

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

BARTÓK BRÁCSAVERSENYÉNEK
KÖZREADÁSAI ÉS INTERPRETÁCIÓS
HAGYOMÁNYÁNAK ELEMZÉSE
FELVÉTELEKEN KERESZTÜL

BOR PÉTER

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
1. Keletkezéstörténet.....	1
1.1. Bartók-Serly: Brácsaverseny – keletkezéstörténet	1
1.2. A bemutató és az első kiadás körüli konfliktusok	9
1.3. A premier előtti premier, Burton Fisch szerepe a bemutató előtt	16
1.4. A Brácsaverseny szerkezeti felépítése	18
1.5. A korabeli felvételek összehasonlítása tempóreláció, valamint kottahűség szempontjából	20
2. Bartók Péter–Dellamaggiore verzió.....	28
2.1. A Bartók Péter–Dellamaggiore verzió keletkezéstörténete	28
2.2. A Serly-változat és a Revised Version összehasonlítása	30
2.3. A Serly-változat és a Revised Version tempóeltérései, valamint artikulációs különbségei	36
2.4. Hangbeli eltérések a szólóbrácsa szólamban a Serly- és a Revised Version között	39
3. Erdélyi Csaba revíziója	43
3.1. Erdélyi Csaba revíziójának keletkezése	43
3.2. Az Erdélyi-verzió hangszerelésbeli újításai az eddigi kiadásokhoz képest	46
3.3. Erdélyi felvételének elemzése, és a brácsaszólam eltérései a többi verzióhoz képest	51
4. Nem hivatalosan kiadott verziók	55
Függelék.....	58
Eltérések és egyezések.....	58
Kéziratrészletek	60
Bibliográfia	62

Köszönetnyilvánítás

Számos személynek és több intézménynek tartozom köszönettel doktori értekezésem elkészítése folyamán nyújtott segítségükért.

Köszönettel tartozom tanárainknak, Bársony Péternek és Hartmut Rohde-nak, akik inspirációt adtak Bartók Brácsaversemények mélyebb megismeréséhez és tanulmányozásához.

Hálás vagyok Donald Maurice-nek, aki rendelkezésemre bocsátotta Serly kéziratát és Burton Fisch felvételét.

Külön köszönet illeti a Bartók Archívum valamennyi munkatársát, akik a források hozzáférhető tételével támogatták munkámat.

A legnagyobb köszönettel és hálával témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak tartozom a türelemért, amellyel jelen munka létrejöttének folyamatát végigkísérte. Köszönöm a minden szintre kiterjedő figyelemét és segítségét, különösen pedig azokért az inspiráló észrevételeket, javaslatokat, amelyek mindig újabb lendületet adtak meglátásaim továbbgondolásához. Helyreigazításai, kérdései – amikkel felhívta a figyelmem bizonyos hiányosságokra – jelentős mértékben hozzájárultak az értekezésem minőségéhez. Igényességével példát állított elém.

Budapest, 2024. szeptember 5.

Bor Péter

Bevezetés

Tanulmányaim során számos különböző intézményben, valamint mesterkurzusokon nyílt lehetőségem a Bartók Brácsaverseny eltérő verzióinak elsajátítására. Zeneakadémiai diplomakoncertemen (2018) a mű volt tanárom, Hartmut Rohde által módosított verzióját játszottam a vezényletével. Az eltérő változatok és előadási instrukciók hatására kezdett foglalkoztatni a mű eredetének kérdése: honnan származhat az a jelenség, hogy bár Bartók Brácsaversenye, amely a mélyhegedű repertoár leggyakrabban előadott versenyműveként él a köztudatban, nem rendelkezik olyan szilárd előadói hagyományokkal, mint más vonós hangszerek ikonikus versenyművei.

Bartók Brácsaversenye egyedülállónak számít a zeneirodalomban abból a szempontból, hogy a műből a szerző csupán tizenhárom oldal vázlatot hagyott hátra. Ebből kifolyólag a darab végleges verzióját csupán más zeneszerzők bevonásával nyerte el. A merőben sokszínű előadási gyakorlata, valamint a számos kiadott és kiadatlan verzió a hányattatott keletkezéséből eredeztethető. A disszertációm célja, hogy bemutassa a Brácsaverseny kiadott verzióinak keletkezéstörténetét, valamint felvételeinek összehasonlításával bemutassa és rendszerezze, hogy a mű előadói és szerkesztői hol és miképpen adtak hozzá, vagy éppen redukálták a mű hiányos vázlatait a szerző eredeti szándékának legautentikusabb lenyomata érdekében. A Brácsaverseny története ebből fakadóan nem lezárt folyamat, és amíg van érdeklődés a mű iránt, újabb megközelítések által újabb verziók jöhetnek létre.

1. Keletkezéstörténet

1.1. Bartók-Serly: Brácsaverseny – keletkezéstörténet

A brácsairodalom a 20. századig nem bővelkedett nagyszabású versenyművekben vagy olyan nagy apparátusú zenekari kompozíciókban, melyekben a hangszer jelentékeny szólót tudhat magáénak. Bár a 19. századtól egyre gyakrabban jelennek meg ilyen jellegű művek,¹ a hangszer mégis csak a 20. században kezdte kiérdemelni a neki járó figyelmet és megbecsülést.

A század közepéig a koncerttermekben leggyakrabban elhangzott, zenekari kísérettel játszott brácsaművek Hector Berliozé (*Harold Itáliában*, 1834) valamint William Waltoné (*Brácsaverseny*, 1929) és Paul Hindemithé (*Der Schwanendreher*, 1935) voltak. Ezen művek előadása három, korszakukat alapvetően meghatározó művészhez köthető: Lionel Tertis (angol, 1895-1963), Paul Hindemith (német, 1876-1975), és William Primrose (skót, 1903-1982) személyéhez. Tertis már a századforduló idején nagy népszerűségnek örvendett hangszeres kvalitásai miatt, valamint annak köszönhetően, hogy az ekkor íródott brácsarepertoár bemutatóinak tetemes része az ő nevéhez fűződött.² Tertis munkásságának jelentősége Pablo Casalséhoz (1876-1973) volt hasonlítható, mindketten nagyban hozzájárultak hangszerük egyetemes művészetéhez.³ A Walton-brácsaversenyt, amely ekkoriban alighanem a legismertebb és legnépszerűbb volt, a szerző maga is Tertisnek ajánlotta.⁴ Nem meglepő ezen tények ismeretében, hogy Primrose-t szintén foglalkoztatta egy megrendelés gondolata. Bár a művész ekkoriban már teljesen független volt,⁵ – koncertprogramjai nagy részét szonáták és kamaraművek töltötték ki.⁶ Azonban David Dalton beszámolójából arra következtethetünk, hogy karrierje építése érdekében többször kívánt zenekar előtt mint szólista megnyilvánulni.⁷ Az akkori menedzsere, a jól futó Arthur Judson javaslatára kezdett el sikeres kortárs szerzőkkel kapcsolatba lépni.⁸

¹ Maurice W. Riley: *The History of the Viola* (Michigan: Braun-Braunfield Press, 1980.)

² I.m., 276.

³ I.m., 280.

⁴ I.m., 276.

⁵ David Dalton: *Playing the Viola* (New York: Oxford University Press, 1988.) 216-218.

⁶ Riley, i.m., 313.

⁷ I.h., 313.

⁸ Dalton, i.m., 192.

Primrose a megrendelés szándékával három szerzőt kívánt felkeresni: Stravinskyt, Hindemithet, valamint Bartókot. Stravinsky elfoglaltságai miatt nem tudott eleget tenni a kérésnek.⁹ Hindemith is logikus választásnak tűnt, azonban túl problémás lett volna rávenni egy következő versenymű komponálására, hiszen darabját, a *Der Schwanendreher* viszonylag gyakran műsorra tűzték, emellett Walton Brácsaversenyének premierje is hozzá volt köthető.¹⁰ Mikor a művész Bartókhoz fordult, a menedzserirodája alapvetően ellenezte a megbízást, ugyanis Primrose leveléből kiderül, hogy impresszáriója véleménye szerint Bartók népszerűsége Amerikában ekkor nem volt a tetőfokán.¹¹ A korabeli kritikákból arra megállapításra juthatunk, hogy zeneszerzői tevékenységét jobbra csak művész körökben ismerték el.¹² Primrose *Walk on the north side: Memoirs of a violist* című visszaemlékezéseiből kiderül, hogy akkoriban még ő maga sem ismerte behatóan Bartók műveit.¹³ Bár Koussevitzky alatt a Bostoni Szimfonikus Zenekar már számos darabot bemutatott Bartóktól,¹⁴ a közönség visszajelzése összességében megosztottnak volt mondható.¹⁵ Nagy részük Bartók zenéjét nehezen befogadhatónak találta.¹⁶ Végeredményben a Yehudi Menuhin által előadott *II. hegedűverseny* rádióközvetítése gyakorolhatott Primrose-ra olyan nagy hatást, amelynek következtében végül Bartókot választotta.¹⁷

Azzal a szándékkal, hogy brácsaversenyt rendeljen, Primrose 1944 végén kereste meg Bartókot. Bartók nem mondott rögtön igent. Állítása szerint nem rendelkezett a hangszer karakterisztikáját tekintve átfogó ismeretekkel.¹⁸ Primrose kérte, hogy döntését addig ne véglegesítse, amíg nem hallgatja meg koncertjét, ahol William Walton *Brácsaversenyét* fogja előadni.¹⁹ Primrose csodálkozott, hogy Bartók nem ragadta meg azonnal a lehetőséget, akinek ugyan ebben az időben valamelyest enyhültek az állandó anyagi gondjai, de pénzügyi helyzete továbbra is aggasztó volt. Erről árulkodik Bartók el nem küldött levele is, melyben ezer dollárban állapítja meg a mű komponálásának

⁹ Donald Maurice: *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong* (Oxford: Oxford University Press, 2004.) 11.

¹⁰ Riley, i.m., 297.

¹¹ Maurice, i.m., 10.

¹² William Primrose: *Walk on the North Side*. (Provo, Utah: Brigham University Press, 1978.) 185

¹³ I.h., 185.

¹⁴ Tallián Tibor: *Bartók Fogadtatása Amerikában 1940-45* (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1988.) 230.

¹⁵ I.m., 213.

¹⁶ Primrose, i.m., 186.

¹⁷ I.m., 185.

¹⁸ I.h., 188

¹⁹ Dalton, i.m., 187.

honoráriumát.²⁰ Eszerint Bartóknak ugyan szándékában állt Primrose-t fogadni, azonban gyengélkedésére való tekintettel mégis vissza kellett mondania a találkozót. Rádióadásban végül sikerült a szóban forgó koncertet meghallgatnia, és Primrose előadása olyan meggyőző erővel hatott rá, hogy elfogadta a megbízást.²¹

Primrose elbeszélései jobbra saját szemszögéből mutatják be a Brácsaverseny keletkezésének körülményeit, azonban, ha visszaemlékezéseit összevetjük más forrásokkal, arra a következtetésre juthatunk, hogy Bartók hezitálásának okát a megbízás kapcsán nem a mélyhegedű karakterisztikájának hiányos ismerete okozta. Ha Bartók korábbi műveit, a *Zongoraötöst* vagy a vonósnegyesek brácsaszólamait vizsgáljuk hangszeresítés szempontjából, a játékos alapvetően nem ütközik megvalósíthatatlan problémákba. A hangszerelés is kiegyenlített, a mélyhegedű hangzásbeli lehetőségeit teljes mértékben kiaknázza.

