. december 7.

24 Bónis: *Preface*, IV.

25 Christopher Reynolds: „Separated Lovers and Separate Motives. The Musical Message of An die ferne Geliebte”, *The Beethoven Newsletter* III. (1988), 49–55.

26 László Ferenc szerint a dalciklus íve egyedülálló módon a szerelem individuális érzésétől az Istenbe vetett odaadásig és bizalomig vezet, ld. László: *Bartók és dalszövegei*, 421.

27 Bartók igencsak megnehezítette a kutatók dolgát, akik a költők kilétére próbáltak fényt deríteni, de László Ferencnek végül mindegyik vers alkotóját sikerült azonosítania: I. Friedrich Rückert, II. és →



lésének módja azonban igen közel áll Beethovenéhez: Jeitteles versei nem léteznek önmagukban, költői ciklusként, hanem feltehetőleg a zeneszerző számára készültek, sőt Joseph Kerman arra is rávilágít, hogy Beethoven nagy valószínűséggel változtatott a költői szövegeken.<sup>28</sup> Bartóknak, úgy tűnik, nem akadt, aki verseket írjon, vagy nem is akart ilyen megoldáshoz folyamodni, ám összeválogatta a céljainak leginkább megfelelő német költeményeket, és önállóan végrehajtotta rajtuk a szükségesnek látott módosításokat.

Jelentős közös vonás Beethoven és Bartók életművében és attitűdjében, hogy mindketten elsősorban hangszeres műfajokban alkottak. Az *An die ferne Geliebte* zenei anyagában jóval nagyobb szerepet kap a zongoraszólam, mint ahogy a korabeli dalokban megszokott volt. Az első kiadásban még csak „Ein Liederkreis [...] mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt” olvasható, a másodikban Beethoven már az énekszólammal azonos rangra emeli a zongorát, „für Gesang und Piano-Forte”,<sup>29</sup> Bartók pedig egészen odáig megy, hogy a tisztázat címlapján a műfajban elvárható sorrendtől eltérően megcseréli a két szereplő feltüntetését: *für Klavier und eine Singstimme*. Nyilván közrejátszhatott ebben az a tény, hogy a fiatal zongorista-zeneszerző-hallgató számára sokkal természetesebb és ismerősebb közeget jelentett a zongora, mint az énekhang; az előbbire addigra már tetemes mennyiségű darabot írt, az utóbbira még alig komponált valamit. A zongoraszólam jelentőségét és ezt a nyilvánvaló nyelvi kiemelést ugyanakkor a dalciklus több zenei jellemzője is indokolja. A VI. dal végső visszatérési szakaszától eltekintve a mottó kizárólag a zongoraszólamban bukkan fel (III. és IV. dal), sőt annak utolsó megszólaltatása is az övé marad az énekszólam lezárulta után. A zongoristának ebben a dalciklusban egyébként sincs könnyű feladata, hiszen a szólam rendkívül sűrű, és technikailag is nagy kihívások elé állítja a játékos. (Ez egyébként a több mint két oktávos hangterjedelem, a sok magas hang és az oktávnál is nagyobb ugrások miatt az énekesről is elmondható.)

A VI. dal elején ráadásul Bartók terjedelmes előjátékot bíz a zongorára, amely az V. dal hangvételét folytatva Bartók *Walkür*-élményének jegyében az opera irányába lépi túl a Lied-műfaj kereteit. Bónis Ferenc szerint „[a]nyagszerűtlen – bár szép zene – [...], mely a ciklusnak egy dramaturgiai fontos pontján hosszú téltlenségre kárhóztatja az énekest.”<sup>30</sup> Amellett hogy Bartók korai kompozícióira egyébként is jellemző bizonyos szertelenség, bőbeszédűség, a műfajok közötti átjárás,<sup>31</sup> ez a gesztus sincs (beethoveni) előzmény nélkül, éppen csak a zenei nyelv gyökereit kell más operaszerzőnél keresnünk. Beethoven az I. dal visszatéréséből az azt megelőző zenei anyaghoz képest egy extrovertált és heves, 18. szá-

III. Johann Nikolaus Lenau, IV. Friedrich Martin von Bodenstedt, V. Johann Wolfgang von Goethe, VI. Rückert. Ld. László: *Bartók és dalszövegei*, 416. A *Myrthen* Goethe, Rückert, Heinrich Heine, George Byron, Robert Burns és Thomas Moore költeményeire készült.