Tallián Tibor *Bartók fogadtatása Amerikában* című könyvében részletesen számol be erről az időszakról, olyan információkat közölve, amelyek közvetetten járulhattak hozzá Bartók tartózkodásához a felkérés kapcsán.²² A hezitálás oka a hirtelen megnőtt munkamennyiségben keresendő. 1943-ban, mikor Bartók egészsége összeomlott, felesége, Bartók Ditta egy volt növendékétől, Balogh Ernőtől kért segítséget,²³ így jutottak el az ASCAP-hoz (The American Society of Composers, Authors and Publishers). Bartóknak intézményi egészségügyi ellátásra volt szüksége, amelyet egy Saranac Lake-beli szanatórium biztosíthatott számára, ennek költségeit és betegségének kezelésének finanszírozását az egyesület átvállalta.²⁴ Bartók nem csupán anyagiakban mérhető segítséget kapott: egykori kamarapartnere, Szigeti József ajánlotta Serge Koussevitzky figyelmébe Bartókot, aki ezáltal elnyerte első amerikai megrendelését, a Concertóra. A munkamennyiséget tetézte a *III. zongoraverseny*, melyet feleségének szánt születésnapi ajándék gyanánt – és amely így október 31-i határidővel egyértelmű elsőbbséget élvezett.²⁵

²⁰ Maurice, i.m., 15.

²¹ Maurice, i.m., 11. (Primrose visszaemlékezése itt nem pontos, az előbb említett koncert a levélváltás előtt három hónappal történt.)

²² Tallián, i.m., 7-54.

²³ Büky, i.m., 18-19.

²⁴ I.m., 15-17.

²⁵ Maurice, i.m., 18.

Számos tanulmány született, mely a Brácsaverseny keletkezésével foglalkozik.²⁶ Ezek közül egyedül Bartók Péter tanulmánya nem tér ki arra a kérdéskörre, amely a zongoraverseny és brácsaverseny közötti prioritással kapcsolatos.²⁷ Bár a pénzügyi nehézségek nagyon komolyan kihatottak a Bartók családra ezen évek során, Bartók mégsem élt a megbízás lehetőségével, annak ellenére, hogy Primrose személye, azon felül menedzsmentje kiszámíthatóbb hasznot garantálhatott. Az ok, amely a mérleget a zongoraverseny oldalára billentette, nagy valószínűséggel Ditta előadói karrierjének támogatása volt.²⁸ Bartók munkáit ezekben az években részben a tanítás, részben a Columbia Egyetemen végzett népzene tudományi tevékenysége, valamint a komponálás töltötte ki.²⁹ Később betegsége szövődményei következtében már nem számolhatott a koncertezés lehetőségével, így a fellépések feladatkörét igyekezett teljes mértékben a feleségére átruházni.³⁰

Az előbb felsorolt nehézségek ellenére júliusban még mindig a brácsaverseny lemondása körül vacillált, nem érzett kellő inspirációt a darabbal kapcsolatban. Ám ekkor már a zongoraverseny nagy része elkészült, a véglegesítés és a hangszerelés feladata volt csupán hátra. Így végül hozzájárított a brácsaverseny komponálásához. A holtponton – Bartók Péter értelmezése szerint – a skótduda zene iránti érdeklődése segítette át.³¹ A koncepció szerint miért ne írhatna egy skót származású művésznak olyan versenyművet, amely saját szülőföldje zenei anyagaiból is táplálkozik.

Bár a tényleges munkához Bartók nem látott hozzá 1945. augusztusa előtt, valószínűsíthető, hogy már a megbízás kezdetétől fogva gondolkodott a zenei anyagok jellegén, melyekből a művét felépíteni kívánta. Kiadójától, a Boosey and Hawkes-tól már 1945 januárjában érdeklődött Berlioz *Harold Itáliában* című műve anyagának elérhetősége felől. A darab partitúrájához később minden bizonnyal hozzájutott. Ebben szinte biztosak lehetünk, 1945. augusztus 7-i levele alapján, melyből csupán egy oldal

²⁶ Bartók Péter: „The Principal Theme of Bartók’s Viola Concerto” *Studia Musicologica* 35/1-3 (1993-1994), Donald Maurice: *Bartók’s Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong* (Oxford: Oxford University Press, 2004.) 11., Kovács Sándor: „Reexamining Bartók/Serly Viola Concerto,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23/1, Serly Tibor: „A Belated Account of the Reconstruction of a 20th-Century Masterpiece” (1975.)

²⁷ Bartók Péter: „The Principal Theme of Bartók’s Viola Concerto” *Studia Musicologica* 35/1-3 (1993-1994)

²⁸ Büky, i.m., 17-19.

²⁹ Tallián, i.m., 24.

³⁰ Maurice, i.m., 20.

³¹ Bartók Péter, i.m., 35-63.

maradt fenn.³² Feltehetően mélyrehatóan kívánta elemezni, miként lehet a *Harold Itáliában* című műhöz hasonló nagy apparátusú zenekarba a brácsát mint szólóhangszert integrálni. A szimfonikus költemény négytételes szerkezete szintén befolyásolhatta, erről Primrose-nak írt levele tesz tanúbizonyságot.³³ A szóban forgó levélben viszonylag részletesen ír a hangszereléssel kapcsolatban felmerülő problémákról. A zenekari kíséret hangzását a *Hegedűverseny*-nyel helyezi párhuzamba, azonban sokkal lazább textúrával a szólóhangszer sajátosságai miatt.

A szóban forgó levél, amely 1945. szeptember 8-án íródott, magában foglalja a zeneszerző igencsak nagyvonalú kijelentését, mely szerint Bartók a versenymű befejezésére számított időt további négy hétre becsüli.³⁴ Nagyjából három héttel a levél megírása után, kórházba kerülésének napján, Bartók a *III. zongoraverseny* hangszerelésén dolgozott.³⁵ Alighanem sikerült volna a maradék tizenhét ütem lejegyzése, ha nem fogadja aznap este Serlyt (Serly Tibor amerikai magyar zeneszerző, 1901-1978).³⁶ Bartók ekkor még egy nap haladékot kért orvosaitól kórházba vonulásáig, ők azonban állapotára való tekintettel nem tudtak eleget tenni a kérésnek. Bartók az ezt követő ötödik napon, szeptember 26-án hunyt el, a *III. zongoraversenyt* tizenhét ütem híján befejezve, a *Brácsaverseny*ből csupán tizenhárom oldal vázlatot hátrahagyva.³⁷ Szerencsétlen módon Primrose éppen Bartók halála másnapján érkezett New Yorkba, hogy a Brácsaversenyről konzultáljon, s csak ekkor értesült haláláról a *New York Times* magazinból.³⁸

1945 őszén Serly Tibor elvállalta, hogy mind a befejezetlen *III. zongoraverseny*, mind a *Brácsaverseny* hátrahagyott vázlatainak partitúrájával foglalkozzon.³⁹ Amellett, hogy Bartók közeli barátjának és mentoráltjának mondhatta magát, gyakorlott hegedűs és brácsás volt. Serly a Toscanini vezénylete mellett eltöltött évek során ismerkedett meg William Primrose-zal, aki 1938-tól 1941-ig a szólóbrácsás pozícióját töltötte be az NBC zenekarban.⁴⁰ Serly mint szerző is tapasztaltnak mondhatta magát műfajában (*Brácsaverseny*, 1929), melyben még fiatalkori erősen romantikus hangvétele dominál.

³² Maurice, i.m., 189.

³³ *Bartók Béla Levelezései*. Közr: Demény János (Budapest: Zeneműkiadó 1955.) 301.

³⁴ Maurice, i.m., 190-192.

³⁵ Kovács Sándor: „Reexamining Bartók/Serly Viola Concerto,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23/1 (1981) 295.

³⁶ I.h., 295.

³⁷ I.h., 295.

³⁸ *New York Times* (1945.szeptember, 27.) 21.

³⁹ Serly, i.m., 14

⁴⁰ Riley, i.m., 288

A munka menetét nagyban megkönnyítette, hogy Serly ezt megelőzően, 1942-1943 között közvetlenül Bartók mellett dolgozott: számos művét hangszerelte át, többek között válogatott darabokat a *Mikrokozmoszból* vonósnégyesre.⁴¹ Bartók javaslatára Serly a Boosey and Hawkes-hoz fordult a kiadással.⁴² Később az átírat több tételét felhasználta egy új műhöz, amely *Mikrokozmosz-szvit* néven látott napvilágot. Serly nem csupán átíratot hozott létre. A hangszerelés során kibővítette a zongoraszólamból átvett hangzásvilágot, és több jelentékenyebb változtatást is eszközölt a kompozícióban.⁴³ A művet Bartóknak is bemutatta, aki bár lakonikusan, de pozitívan véleményezte azt.⁴⁴ Malcolm Gillies szerint az előbb említett átírat születése esszenciális lépés volt a későbbi Brácsaverseny vázlatainak kidolgozásához, mivel a mű még teljes mértékben Bartók hatása és irányítása alatt született, miközben Serly kompozíciós analógiáiból is számos felfedi magát.⁴⁵ Gillies gondolatmenetét követve, a *Mikrokozmosz-szvit* elemzése közben körvonalazódik az irány, ahogy Serly a Brácsaverseny erősen hiányos vázlatait revideálhatta.⁴⁶ A *Mikrokozmosz-szvit*⁴⁷ hangszerelésének hasonlósága egyértelműen felismerhető a Brácsaversennyel szinte párhuzamosan keletkező Serly-műben, a *Rhapsody for Viola*-ban (1948). Serly itt is, akárcsak a *Mikrokozmosz-szvit*-nél, egy Bartóktól átvett harmonizáció áthangszerelését használta fel a mű gerinceként.

Serly Tibor munkássága mellett érdemes kitérni Kodály esetleges szerepére a rekonstrukciós folyamatban. Donald Maurice ezzel kapcsolatos kérdésére Bartók Péter 1995. augusztus 5-én kelt levelében ezt válaszolta⁴⁸:

Apám 1945-ös halála után még nem volt lehetőség rendes kommunikációra Magyarországgal. Serly Tibor New Yorkban volt akkor, és együtt dolgozott

⁴¹ Donald Maurice: „Panel Discussion. The Bartók Viola Concerto.” *Journal of the American Viola Society* 15/1 (1999. April): 15-19.

⁴² Primrose, i.m., 119.

⁴³ Maurice, „Panel Discussion. The Bartók Viola Concerto.” i.m., 15-19.

⁴⁴ Primrose, 119-121.

⁴⁵ Maurice, „Panels Discussion. The Bartók Viola Concerto.” i.m., 15-19.

⁴⁶ I.m., 31.

⁴⁷ Serly *Mikrokozmosz-szvit* darabjai: Bolhatánc, Este a székelyeknél, Gyermekdalok, Rondó

⁴⁸ Maurice, 35: After my father's death in 1945, there was not yet normal communication with Hungary. Tibor Serly was in New York, he had collaborated with my father (*Mikrokozmosz Suite*), he was willing to compare the completed portion of the Third Piano Concerto orchestra score with the corresponding sketches, thus learned my father's shorthand, orchestrated the last two pages of that concerto; it was then a natural continuation of his work to study the Viola Concerto sketches so he could be asked, and he agreed, to reduce [*sic*] the realization. While Tibor Serly was at work and travel between Europe and America became possible and Zoltán Kodály visited New York, I asked him if he would undertake to prepare another realization of the Viola Concerto independent from that of Mr. Serly, but he declined. I do not know whether this implied approval of what he was already able to see of Serly's work, or simply wanting to not interfere.

apámmal a Mikrokozmosz-szvitén, hajlandó volt összehasonlítani a Harmadik zongoraverseny zenekari partitúrájának elkészült részét a megfelelő vázlatokkal, így megtanulta értelmezni apám vázlateit, valamint meghangszerelte a zongoraverseny utolsó két oldalát; munkája természetes folytatása lehetett tehát a brácsaverseny vázlateinak tanulmányozása, így felkérhették erre, és ő beleegyezett, hogy felgyorsítsa a mű megvalósítását. Miközben Serly dolgozott, lehetővé vált az utazás Európa és Amerika között, és Kodály Zoltán New Yorkba látogatott,⁴⁹ – én pedig megkérdeztem tőle, hogy vállalja-e a brácsaverseny egy újabb, Serly úrtól független verziójának elkészítését, de ő visszautasította. Nem tudom, hogy ez azt jelentheti, hogy Kodály jóváhagyta azt, amit Serly munkájában már láthatott, vagy egyszerűen csak nem akart közbeavatkozni.

Donald Maurice és Atar Arad egy 1995 júniusában adott interjúban emlékeznek vissza korábbi beszélgetésükre Ron Golannal. Atar Arad szerint Ron Golan kapcsolatban állt Kodály Zoltánnal, beszámolójában azt állította, hogy megvitatták a brácsaverseny kérdését, és emlékei szerint Kodály már a kezdetekkor felajánlotta, hogy elvállalja a brácsaversenyt befejezését, de a Bartók család nem fogadta el a felajánlást. Elképzelhető, hogy Bartók Péter nem tudott erről, hiszen Kodály Dittát kereshette fel. Ebben az esetben Bartók Péter későbbi kérését Kodály nem meglepő módon utasította vissza. De az is könnyen előfordulhat, hogy Ron Golan Kodály Zoltánnal kapcsolatos visszaemlékezései nem voltak egészen pontosak.

A Brácsaverseny rekonstrukciója majd két évig, 1946 és 1948 között tartott. Serly terve a kezdetektől az volt, hogy két verziót dolgoz ki – egyet csellóra és egyet brácsára.⁵⁰ A kettős koncepcióhoz az ihletet Bartók *I. rapszódia* kiadványának sikere adta, melyet csellón és hegedűn is közreadtak.⁵¹ Ez jól megfontolt üzleti fogás volt, melynek miéértje Bartók 1945. szeptember 8-i levelében gyökerezett.⁵² A játszhatóság és a hangszerelés okozta problémák kizárása végett döntött a két hangszeres verzió mellett, hogy így könnyebben közreadható legyen a darab.⁵³ Az előbb említett kiadások népszerűségéhez nagyban hozzájárult Szigeti és Casals személye, akik meglehetősen gyakran tűzték

⁴⁹ 1946 – nemzetközi turné, melynek során több országban is koncerteket és előadásokat tartott, bemutatva a magyar zeneoktatás jelentőségét.

⁵⁰ Serly Tibor: „A Belated Account of the Reconstruction of a 20th-Century Masterpiece” (1975.) 12.

⁵¹ I.m., 12-13.

⁵² Demény, i.m., 305.

⁵³ Serly, i.m., 12.

műsorukra az *I. rapszódíát*.⁵⁴ A munka végeztével Serly összejövotelt szervezett a két verzió bemutatása céljából, melyen olyan emberek vettek részt, akik behatóan ismerték Bartókot és munkásságát.⁵⁵

A Brácsaverseny rekonstrukció következő szakaszában Serly folyamatosan konzultált Primrose-zal.⁵⁶ A már meglévő anyag értelmezését nagymértékben megkönnyítette volna, ha létrejön a korábban tervezett találkozó Bartók és Primrose között. Sok olyan kérdéses részlet revideálását könnyítette volna meg, melyet Serly más, Bartók és saját maga által használt analógiákkal igyekezett pótolni. Mindazonáltal Primrose előadói tapasztalata lényegi segítség volt a hangszerelés folyamata során. Primrose gyakorlatból ismerte azon nagy formátumú művek előadása közben felmerülő hangszerelési problémákat, melyek megtapasztalása egy mélyhegedű szólista interpretációját segíthette. Ezen művek tanulmányozásából és előadásából okulva, a *Brácsaverseny*nél mind a zenekari kíséret, mind a zongorakivonat jól kiegyenlített.⁵⁷ Az előjátszásról, valamint a bemutató pontos menetéről a következő fejezet nyújt részletes leírást.

⁵⁴ Szigeti József: *Beszélő Húrok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.) 216.

⁵⁵ Serly, i.m., 24.

⁵⁶ Dalton, i.m., 192-193.

⁵⁷ I.m., 226-232.

1.2. A bemutató és az első kiadás körüli konfliktusok

Bár a Brácsaverseny kiadásából adódó konfliktusok csak a kézirat nyilvánosságra hozásának időszakából kerültek a köztudatba, a korabeli levelezések tanulmányozása közben nyilvánvalóvá válik, hogy a premiert megelőző évek is legalább olyan viharosak voltak.

A második fejezet első része azon vitatott események láncolatát helyezi górcső alá, melynek eredményeképpen a mű végül is brácsaversenyként került bemutatásra.

Serly a munka végeztével levélben értesítette Bátor Viktort, arról, hogy a mű elkészült csellóra, valamint brácsára¹. (Bátor Viktor 1891-1967 ügyvéd, kiadó, a Bartók-hagyaték vagyongazdálkodója.) Ez az információ vitaindítónak bizonyult a zenetudósok körében, valamint jó néhány kérdést vetett fel azzal kapcsolatban, hogy mi is lehetett Serly eredeti szándéka a kettős kiadással. Elsőként „*A Belated Account of the Reconstruction of a 20th-Century Masterpiece*” c. tanulmánya volt az egyetlen hiteles forrás, melyet igazodási pontként lehetett kezelni, ez a tanulmány azonban a bemutató után bő huszonöt évet váratott magára. Objektív képet mégis a korabeli levelezések, valamint tanulmányok összehasonlításával kaphatunk, ezek azonban egészen a közelmúltig nem voltak hozzáférhetők.

Halsey Stevens a *The Life and Music of Béla Bartók* (1953) c. könyvében ír erről az időszakról,² és említi a cselló verziót, melyen Serly akkoriban dolgozott.

Bár a brácsaverseny William Primrose rendelésére készült, úgy tűnt, hogy leküzdhetetlen nehézségekbe ütközött Bartók hagyatékának képviselőivel. Végül feladta a megbízással kapcsolatban a reményt, amikor Ernest Ansermet értesítette, hogy a mű mint csellóverseny kerül újraírásra.³

¹ Carl Leafstedt „Rediscovering Victor Bator Founder of the New Bartók Archives” *Studia Musicologica* 53/1 (2012. Március): 349-372.

² Stevens, 253.

³ Maurice, 55. „Although it had been commissioned by William Primrose, because of apparently insurmountable difficulties with the Bartók estate, he had given up hope of receiving it when, in January, 1950, Ernest Ansermet told him that the Concerto was being rewritten for violoncello.”

Serly későbbi tanulmánya ezt az állítást más megvilágításba helyezi. Stevens gondolatmenetének gyökerét Bartók Primrose-nak írott leveléhez vezeti vissza, melyben játszhatósági problémákra hívja fel a figyelmet.⁴

Serly tanulmányában zeneszerzői szempontból magyarázza meg a kettős kiadás kérdését, melyet Bartók 1. rapszódijának sikerével támasztott alá.⁵ A két verzió kipróbálására két fiatal művészt kért fel, Burton Fisch brácsást, valamint David Soyer csellistát.

Serly 1948. január 29-i leveléből tűnik ki,⁶ hogy az első összejátszásra Bartók Péter lakásán 1948. február 7-én vagy 8-án került sor. Ezt követte a második nyilvános esemény Serly New York-i stúdiójában, melyen a Bartókhoz közelálló barátok, családtagok és zenészek szavazhattak a két verzióra. A brácsa verzió eljátszásáról hangfelvétel is készült, a hanganyagot és a kottát, amelyből Fisch (a brácsás) a felvétel alatt játszott, később át is adta Serlynek.⁷ Ennek tükrében megállapíthatóak azok az eltérések a kiadott kottában, melyek később egyértelműen Primrose-tól eredeztethetőek.

Bár David Soyer, a csellista, jóval későbbi, 1996. novemberi 6-i levelében nem tudta felidézni az imént részletezett összejövetel pontos dátumát, azonban, ha nem is az összesre, de jónéhány résztvevőre sikerült visszaemlékeznie, többek között Bartók Péterre, Tossy Spisakovskya, Felix Greissle-re, Bartók Dittára, Serlyre és feleségére. (Az emlékei talán nem lehettek pontosok, hiszen ez idő tájt Pásztory Ditta már Magyarországon élt.) A szavazás eredménye azonban egyértelmű volt: tizenhat hallgató között a szavazás nyolc-hat arányban a cselló-verzió javára zárult (ketten nem szavaztak.) Burton Fisch későbbi intejújában cáfolja a szavazás jelentőségét,⁸ nem emlékszik arra, hogy egyértelmű szavatszámolásra került volna sor, mivel ebben az esetben az előjátszás során sokkal inkább a hangszerek kvalitása került volna összehasonlításra a zenei tartalom helyett.

Serly írását, valamint a levélváltásokat tanulmányozva azonban hamar szembetűnik, hogy még csak utalást sem tesz az esemény kapcsán Primrose-ra – sem jelenlétére, sem távolmaradásának okára.

⁴ Maurice, 176.

⁵ Serly 12.

⁶ Maurice, 162.

⁷ I. m, 60.

⁸ I. m,

Bár a kommunikáció menete akkoriban nagyságrendekkel lassabb volt, mint napjainkban, Serly akkori levele Bátor Viktorhoz⁹ egészen más szempontokat fogalmaz meg a későbbi tanulmányhoz képest. Nem nehéz ezek után arra következtetni, hogy Primrose-t nagy valószínűséggel okkal tartották távol az eseménytől:

A brácsaverseny bizonyos szempontból egyike a legnagyobb alkotásoknak, melyek a szerző tollából kerültek ki, valamint bizonyos nézőpontból jobbnak mondható az utolsó zongoraversenyénél is. Azonban az igazat megvallva szeretném óvatosságra inteni, mivel a brácsaverseny mint műfaj a versenyművek között sem a karmesterek körében, sem – gyakorlati szempontból – a kiadók körében nem túl népszerű. Tragikus, hogy Bartók zeneszerzői génusza utolsó hónapjaiban nem egy népszerűbb hangszerre komponált művet, például hegedűre vagy csellóra.¹⁰

Primrose visszaemlékezése¹¹ ugyan nem bizonyíték, mindazonáltal alátámasztja, valamint határozottan profitorientált megvilágításba helyezi az eseményeket:

Nem emlékszem arra, hogy Ansermet említette volna ezt nekem. Úgy emlékszem, pletykaként hallottam. A versenyművet körbekínálgatták. Szerintem az ügynökség egyszerűen magasabb összeget fizető ajánlatra várt. Egy jól ismert csellistát kerestek meg, aki megengedhette magának, hogy magasabb összeget fizessen a megrendelésért. Csak azáltal, hogy nálam volt a levél, tudtam őket rábírní arra, hogy tartsák magukat az eredeti megállapodáshoz.¹²

David Soyer, a házi bemutató csellistája Serlynek ugyancsak a következőt nyilatkozta:

⁹ I. m, 162.

¹⁰ I.m. 161. „In my opinion, this Viola Concerto is in some respects the greatest work that has come from the master’s pen and I think superior to the last Piano Concerto. It is only fair, however, to warn you that a concerto for Viola Solo is not very popular with conductors nor from a practical standpoint, with publishers. It is a tragic shame that the same masterful genius of Bartók’s last months was not put into a more popular instrument such as a violin or cello.”