28 Kerman: *An die ferne Geliebte*, 126.

29 Uott, 154–155.

30 Bónis: *Bartók Béla: Liebeslieder...*, 318.

31 Erről ld. Kodály Zoltán: „Bartók Béla”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 426–434., ide: 428.

zadi operára emlékeztető kódát fejlesztett, így az *An die ferne Geliebte* kihasználja a szöveg nyújtotta lehetőséget, és a hangulati csúcsponton ér véget (oldódik fel). Bartóknak nem a ciklus zárásánál, hanem a V. dal végén és a VI. dal előjátékában szaladt meg a tolla, ami ugyan Beethoven kódjához hasonlóan kóros kinövés egyes elemzők szemében, de sokkal integráltabbnak érződik, mint a legközvetlenebb egyszerűség után váratlanul ható beethoveni stílusfordulat. A *Liebeslieder*ben ezenfelül a következő vers témája, pontosabban vallásos felhangja szükségessé is teszi ezt az egzaltált kitörést, hogy a túlfűtött érzelmek kicsaphassanak medrűkből, majd újból helyreálljon a rend. Az I. dal visszatérő szövegi tartalmának megfelelően a Bartók-ciklusnak líraibb a kicsengése, ám abban mégiscsak osztozik a Beethoven-művel, hogy végeredményben mindkét eljárás finálésúlyos szerkezetet hoz létre. Kiegészítésként említem meg, hogy mivel a VI. dal előjátéka az V. dallamával érzetre szinte attacca kezdődik, Bartókot megkísérthette a beethoveni folytonosság koncepciója is. Noha a *Liebeslieder* egyes dalai és más romantikus zeneszerzők Liedjei között releváns hasonlóságokat mutattak ki a Bartók-mű korábbi elemzői, úgy látszik, hogy dalciklus-modellként az *An die ferne Geliebte* legalább olyan jelentőséggel bírt az ifjú Bartók számára, mint Schumann, Wagner vagy Brahms alkotásai.

---

## ABSTRACT

---

FANNI MOLNÁR

AN DIE NAHE GELIEBTE

---

*Béla Bartók's Youthful Song Cycle*

Felicie Fábíán, three years younger than Bartók, studied piano and composition at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. Her name appears more and more frequently in Bartók's letters from the beginning of the 1899 academic year, and their intense relationship, lasting until 1903, is also evidenced by three compositions associated with Felicie. *Liebeslieder* is the earliest of these, written during 1900, lacking an opus number, and unpublished during Bartók's lifetime. Its lyrics and musical style suggest German Romantic models which, indeed, played a decisive role in the young composer's orientation. This is confirmed by an important source: until 1903, the composer kept detailed lists of all the works he had studied, heard or wanted to study in the future. Lieder appear in the list of pieces he had already known from the spring of 1898 onwards; before that, Bartók makes no mention of the genre, and from the end of 1900 the Lied almost disappears from the list. Since during this period the young composer studied a number of songs or song cycles by Schubert and Schumann, certain songs by Brahms, and even Wagner's *Valkyrie*, we can agree with scholars who compare *Liebeslieder* to these works. Although some others think that the influence of Hugo Wolf, Richard Strauss and Franz Liszt can be traced in *Liebeslieder*, their names do not appear in Bartók's list yet, so we can rather speak of coincidental similarities or common stylistic bases. However, the analyses often disregard a no less important figure from the list: Beethoven, who was not only considered by Bartók to be an unavoidable figure in symphonic, chamber and piano works, but the young composer also studied his Lieder. In this paper, I explore the influence of Beethoven's only song cycle on Bartók's *Liebeslieder*, surfacing primarily in structural features, including the tonal plan, the use of other unifying elements, and the heightened significance of the piano part. We can also find shared phases in the compositional process, like the treatment of poetic texts, which may have remained hidden from Bartók at that time, but which are, perhaps, even more intriguing.

---

Fanni Molnár works as content editor for Budapest Music Center. Between October 2019 and May 2022, she was an associate of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. She obtained her MA degree in musicology in 2021 at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. She is currently participating in the PhD programme of the Academy, the provisional title of her thesis being: *Historicism on the operatic stage in Budapest during the long nineteenth century*.