¹¹ Dalton, 173.

¹² Maurice, 67. „I don’t recall Ansermet’s having told me this. I remember having heard it through the grapevine[.] The concerto was being peddled around; I think the estate was simply looking for a larger commission. They approached a very well-known cellist who could afford to pay a higher sum. It was only because I had the letter that I could force them to stick to the original bargain.”

Gregor Piatigorsky hallotta a felvételt, és magasabb összeget ajánlott fel az első jogokért, mint Primrose, de Primrose határozottan kitartott és perrel fenyegetőzött. Végül neki (Primrose-nak) adták meg az összes jogot, azt hiszem, egy évre.¹³

Primrose szerződése egészen az 1953/54. évig volt érvényben, kizárva az európai előadásokat, de megtartva a kizárólagos felvétel készítés jogát.

A cselló változattal kapcsolatos események kapcsán Bátor Viktor 1953-ban Primrose-hoz írott levele teszi föl a pontot az i-re,¹⁴ valamint egyértelműen hárítja az ügynökségére a felelősséget a korábbi fejleményekért. A pletykák eloszlataként nem meglepő módon Bátor Viktor Halsey Stevens¹⁵ abban az évben megjelent könyvére hivatkozik.¹⁶ (Az idézetet lásd a fejezet elején.) Ezt követően Bátor Viktor azonnal levelet írt Stevensnek az információ forrásával kapcsolatban, Stevens egyértelműen Primrose-tól származtatta az információt, ugyan erre Primrose-tól különös módon nem érkezett megerősítés semmilyen formában.

Bár saját bevallása szerint Bátor Viktor a megbízással kapcsolatos viták kezdetén maga is kételkedett a megbízás hitelességében, a Primrose és Bartók közti levélváltások áttekintése után nem volt ezzel kapcsolatban több kérdés.¹⁷ Azt nem tagadta, hogy az irodája a Boosey and Hawkes-szal pereskedett a kiadóval kötött szerződés felbontása érdekében, ennek azonban nem volt köze a brácsaverseny megbízási jogához.¹⁸

Miután véglegessé vált, hogy a művet brácsaversenyként mutatják be, Serly Primrose segítségével hozzálátott a brácsaverzió technikai problémáinak megoldásához.¹⁹

A bemutatót az előzetes megbeszélések szerint Ormándy Jenő vezényelte volna a philadelphiai zenekarral 1949 novemberének végén. A tényleges premierre azonban december másodikán került sor Doráti Antal vezényletével. Kérdések merültek fel azzal kapcsolatban, hogy Serly szerzői tevékenysége miképpen jelenjen meg a kiadás impresszumában. Betty Bean, aki a Boosey and Hawkes képviselőjében járt el, 1949.

¹³ I.m. 54. „Gregor Piatigorsky heard the recording and offered larger a sum for the first rights than Primrose had, but Primrose objected strongly and threatened to sue. He (Primrose) was given all rights for, I believe, one year.”

¹⁴ I.m. 56

¹⁵ Wallace Barry: „The Music of Halsey Stevens” *The Musical Quarterly* 54/3 (1968. július): 284-308.

¹⁶ Stevens, 253.

¹⁷ Maurice, 67.

¹⁸ I.h.

¹⁹ Serly, 13.

július 28-i levelében²⁰ Serlynek és Bátor Viktornak ír arról, hogy a kiadó nem járult hozzá Serly javaslatához, mely a kottán szerepelt: „Reconstructed and Orchestrated by Tibor Serly” továbbá a kiadó nem engedélyezte a sketches (vázlatok) szó használatát – ezt a manuscript (kézirat) szóra cserélte fel. Ez a változtatás háttérbe helyezte Serly Tibor munkájának jelentőségét a publikációban. A vita kezdeményezője Serly volt, ugyanis a rádiófelvételek során az ő nevét jóformán meg sem említették. Érvelését olyan korabeli átiratok kiadásaival támasztotta alá, melyeken a szerzőt, valamint az átdolgozást készítő személyt egyenrangúként tüntették fel (Bach-Stokowski, Muszorgszkij-Ravel). Több tárgyalásnak az eredményeképpen végül a kotta a következő módon jelent meg:

A külső címlapon „Prepared for Publication by Tibor Serly” szerepel, valamint itt olvasható a Posthumous Work megjelölés is.

A belső címlapon pedig: „Op. posth. Prepared for publication from the composer’s original manuscript by Tibor Serly”.²¹

A későbbi fejlemények további kifogásokat vetettek fel a kiadó részéről, melyek a próba-folyamat során merültek fel: a brácsaszólam partitúrabeli és szólam kottabeli eltéréseiből fakadtak. A legnagyobb pontatlanságot az jelentette, hogy a próbák során a partitúra még a szóló cselló szólamot tartalmazta, és Primrose kottájában ehhez képest is eltérő ütemek voltak. Kritika érte a zongorakivonatot, melynek a szóló részét akkor már Primrose szerkesztette, aki az eredeti partitúrától eltérő dinamikákat, tempójelzéseket, valamint vonásokat adott hozzá. Betty Bean 1949. augusztus 17-i levelében ezen okok összességére hivatkozva indokolta Boosey and Hawkes döntését, amely a premier utáni publikáció elhalasztását indítványozta.

Bár az ujjrendek, kötések, valamint számos helyen a hangbeli eltérések nagy része Primrose-tól eredeztethető, mégsem teljesen tisztázott, hogy valójában mekkora szerepet játszott a brácsa szólam végleges kialakításában. Általánosan elfogadott az a teória, miszerint ezeket a változtatásokat valójában Serly diktálta, Primrose-t pedig lebeszélte arról, hogy bármilyen változtatást eszközöljön. Ezen gondolatmenetet David Dalton Primrose-zal folytatott interjúja helyezi más megvilágításba.²² A párbeszédet tanulmányozva arra a következtetésre juthatunk, hogy ezen változtatások nagy része egyértelműen Primrose-hoz köthető. Bár a módosításokat Serly eszközölte, Primrose

²⁰ Maurice, 169.

²¹ Serly, 12.

²² Maurice, 64-68.

egészen biztosan részt vett a változtatásokat érintő döntésekben, valamint a legtöbb esetben biztosan az ő javaslatára történtek.

Ezen gondolatmenetet követve feltételezhető, hogy Primrose szerepe jelentékenyebb volt az ujjrendek és vonások kialakításánál.

Primrose már 1949 közepén megkapta a brácsaverseny kottájának egy kezdetleges zongora-mélyhegedű kivonatát Serlytől, amely lehetővé tette a felkészülést a decemberi bemutatóra. A kézzel írt kivonat már azelőtt elnyerte véglegesnek mondható formáját Burton Fisch által, hogy Primrose dolgozni kezdett rajta. Bár ezen bizonyítékok közvetettek lehetnek, valószínű, hogy az előbb említett kotta és a Boosey and Hawkes 1950-es nyomtatott változata között rendkívül sok lehetett az eltérés. Ezek Primrose azon javaslatainak eredményei voltak, amelyek a tanulási szakasz második felében merültek fel 1949-ben.

A legtöbb ujjrend ezen a kivonaton, amely eltér a Fisch által játszott verzióban találhatóktól, nagy valószínűség szerint Primrose-tól származott. Valószínűtlennek mondható, hogy Serly javaslatokat tett volna ilyen jellegű változtatásokra, miután Fisch-sel együtt már átfogóan dolgoztak ennek kérdéskörén. A frazeálás vagy a kötések véglegesítőjének személye már kevésbé azonosítható, és szinte lehetetlen ezt egyértelműen kikövetkeztetni. Előfordulhat, hogy Serly néhány helyen hagyott az artikulációra vagy vonásnemre utaló javaslatokat, Primrose pedig közvetlenül a másolaton eszközölt változtatásokat.

A kiadás késleltetésével kapcsolatos problémakör azonban nem csak vonásokból vagy az ujjrendektől való eltérésekből eredeztethető. A kiadó a legnagyobb hiányosságot a fejezet korábbi részében tárgyalt zongorakivonat és Primrose-nak a premier alatt használt kottája közötti eltérésekben találta.²³ Donald Maurice: *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong* c. tanulmányában világít rá arra, hogy számos változtatás azért jöhetett létre, mert Primrose hangszer szerűtlenségi problémákba ütközött a tanulás kezdeti szakaszainál. A legszembetűnőbb helyek többek között: az első tétel 22. és 23. üteme. Egy másik problematikus hely ugyancsak az első tételben a 198-tól 211-ig terjedő taktusok, ahol Primrose megfordította a Serly által leírt arpeggiókat. Ezen a szakaszon Serly így is jelentős változtatásokat hajtott végre a kéziratához képest. Ez a változtatás hívja fel a figyelmet arra, amit a 37. 38. és 39. ütem oktávváltásai is

²³ Maurice, 61.

tükröznek, hogy Serly sok esetben nem volt tisztában Primrose hangszeres képességeivel, így gyakran mellőzte a kéziratot.

Kevés olyan mű van a zeneirodalomban, melynek megírására ennyi ember, valamint körülmény volt hatással. Primrose személye, a kor ikonikus művészeként, nagyban hozzájárult a mű későbbi sikereihez. Méltatlanul elfeledett és alulértékelt azonban Burton Fisch brácsaművész tevékenysége a darab kapcsán, aki rengeteg időt és figyelmet szentelt a műre, hogy előadható állapotba kerüljön. Serly és Fisch közös munkája, valamint az első felvétel körülményeinek részletezése a következő fejezetben kerül kifejtésre.

1.3. A premier előtti premier, Burton Fisch szerepe a bemutató előtt

Ha Bartók *Brácsaversenye* szóba kerül, a művet a köztudat akaratlanul is William Primrose nevéhez köti. Ez nem meglepő annak tükrében, hogy mind a megbízás a műre, mind a hivatalos premier, valamint az első kiadás az ő személyéhez kapcsolódik. Az eltelt évek és a feljegyzések hiányában azonban méltatlanul feledésbe merült Burton Fisch neve, érdekes módon a szakirodalom is szinte mellőzi, a magyar zenetudósok által kiadott tanulmányok egyike sem említi a műhöz való viszonyát. Bár Fischnek a mű hivatalos bemutatójától kezdődően nem jutott szerep, az ő tevékenysége mégis fontos lépcsőfok volt a Brácsaverseny előéletében.

Fisch szerepe 1948-ban kezdődött,¹ amikor Serly a Brácsaverseny komponálásának végeztével őt, valamint David Soyert kereste föl az előjátászás céljából². Fisch ekképpen emlékszik vissza az eseményre:

Nagy megtiszteltetésként éltem meg, hogy rám esett a választás, hogy tanuljam meg a brácsaversenyt. Rajtam kívül több kiváló hangszeres is volt New York-ban. Serly azt mondta, hogy épp egy befejezetlenül maradt mű utómunkáin dolgozik. Emlékszem, hogy mindenféle kotta hevert nála, amelyekkel még foglalkozott. Amikor elkezdtünk az első tételen dolgozni, Serly még mindig a harmadik tétel befejezésével volt elfoglalva. Bartók ebben az időben még nem volt ismert, a quartettjei akkor kezdtek el híressé válni, amikor a Juilliard String Quartet felvette a repertoárjára. Nem emlékszem, hogy ez előtt bármit is játszottam volna tőle.³

Fisch és Soyér egy időben kapták meg a kéziratot⁴, valamint kezdtek el a művön dolgozni. A Serlyvel való együttműködés egymástól független munkát jelentett a kezdeti szakaszban⁵. Fisch nagy kihívásnak élte meg a felkérést.⁶ Serly a betanulásnál kifejezetten javasolta, hogy a tempóknál, valamint kötéseknél nyugodtan támaszkodjon a saját előadói ízlésére és ösztöneire, mivel ő az első, aki a Brácsaversenyt játssza, így nem kell már meglévő előadói hagyományokat figyelembe vennie. A visszaemlékezése

¹ Maurice, 62

² I.h,

³ I.h,

⁴ I.h,

⁵ I.h,

⁶ I.h,

alapján Serly számára a frazeálás volt az elsődleges, valamint az egyes egységek adekvát karaktere képzett prioritást. Több oktávtörést is eszközöltek, melyek eltértek mind a későbbi Primrose-féle, mind a revideált verziókéétól. A betanulás későbbi szakasza még produktívabbnak bizonyult előadói szempontból. Fisch és Soyer gyakran előjátszották egymásnak a brácsaverseny egyes szakaszait⁷, így természetesen tudtak egymás játékára reflektálni, valamint elvetni vagy konszenzusra jutni bizonyos zenei megoldásokról.

Emlékszem, hogy nagyon tetszett, ahogy Dave Soyer játszott az elején, különösen az a lefelé irányuló futam. Az első tétel első frázisának a végén egy crescendót követően egy accelerandót indított, majd hatásosan lecsapta az utolsó hangot. Ez számomra nagyon hatásos interpretálás volt.⁸

Ezt a zenei elgondolás időtállóan bizonyult, – mind Primrose, mind a Revised Version kiadásában szerepel ez a megoldás.⁹

Az első felvétel¹⁰ a *Brácsaverseny*ről nem sokkal 1948. februárja után készült,¹¹ melyen a zongorakíséretet Lucy Brown adta.¹²

Beszámolója szerint Serlyhez, valamint a brácsaversenyhez személyes kapcsolódása volt, ez magyarázhatja egyfajta sértettségét arra vonatkozóan, hogy miután elkészült a felvétel, és a szerepe befejeződött, elmondása alapján szándékosan zárta ki magát a mű utóéletéből.¹³ Érdekes módon sem a Primrose-féle, sem a Bartók Péter-Dellamaggiore által kiadott Revised Version kottáját nem szerezte be, és ezen felül soha egyetlen felvételt vagy előadást nem hallgatott meg.

7

⁸ Maurice, „remember I liked the way Dave Soyer played at the very beginning, the downward flourish. At the end of the first phrase in the very first movement, he made a crescendo with a little accelerando and whipped off the last note, which to me was very effective”.

⁹ Viola Concerto op. posth. Op. BB128 - (ed. Bartók/Dellamaggiore) (1945) Revised edition by Peter Bartók and Nelson Dellamaggiore

Bartók Béla brácsaversenyének átdolgozott (revised) változata 1995-ben jelent meg. Ez az új verzió a zeneszerző fia, Bartók Péter és a brácsaművész, Nelson Dellamaggiore, valamint Paul Neubauer közös munkája, amely Bartók eredeti kézíratain alapuló korrekciókat és finomításokat tartalmaz. A cél az volt, hogy a mű közelebb álljon Bartók eredeti elképzeléseihez, amelyeket az első kiadásnál nem teljes mértékben vettek figyelembe.

¹⁰ A mű első felvételéhez Donald Maurice által jutottam hozzá, amelyet kizárólag személyes felhasználásra bocsátott rendelkezésemre.

¹¹ I.h,

¹² I.h,

¹³ I.h,

1.4. A Brácsaverseny szerkezeti felépítése

Mivel a disszertáció meghatározó része az interpretációk elemzése, melynek célja, hogy az tempórelációk az előadás során hogyan támasztják alá a forma érzékelését, ezért a könnyebb átláthatóság érdekében fontos a Brácsaverseny formai keretének egyszerűbb felvázolása.

Bartók a koncertet eredetileg négytétélesre tervezte, azonban Serly Tibor a fennmaradt kéziratokból végül háromtétéles művet teremtett. Ez a Serly által alkotott szerkezet vált valamennyi rekonstrukciós kísérletnek az alapjává, és a további elemzés tárgyát is ez képezi.

I. Tétel: Moderato

Az első tétel tulajdonképpen szonátaforma. Alapvető elemei – az expozíció, a kidolgozás és a repríz – mind jelen vannak, azonban Bartók szabadon bánik ezekkel, gyakran áttörve a hagyományos struktúrák korlátait.

Expozíció: A tétel egy lassú, bevezető szakaszt követően (1-13. ütem) a főtéma megjelenésével indul, amelyet a szólóhangszer mutat be (14-17. ütem). A melléktéma kontrasztos karakterű, gyakran gyorsabb és ritmikusabb, mégis szerves kapcsolatban áll a főtémával (41. ütemtől).

Kidolgozás: A kidolgozásban (81. ütemtől) Bartók továbbfejleszti a korábbi témákat, gyakran népzenei motívumokkal és aszimmetrikus ritmusokkal gazdagítva őket.

Repríz: A repríz során a főtéma visszatér, ezúttal a kíséretben (146. ütem), de Bartók itt is alkalmaz módosításokat, variációkat, így a repríz nem egyszerűen az expozícióban már bemutatott anyag megismétlése, hanem annak átdolgozott, újraértelmezett verziója.

Lento parlando¹: Bartók által feltételezhetően önálló tételnek szánt zenei anyag, a négytétéles verzió egyik maradványa (238. ütem).

¹ A zenei utasítások sem az Adagio religioso nem a III. Zongoraversenyből lettek átvéve, nem Bartók által megadott tempójelzések, Serly javaslatára kerültek a kottába.

II. Tétel: Adagio religioso

A második tétel a versenymű érzelmi középpontja, amely a lassú tétel funkcióját tölti be. A forma jelen esetben tulajdonképpen egy A-B-A forma, bár szabadabb, nem követi szigorúan a hagyományos struktúrákat, inkább a zenei anyag természetes áramlása határozza meg a szerkezetet.

A rész: Liturgikus hangvételi kezdés, a tétel elején a brácsa egy lassú, imaszerű dallamot vezet be (1-3. ütemig).

B rész Kontrasztos középrész: A tétel középső része drámaibb, itt a brácsa és a zenekar közötti párbeszéd feszültsége fokozódik (40. ütemtől). Bartók itt is alkalmaz népzenei elemeket, de ezek inkább rejtettek, átszőve a modernista harmóniák és ritmusok hálójával.

A visszatérő ritornello szakasz: A tétel végén visszatér az első tétel főtéma feje (50. ütemtől), majd az átvezető allegretto rész következik a harmadik tételig.

III. Tétel: Allegro vivace

Az utolsó tétel rondó formának mondható, amelyben a rondótéma többször visszatér, közbeékelődő epizódokkal megszakítva.

A rész: (1-110. ütemig) a témafejtáncos karakterű, román népi motívumokat idéző dallamokból, illetve ellenszólamokból építkezik.

B rész: (114-173. ütemig) A rondó témát megszakító epizódok mindegyike külön karakterrel bír, hol líraibb, hol drámaibb zenei anyagot hozva. Az oboa egy népies duda jellegű témával lép be, melyet Bartók Péter skót hatásnak azonosított. Ezek az epizódok tovább színesítik a tétel szerkezetét, miközben feszültséget teremtenek.

A rész: (178-213. ütemig)

Coda: A tétel végén a főtéma ismét visszatér (226. ütem), de a coda során Bartók összesűríti a zenei anyagot, felgyorsítva és fokozva a záró szakaszt. A brácsa és a zenekar közötti játékos dialógus és a dinamikus lezárás egy látványos, virtuóz befejezést eredményez.

1.5. A korabeli felvételek összehasonlítása tempóreláció, valamint kottahűség szempontjából

Az összehasonlító elemzés tárgyát a Brácsaverseny első két tétele képezi. A harmadik tétel gyors, lineáris jellegéből fakadóan nem hordoz magában merőben eltérő előadási jellegzetességeket.

Az elemzés első része Burton Fisch¹, William Primrose² és Yehudi Menuhin³ felvételeit hasonlítja össze; igyekszik rávilágítani arra, hogy e három eltérő előadásban az egyes formai egységek tempórelációi milyen hatással vannak a formaérzetre, valamint az egyes tempórelációk hogyan befolyásolják a tételek és a mű dramaturgiáját. Véleményem szerint azért volt esszenciális Menuhin felvételének beemelése a példák közé, mivel a három előadó közül ő az egyetlen, aki Bartókkal is dolgozott együtt, valamint más műveit is interpretálta már, így az ő megközelítése egészen egyedi. A könnyebb követhetőség érdekében, és mivel a korábbi Burton Fisch-Serly és az ezt követő Serly-Primrose verzió között tételenként lehetnek ütemeltérések, ezért a Serly-Primrose kiadás ütemezését használom a felvételek elemzésénél. Tempórelációk terén az első tétel mondható a legproblematicusnak, mivel itt van a legtöbb kérdéses formai jellegű kapcsolódási pont.

Fisch a felvételen az első tételben a saját kottájában szereplő 130 negyed jelzéstől eltérően 120-as metronóm értékkel kezdi a bevezetőt a tizenharmadik ütemig. Nem használ nagy léptékű rubatókat, egyedül az egész hangokat tartja a beírtnál tovább a második és a negyedik ütemben, valamint egy accelerandót játszik a tizenharmadik ütemben. Ez az interpretáció, hogyha összehasonlítjuk a másik két felvétellel, szokatlanul gyorsnak, valamint teljesen eltérőnek, szinte lineárisnak hat.

Éles kontrasztot ad ezzel szemben Primrose, valamint Menuhin interpretációja. Mindkét előadás jóval lassabb, 80-as metronómszámú. Az ő előadásukban a bevezető résznek inkább expresszív kadencia jellege van. Ez persze előadói koncepció is lehet, ám

¹ Kutatásaim során levélben (e-mail) megkerestem Donald Maurice-t, aki rendelkezésemre bocsátotta Burton Fisch 1948-as előadásáról készült archív felvételt, amelyet nem hoztak nyilvánosságra, és más módon nem hozzáférhető, de hozzájárult, hogy az elemzéseimhez felhasználhassam.

² Béla Bartók - William Primrose, Tibor Serly, The New Symphony Orchestra Of London – Viola Concerto (US: Bartók Records, 1952.) 309.

³ Béla Bartók, Yehudi Menuhin, Antal Dorati, New Philharmonia Orchestra – Violin Concerto No. 1 (1908); Viola Concerto (1945) (US: Angel Records, 1967.) S-36438.

az első tételben öt alkalommal tér vissza ez a témafejelet. A Serly által megadott metronóm érték mind a bevezetőre, mind az ezzel a motívummal kezdődő szakaszokra közel azonos. Nem létezik arra előadói dogma, hogy a főtéma fejelet mindig azonos tempóban játszandóak legyenek. A zenei anyag mondanivalójának karaktere természetesen hatással van minden esetben a tempóra, mindazonáltal egy klasszikusnak mondható, jelen esetben szonáta formában az azonos jellegű témafejelet közel hasonló tempóban való játszása megerősíti a struktúra érzetét. Ezen hatás a 81. ütemben érzékelhető a leginkább, Primrose és Menuhin is ebben az esetben a megadott kezdő tempóra való visszatérés helyett jóval lassabban játszik. A hirtelen váltás bizonytalanság érzését kelti, csak pár taktus után lehet érzékelni, hogy itt is tagolás következett. Könnyen adódik a kérdés, mi lehetett az oka, hogy Fisch előadásában az azonos formai egységek tempója jobban egyezik, mint a másik két előadónál. Csupán feltételezés, de nagy valószínűség szerint Fisch teljesen más zenei közegben nevelkedett, valamint nem volt olyan széles szóló repertoár a birtokában, mint Primrose-nak vagy Menuhinnek, akiket mint szólistákat vagy kamarazenészeket rengeteg impulzus ért koruk legkiválóbb muzikusaitól.

A második kérdéses hely szintén az első tételben következik: a kidolgozásban a 81. ütemben az átvezető résznél mind Fisch, mind Primrose jóval a beírt 88-as tempó alatt, nagyjából 60-63-as tempóra érkeznek meg. Ez a tempóválasztás dramaturgiailag igencsak furcsán hat, egyrészt a notáció virtuóz tizenhatod triolás jellege miatt, másrészt már az ezt megelőző szakaszban, egészen a 25. ütemtől sűrűsödik a zenei anyag – egyfajta természetes fokozásként. A nem konzekvens tempóreláció miatt a kidolgozásnál nehezen érthetővé válik ez formai kapcsolódás. Furcsa módon Burton Fisch, valamint Primrose kottájában is egyértelmű a beírt tempóváltás, mégis mindketten ugyanazt a megoldást választották, így ez már több lehet, mint véletlen egybeesés. Nem valószínű, hogy ez az előadói utasítás Serly javaslata volt, az 1929-ben írt brácsaversenyében is található ezzel analóg hely, mely zeneileg ugyanezt a hatást kelti.⁴

A következő téma-összeférhetetlenség a főtéma-motívumok előzőleg már tárgyalt problematikájából következik. A jelenség igazán a Fisch-féle felvételnél szembetűnő. Fisch a művet elég gördülékenyen, negyedenként 120-as tempóban játssza. A probléma gyökere abban van, hogy a 61. ütemre nem lassul le kellőképpen a melléktémára, így

⁴ Ez a példa Laki Péter: *Bartók and the Viola* előadása a 2024. július 22-i Bartók Archívumban tartott konferencián hangzott el.

ennél a pontnál – ha az egész tétel távlatából nézzük –, nem jön létre egy természetéből adódó érzékenyebb kifejezés. Primrose és Menuhin interpretációjában több a tempó-rubato, valamint jóval nyugodtabb hangvételű a játék, a forma ezáltal jobban körvonalazható a hallgató számára. Bár a művet lassabban indítják a megadottnál, mégis megtartották a Serly által megadott 10 metronómszám különbséget.

A következő kényes pont a második tétel kulminációs pontjánál, a 30. ütemnél képződik, melyet mind a három előadó különféleképpen oldott meg. Fisch a tételt a Serly által beírt 69-es metronóm értékkel indítja, de a 29. taktusban a beírt stringedóval ellentétben lassítással ér el a tétel csúcspontjára, majd ebből a nyugodtabb hangvételből lassul tovább a 39. ütemig. Véleményem szerint a túlzott szélesítés jelen esetben azért nem előnyös, mert a 40. ütemben teljesen egybemossa a középrész hangvételét a *tempo I* jelezte formai tagolással. Bár ennek a megoldásnak is van természetesen művészi értéke, teljesen szembe megy a tétel kiadásban beírt tempóinak arányával. A metronómszámok beírásának eredeti koncepciója arra utal, hogy a mű írói, valamint lektorai gyorsabb tempót képzeltek el a dramaturgiai tetőzésnél, ehhez azonban túl gyorsnak bizonyult az eredeti beírás. Jó példa erre a kérdésre Primrose vagy Menuhin előadása. Bár az ő esetükben a tétel eleje jóval lassabb, az előbb tárgyalt stringendo a 29. ütemben egyértelműen a következő egységre vezet, kiemelve az átmenet drámaiságát.

A tétel utolsó kérdéses pontja az 50. ütemnél az első tétel téma visszatérése az *a tempo* jelzéssel. A három felvétel összehasonlítása közben ez volt az egyetlen hely, amelynél a három előadó konzekvensen visszatért a tétel kezdeti tempójához.

Az fejezet következő része a Serly-kéziratot veti össze Fisch felvételével, valamint az azonosságokat emeli ki a kézirattal, azzal a céllal, hogy egyértelműen rávilágítson azokra a pontokra, melyeken Primrose egyénileg változtatott.

Az első problematikus hely nem Primrose-hoz köthető. A felvételben a 16. ütem, ahol a második negyeden Fisch egyértelműen Asz-hangot játszik a Serly-kéziratában szereplő A-hang helyett. (1. kottapélda)

1.5. A KORABELI FELVÉTELEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA TEMPÓRELÁCIÓ,
VALAMINT KOTTAHŰSÉG SZEMPONTJÁBÓL

1. kottapélda – Serly kézirat, 16. ütem



Nincs rá egyértelmű magyarázat, véleményem szerint ez a megoldás a 10. ütem felfutásának hangkészletével lehet párhuzamban. (2. kottapélda)

2. kottapélda – Serly kézirat, 10. ütem



Bartók a kéziratban a második negyed tizenhatodainál egyértelműen C-E-E-F hangokat adott meg, amelyben az E-F hangok viszonya egyfajta vezetőhangként bontja meg a modális közeget (2. kottapélda). Fisch és Serly nagy valószínűséggel azért változtatott Asz-ra a 16. ütemben, mert így hasonló marad a hangrendszer a 10. ütemhez, valamint a modális jellege is megmarad.

A 21. ütemben következő arpeggioknál Serly kéziratában is Bartók eredeti elképzelése szerepel (3.a kottapélda):

3.a kottapélda – Serly kézirat, 21. ütem



Kérdéses, hogy Primrose végül is miért változtatta meg. Saját előadói tapasztalataim alapján ez a két ütem egyáltalán nem kivitelezhetetlen. Azonban Primrose megoldása hangszerszerűbbnek mondható, valamint sokkal könnyebbé teszi az eredetileg beírt dinamika megvalósítását. (3.b kottapélda)

3.b kottapélda – Bartók-Serly Brácsaverseny, 21. ütem



A következő jelentékenyebb eltérés a Serly-verzióval szemben az oktáv váltásoknál van a kidolgozás szakaszában, a 49. ütemben. Mind az eredeti Bartók-kéziratban, mind Fisch felvételén, mind Serly kéziratában az oktáv váltások folyamatosan ereszkedve követik a zene szövetét.

4.a kottapélda – Serly-kézirat, 49. ütem



A Primrose által lektorált verzióban az utolsó motívum egy oktávval lejjebb, a C-húron egy mélyebb lágében van. Ennek a felrakásnak az az előnye, hogy a C-húron a hangszer szonoritását jobban ki lehet hangsúlyozni.

4.b kottapélda – Bartók-Serly, 49. ütem



A felvételen Fisch a Bartók-kéziratban leírt módon játssza az arpeggiókat a 102. ütemtől. A 107. taktusban az utolsó két negyeden a dallam így egy oktávval lejjebb kerül, ami által jobban érvényesül a dallam természetes folyamata. (5. kottapélda)

5. kottapélda – Serly-kézirat, 107. ütem



A Serly-kéziratban nem szerepel ez a módosítás. Nem egyértelmű, hogy a változtatás miért nem került be a kéziratába, így valószínűsíthető, hogy a korrekció csak a véglegesítés után jött létre.

6. kottapélda – Serly-Bartók, 107. ütem



A következő szakasz is a Bartók-kézirat szerint hallható a hanganyagon a 112. ütemtől. Fisch elhagyja a kettősfogásokat, valamint az eredeti oktáv töréseket játssza. Primrose verziója a kettősfogásokkal és az egy oktávval feljebb szóló tizenhatod menetekkel virtuózabb hatást kelt. Azonban a 116. ütemnél semmi nem indokolja azt, hogy egy oktávval feljebb játsszák.

Az utolsó eltérés a felvétel és Serly kézírata közt a 188. taktusnál a Piu lentónál. Jelen esetben az A és G hangok a második és a negyedik negyeden egy oktávval lejjebb kerültek. Az így létrejövő nagy intervallumú ugrásoknak nagyobb a drámai kifejező értékük, valamint fokozásként hatnak a 185. ütemben kezdődő frázisához képest.

7. kottapélda – Serly-kézirat, 185-190. ütem



A legnagyobb eltérés a második tételben a Primrose-féle kiadáshoz képest a 70. ütemtől kezdődő akkordos szakasz. A felvételen pizzicatoval hallhatjuk, mely így sokkal modernebb hatást kelt. – A jelölés nem szerepel a Bartók kéziratban, valószínűsíthető, hogy Serlytől ered. Ez az egyik legszembetűnőbb bizonyítéka Fisch és Serly közös munkája eredményének. Az, hogy Serly a kéziratában pizzicatoval jelölte az akkordokat, jelzi, hogy a változtatás egyértelműen Primrose-hoz köthető.

Valószínűsíthető, hogy Primrose végül azért nem javasolta ezt az effektet, mivel nagy apparátusú zenekaron keresztül nagyon nehezen érvényesül a *pizzicato* a hagyományos vonóval játszott akkordokkal szemben.

A harmadik tétel közel azonos a Primrose-féle verzióval, valamint ebben az esetben Fisch játéka teljes mértékben megegyezik a Serly-kézirattal. Az első jelentékenyebb eltérés a két verzió között a 190. ütemben található. (A 8. kottapéldán a Primrose-verzió látható)

8. kottapélda – Serly-Bartók, 190. ütem



Primrose változatán a motívum egy oktávval magasabb lágéban került véglegesítésre. Fisch ezzel szemben ezt egy oktávval lejjebb játssza, amely így hű marad a Bartók vázlatokhoz. Primrose változtatása a jelenlegi esetben is a brácsa előtérbe kerülését célozta meg. A zenekari anyag szövete miatt egy oktávval magasabban jobban átjátszható a kíséret. Fisch esetében – mivel ő csupán zongorával interpretálta a művet – ez a szempont nem élvezett prioritást.

Valószínű, hogy a következő szakasz ugyanennek a problémakörnek a megoldása miatt módosult a 206. ütemtől.

9.a kottapélda – Serly-Bartók, 206. ütem



Primrose a negyedik negyeden egy oktávval feljebb lép (fenti ábra), ezzel szemben Fisch követi a dallam eredeti ívét. Az ő verziója zeneileg értelmezhetőbb megoldás, hiszen ez egy imitációja ugyanannak a témának, melyet a brácsa már bemutatott a 190. ütemtől. Nem elhanyagolandó, hogy az eredeti kéziratban is ugyanez szerepel. (lenti ábra)

9.b. kottapélda – Serly-kézirat, 206. ütem



Burton Fisch és Lucy Brown felvétele egyedülállónak mondható, mivel ez teljes mértékben a Serly Primrose-zal való együttműködése előtt született. Primrose nemcsak hogy nem kapott még másolatot sem a műből, de ekkor még az sem dőlt el, hogy a művet brácsa- vagy csellóversenyként publikálják. Az események ismeretében arra a következtetésre juthatunk, hogy a zenei értelmezési kérdések zöme, valamint a konszenzus is Fisch és Serly között jött létre. Ebből magától értetődően következik, hogy az eltérések Fisch és Primrose felvétele között egyedül Primrose hatásának tudhatók be. A Fisch-felvételen érzékelhető, hogy az ő interpretációjában a brácsa szólam sokkal jobban ragaszkodik a Bartók-kézirathoz. Külön kiemelendő a *pizzicato* használata az Allegretto akkordjaiban, ez feltehetően Serly ötlete volt, mivel a kéziratban erre nincsen konkrét utasítás. Fisch játéka a felvételen meglepően magas színvonalú, bár nem képezhet viszonyítási alapot Primrose-hoz mérve, mégis jól átgondolt, igényes interpretáció. Kevésbé fölényes és romantikus, bár helyenként túl statikus, azonban jól érzékelhető a Serlyvel való közös munka a népies elemeknél, melyeket a zenei anyagnak megfelelő artikulációval interpretálta. A felvétel és Serly kézirata, valamint a kiadott verzió összehasonlításával árnyaltabb képet kívánt vázolni a fejezet, melyben a felsorolt példák segítségével könnyebb eligazodni a hallgatott felvételek, valamint a Serly-Primrose verzió problematikus pontjai között.

2. Bartók Péter–Dellamaggiore verzió

2.1. A Bartók Péter–Dellamaggiore verzió keletkezéstörténete

Több mint hetven év telt el a Bartók/Serly *Brácsaverseny* 1949-es premierje óta. A műből azóta több ezer előadás és hangfelvétel született. A verzió mondhatni töretlen népszerűségnek örvend napjainkban is – sokat játsszák, számos újabb felvétel is készül belőle. Az emberi természet sajátossága a régi szokásokhoz való ragaszkodás, így a muzsikustársadalom és a hallgatóság kollektív tudattalanjában is legalább ötven éve él egy szilárd koncepció a brácsaversenyről és előadásáról. A Serly-verziót, ha egyáltalán kísérletet tesznek is erre, nem tudják könnyen háttérbe szorítani az újabb revíziók. Jelentősnek mondhatók Bartók Péter, valamint Erdélyi Csaba verziói, melyek Bartók halálának ötvenedik évfordulójától számított három-négy éven belül jelentek meg. Az évforduló talán alkalmat adott arra, hogy merőben új látásmódot közvetítsen az alkotó zenéjéről. 1995-ben számos megemlékezést, szemináriumot, kollokviumot, felvételt és koncertet szenteltek Magyarországon legjelentősebb zeneszerzőjének emlékére. Az események közé tartozott számos mű revíziója is. Befejezetlensége okán nyilvánvaló volt, hogy a brácsaverseny is felkerült erre a palettára.

Az új verzió revidálásának története Paul Neubauer brácsaművész nevéhez fűződik, aki a Brigham Young Egyetemen már az 1980-as évek elején megkezdte kutatását.¹ Mivel Bartók kézírata még nem volt ismert ekkoriban, nem tudott széles körben kialakulni igény arra, hogy revidálások szülessenek. Mikor a kéziratot összehasonlította a Serly-verzióval, rögtön nyilvánvalóvá vált, hogy számos eltérés tapasztalható a kézirat és Serly verziója között. Az elkövetkezendő években Neubauer úttörő módon már a saját változatát adta elő, de kezdetben problémásnak bizonyult a kották kérdése a megváltozott zenekari anyag miatt. Számos ponton módosításra volt szükség, jó pár részt kellett helyettesíteni a Neubauer által javított változattal, melyek főképpen a Serly által hozzáadott hangok és ütemek eltávolításából álltak, de a zenekari szólamok egységesítése szempontjából a transzponálás a harmadik tételben a dudarésznél volt a legproblematikusabb.

¹ Panel Discussion, 26.

Mivel az előadások próbafolyamatánál sorozatos problémákat okozott a zenekari kíséret előkészítése, Neubauer kapcsolatba lépett a Boosey and Hawkes-szal² azzal a céllal, hogy volna-e lehetőség egy módosított verzió kiadására hivatalos keretek között. A kérést továbbították Bartók Péterhez, akit akkoriban még nem foglalkoztatott a Brácsaverseny revíziójának kérdése, állítása szerint számára teljesen megfelelt a jelenlegi verzió hangszerelése. Ennek ellenére elfogadta Neubauer felvételét a saját változatáról. Bár Bartók Péter elismerően nyilatkozott az új felvétellel kapcsolatban, nem tartotta jobbnak. A Bartók-jubileum közeledtével Bartók Péter felkereste Neubauert azzal, hogy az esemény alkalmából Bartók művei újra átnézésre kerülnek, és ennek keretében újra górcső alá veszik a Brácsaversenyt, szem előtt tartva Neubauer javaslatait. Egy év elteltével Bartók Péter levélben értesítette Neubauert arról, hogy elkészült az új verzió vázlat,³ melyen számos változtatást hajtottak végre a már meglévő kiadáshoz képest, ekkor már a módosítások kiadásának céljával.

Neubauer visszaemlékezései alapján a levélváltás az 1980-as évek végén történt, így indult Neubauer munkája hivatalosan is az új revízióval. Az átdolgozott kiadás mellett párhuzamosan hozták létre a facsimile kiadást Somfai László bevonásával, abból a célból, hogy megalkossanak egy alap forrást, amely a lehető legközelebb áll ahhoz, amely Bartók eredeti szándéka lehetett.⁴

² I.m, 28.

³ I.h,

⁴ A faksimile kiadás tartalmazza a fennmaradt 13 oldal kézirat másolatát, az ezeket kiegészítő megjegyzéseket és elemzéseket; ezt követi a Nelson Dellamaggiore-val közösen szerkesztett brácsa-zongora kivonat, a kiadás negyedik részében pedig a kézirat könnyebben értelmezhető, átláthatóbb változata olvasható.

2.2. A Serly-változat és a Revised Version összehasonlítása

A fejezet első része a Serly- és a Revised Version jelentékenyebb formai eltéréseit mutatja be, valamint magában a kéziratban belüli következetlenségeket tárgyalja. Ezek az eltérések nagy része hozzáadott ütemekből, eltérő hangokból és oktávveltolódásokból, valamint Serly és a Revised Version hangszerelésben eszközölt változásaiból állnak.

Az 1995-ös Revised Version néhány kivételtől eltekintve igyekszik a versenyművet abban a formában bemutatni, amely a legközelebb áll a Bartók kéziratában szereplő változathoz. A könnyebb követhetőség szempontjából a példák bemutatására a Dellamaggiore-féle verzió ütemezését használjuk, és egyeztetjük a Serly-verzióval.

A Bartók-kézirat egyik legkérdésebb aspektusa a tételek sorrendje, melyet a szerzők, akik a kéziratot revideálták, különböző módon értelmeztek.

A kéziratban a versenymű tételeinek sorrendje nem volt teljesen egyértelmű. Ez a bizonytalanság a három kérdéses szakaszra vezethető vissza, melyet különféle módokon oldottak meg a versenymű lektorai és szerkesztői.¹ Az elemzés célja, hogy görseő alá vegye ezen pontokat, valamint összevesse azokat a jelentékenyebb megoldásokat, melyekkel Serly, és a revideáló Dellamaggiore dolgoztak.

Az első problematikus hely az első tételben az átvezetés a második témáról a visszatérésben a záró témára (Revised Version, 175-185. ütem). Ennek létjogosultsága meglehetősen kétértelmű, mivel a kéziratban eredetileg nem szerepelt a zenekari tutti átvezető (1. kottapélda).

1. kottapélda: Facsimile of the Autograph Draft, 56-57. old

¹ Maurice, 108.

A kézirat tizennegyedik oldalán a harmadik ütemtől öt darab ötnegyedes ütem következik a brácsaszólam második témájának vége és a zárótéma eleje között.² Annak ténye, hogy Bartók az exposíciónál nem jelzett eltérést a tutti résznél, arra enged következtetni, hogy ebben az esetben csak kisebb mértékű változtatást szeretett volna eszközölni.

Hogy közelebb kerüljünk az eredeti elgondoláshoz, érdemes összevetni a *III. zongoraverseny* exposíciójával, valamint visszatérésével, mivel ez a mű a brácsaversennyel szimultán íródott. Az analógiák összevetésével átláthatóbbá válhatnak a befejezetlen brácsaverseny kérdéses pontjai, valamint a kiegészítések miértjei.

A *III. zongoraverseny* első tétel visszatérésének variációja inkább texturális és nem strukturális jellegű. A téma átfed egy trillát a szólózongorában, valamint egy tükör fordítás kerül a témához, ám a zenei anyag változatlan marad. (2. és 3. kottapélda)

2. kottapélda – Bartók Béla: *III. zongoraverseny*, 118. ütem

The image shows a musical score for measures 117-119 of Bartók's III. zongoraverseny. The score is written for piano and violin. The piano part consists of two staves. The right hand has a trill starting on G4, with dynamics *mf* and *p*. The left hand has a sixteenth-note pattern starting on G3, with dynamics *mp* and *p*. The violin part also consists of two staves. The right hand has a tremolo starting on G4, with dynamics *mp* and *p*. The left hand has a sustained note on G3, with dynamics *mp* and *p*. The score is in G major and 3/4 time.

² A faksimile kiadás 16 oldalon közli Bartók kéziratát.

3. kottapélda – Bartók Béla: III. zongoraverseny, expozíció, 2-5. ütem

A Brácsaversenyben is könnyen észrevehető az előbb tárgyalt analógia. (Revised Version 174-182/ Serly 175-183) részénél Serly és a Revised Version szerkesztői a zenekari tutti visszatérésnél eltérő megoldásra jutottak többek között a hangszerelésnél. Serly az expozíció zenei anyagát használja és bővíti ki hétről tíz ütemre a visszatérésnél (Revised Version 174-176) egy trombita unisonóval kiegészítve (Serly 175), a zenei anyag a következő ütemben kezdődik (Serly 176). (4. kottapélda)

4. kottapélda – Bartók-Serly: Brácsaverseny, 175-177. ütem

Az 1995-ös verzió a 174. ütemben *E*-hanggal egészíti ki a trombitát az ötnegyedes ütemben. A kitarított *E*-hang átkötve jelenik meg a következő ütemben is. Ez a változtatás nem szerepel az eredeti kéziratban.

Ezt követően mindkét változat megismétli az expozíció anyagát (Revised Version 54-60), majd az egymást imitáló motívumok egy zenekari tuttiban egyesülnek (Serly 180-

181). Ezután mindkét változat különböző ritmus permutációkat mutat be ebben a két ütemes bővítményben (180-182).

Az 1995-os verzióban egy nyolcadszünet van a 181. ütem végén, amely a visszatérés dramaturgiáját kívánja hangsúlyozni. Ezt követően mind a Serly, mind a Revised Versionban a ritmikai értékek a tizenhatod hangokról nyolcad triolákra, majd nyolcad hangokra redukálódnak az első tételben (Revised Version 181-182, Serly 182-183). A Revised Version tovább fokozza a tendenciát, a trioláknál (Revised Version 182), a metrum érzet négyes lüktetésről kettőre változik, így gördülékenyebbé téve az átmenetet a brácsa belépésnél, amely szintén *alla breve* jellegű. Ezen metrumbeli jelenségek, melyek a frazeálást segítik elő, nincsenek a kottában jelölve, kizárólag a zenei folyamatokon keresztül érzékelhetők.

A következő formailag problematikus hely a Lento parlando közjáték, amely a *C* záróhang miatt vet föl tonalitási kérdéseket, a második tétel ugyanis *E*-dúrban indul. Ennek az átmenetnek a létrejötté a Bartók által eredetileg tervezett négy tételes ritornell formában eredeztethető, de a szerző által tervezett Scherzo-tétel hiányzik, amely *C* tonalításban íródott kétnegyedes metrummal.

A *C* és *E* hangnemek közti különbség kiemelné a hármas formai struktúra jelentőségét a Brácsaverseny témái és tételei között, azonban Serly és a Revised Version szerkesztői egyaránt úgy módosították a partitúrát az eredeti verzióhoz képest, hogy gördülékenyebb, befogadhatóbb átmenetet teremtsenek.

Bartók kéziratában a Lento parlando szakasz egy ereszkedő, hat hangú motívummal végződik *Aisz-A-Gisz-Fisz-Eisz-E*, majd a brácsa *Disz-Cisz-C* tizenhatodokkal zárja le egy kettőnegyedes ütem leütésére.

Serly összekötő részként egy négy ütemes szólófagott átvezetőt adott hozzá, amely egy oboa kiállítás imitációja az első tételből (Revised Version 153-156, Serly 154-157) ezt a dallamot alapul véve modulál át *E*-dúrba, a második tétel kezdő hangnemébe.

Serly azon a véleményen volt, hogy ez a négy ütemből álló bővítmény a *C* dútból az *E*-be azon felül, hogy esztétikailag is igényes megoldás, a moduláció eszközeül is szolgál, megoldva az általa az egyik legproblematisabbnak ítélt részt a versenyműben, és mindezt annak szellemében, hogy a kéziratból egyetlen Bartók által lejegyzett hang is kimaradt volna.³

³Serly, 19.

Az átdolgozott változatban a kadencia jellegű résztől (Revised Version 238) a szólóbrácsa ereszkedő, hathangos, kromatikusnak mondható lefutások utolsó, a zárójelben lévő üteme a legszélesebben játszandó egységét jelzi. Ennek a verzióknak a revideálói kihagyták az utolsó három hangot – Disz-Cisz-C – azzal magyarázva, hogy ennek csupán a ritornell verziónál lenne létjogosultsága, amennyiben a Scherzoba vezet.⁴

Bartók zenéjéből és kompozíciós technikájából kiindulva azonban megkérdőjelezhető a két szakasz közötti átmenet létrehozásához szükséges bármilyen jellegű módosítás. Ha górcső alá vesszük a C-E tonalitások viszonyát, és analógiát keresünk más művekben, akkor könnyen szembetűnik, hogy ez nem egyedülálló eset.

Bartók zenéjében gyakoriak a tengely akkordváltások. Ebben az esetben a C-dúr és az E-dúr hangrendszere az alfa akkord felépítésébe illik bele (C-Esz-Fisz-A-G-B-Cisz), így a funkcióban nem történik változás. Az egyik legjobb példa erre a *Kékszakállú herceg vára* ötödik ajtajának nyitó jelenete, melyben ez az akkordváltás egyfajta éles kontrasztot teremt, de a funkcióban nem történik eltérés. Amennyiben a jelenségre mint zenei megoldásra szeretnénk a Brácsaversenyt érintően reflektálni, valamint abban a formában előadni, ahogy Bartók a kéziratban jegyezte le, ebben az esetben a C-re ereszkedő és lezáruló szakaszt, erős kontrasztot teremtve, az E-dúr követi közvetlenül, átmenet nélkül. Ezt a megoldást választotta Dellamaggiore, valamint a később keletkezett verziók szerzői is.

A harmadik problematikus hely a második tételben az allegretto és a harmadik tétel közötti átvezető szakasz. A kézirat ebben az esetben sem egyértelmű, Bartók itt egymáshoz nem kapcsolódó töredékeket hagyott hátra, melyek vélhetően a hiányzó Scherzo-tétel egészéhez tartoznának. Bartók ezt a nyolc ütemes szakaszt A-B vel jelölte az ismétlések miatt. Serly értelmezésében teljesen kimaradt ez a szakasz, rögtön az allegróra vált. A Revised Versionban, verzióban ez az allegretto rész bővítményeként ismétlődik meg, amely megfelel a kéziratban jelölt utasításoknak. A jelölések a kéziratban a hangszerelésre is tesznek utalást: arra, hogy ezt a nyolc ütemet két harsonával és kürttel kell megismételni. A Revised Versionban ez a tizenhat ütemes szakasz zenekari tutti hangszerelésben került végleges formába. Az átvezető ötletét Kovács Sándor is támogatja tanulmányában⁵.

⁴ Ez a Revised Version előszavában szerepel.

⁵ Kovács, 303.

Az utolsó problematikus hely a harmadik tételben nem formai jellegű, hanem a tétel tonális felépítésében vet fel kérdéseket. A (Serly 114-133) közötti duda-epizódnál, Serly érthetetlen módon egy fél hanggal Asz-ról A-ra transzponálta az egész zenei anyagot. Ez egy meglepő megoldás volt annak tükrében, hogy Serly jól ismerte Bartók munkásságát, így ismerhette azokat a modulációs analógiákat, melyek mentén elindulhatott volna, így nehezen érthető, miért volt szükség ilyen jellegű beavatkozásra. A moduláció szükségtelenségét az is validálhatja, hogy a Serly után keletkezett verziók egyik szerkesztője sem alkalmazta ezt a megoldást.

2.3 A Serly-változat és a Revised Version tempóeltérései, valamint artikulációs különbségei

A fejezet második része a két verzió közti artikulációs és hangbéli különbségeket hasonlítja a Serly- és a Revised Version interpretációk elemzésének tükrében. A felvétel elemzés szempontjából a tempójelzések figyelembevétele az egyik legalapvetőbb igazodási pont, de mivel az eredeti Bartók-kézirat csak a tételek becsült hosszát határozta meg¹, így az egyes formai részek metronómszáma sem lehet kiindulási pont.² Bartók Péter a revideált kiadásában így próbálja magyarázni a tempó kérdésességét:

A tempók meghatározásánál a zeneszerző leírásait, valamint a becsült időtartamokat vettük figyelembe. Hivatkozás történt továbbá a zeneszerző gyűjteményében található román népzenei lejegyzések tempóira is, amelyek hasonlítanak a Finálé román stílusú részeire. Feltételezhető, hogy Bartók Béla a két ritornellót a második tétellel kombinálta az időzítések meghatározásakor. Az előírt tempók mindhárom tételre, valamint a teljes időtartamra vonatkozóan csupán néhány másodperces eltérést eredményeznek a zeneszerző becsüléséhez képest.³

Nagyban megkönnyítette volna a szerző által elképzelt tempók meghatározását, ha fennmaradt volna levelezés Bartók és a Brácsaversenyt bemutató művész előzetes munkájáról. Amennyiben rendelkezésre állna olyan felvétel, amelyben Bartók a zongoraszólamot egy brácsással játszaná, hiteles képet kaphatnánk azokról a tempókról és rubatókról, melyek a legközelebb állnak Bartók késői elképzelését tükröző előadási hagyományokhoz. Összehasonlításképpen érdemes párhuzamot vonni Bartók hegedű

¹ Somfai, 19.

² A Somfai-féle faksimile kiadásnak a 19. oldalán található az időintervallumok. Ez az oldal a kéziratban a [13] számozással szerepel. Azért van ennek jelentősége, mert Serly a verziójánál feltételezhetően elnézte a tételekre megadott időtartamot a kéziratban.

³ Revised Version. „In determining tempi the composer's description, as well as estimated timings, have been made use of. Reference has been made also to tempi of Rumanian folk music notations in the composer's collection, which resemble the Rumanian style portions of the Finale. It is assumed that Béla Bartók combined the two ritornelli with the second movement in establishing his timings. The tempi as specified result in times for each of the three movements, as well as a total duration, differing by only a few seconds from the composer's estimate.”

szólószonátájának végleges formába kerülésével.⁴ Annak ellenére, hogy Bartók többször is konzultált Menuhinnal a munkafolyamat során, végleges megoldás nem született, és ennek a műnek a tempóit is Bartók Péter revideáltatta 1994-ben.⁵ Az elemzés alapját a Brácsaversenyből Hong-Mei Xiao (brácsás) és Kovács János (karmester) a filharmóniai társaság zenekara által készült felvétel képezi,⁶ mivel Neubauer közreműködésével nem készült hivatalos hanglemezzel.

A Revised Version-ben az első tétel konstans tempója nagyjából 90-100 metronómszám körüli, mely a felvételen is jól követhető. Érdekes azonban kiemelni az itt keletkezett jelentékenyebb változtatást, amely a 41. ütemnél található az első tételben.

Ennél a résznél Serly-verzióban a tempót 100-asról 80-asra redukálták, ezt egy nem kiírt *accelerando* követi, melyet az 52. ütemnél *Tempo I* zár le. Nem teljesen egyértelmű azonban, hogy a Bartók ennél a résznél folyamatos gyorsítást tervezett-e, vagy hirtelen váltást az *a tempóra*. Ezen hely problematikája már részét képezte az első fejezet felvétel elemzésének is. A tempóreláció kérdésére Primrose David Daltonnal folytatott interjújában szolgál magyarázattal. Primrose elmondása szerint a fele tempóra való visszatérés Bartók ötlete volt.⁷ Az állítása kérdéses annak tükrében, hogy erre semmilyen jellegű írásos bizonyíték sem található.

A felvételek elemzése közben nyilvánvalóvá válik, hogy Primrose egyértelműen ragaszkodott a koncepciójához. Még a késői felvételein is ezzel a megoldással él. Összehasonlítván a Dellamaggiore-verzió első felvételével, melyet Kovács János vezényelt, ennél a pontnál éppen a fordított koncepció érvényesül. A hangszeres a 41. ütemnél érkezik a kiírt 80-as metronómszámra, valamint elhagyja az 52. ütemben az *accelerandót*.

A Revised Version második tételében a tempót a verzió szerkesztői 68-asról 48-asra változtatták, hogy elérjék a Bartók által megadott 5'10 időtartamot. Kérdéses, hogy Serly miért adott meg húsz metronómszámmal többet. Csupán egy feltevés, de valószínűsíthető, hogy Serly olvashatta félre a kéziratban a 3'10" jelölést, ez magyarázhatja a gyorsabb metronóm értéket.

⁴ Malcolm Gillies: „Bartok Performance Practice through Correspondence. Scholarly Research on Performance Practice in Bartók Studies: The Importance of the Dialogue International Colloquium.” *Studia Musicologica* 53/1-3, (2012. augusztus): 103-112. 106.

⁵ I.h.

⁶ Bartók: Viola Concerto, Two Pictures. Hong-Mei Xiao-János Kovács Budapest Philharmonic Orchestra. Naxos Records, Budapest 1998.

⁷ Panel Discussion, 37-38.

A Serly-kiadásban az Allegretto-hoz kapcsolódó részben *accelerando* szerepel, annak céljából, hogy az Allegretto rész a harmadik tétel tempójába kerüljön. A kéziratban nincs arra utalás, hogy a két rész különböző tempóban legyen. A Dellamaggiore-verzióban az allegretto jelzést eltávolították, és helyette egy 116-120-as metronómszámmal jelölt *accelerando* kezdődik, négy ütemmel a Serly által kiírt *allegretto* előtt, majd egészen a Scherzo-ig folytatódik.

A Dellamaggiore-verzióban a bővítménynek éppen ugyanaz a tempója, mint a harmadik tételnek, jelen esetben 132-138. Érdekes módon a kiadás szerkesztői *allegretto* jelzést adtak a tételnek. Serlynél a harmadik tétel mint *allegro vivace* szerepel 126-os metrummal, és a végső ütemet *accelerandó*val jelöljük, hogy elérje a 132-138-as tempót a harmadik tételnél. Mindkét átdolgozás között konszenzus van arról, hogy a tétel középrészének mondható duda-szakaszt lassabb tempóban kell interpretálni. Mindkét verzió esetében 108-112-as tempó a javasolt.

Az utolsó kérdéses szakasz a Dellamaggiore-kiadás harmadik tételében a 249. ütemnél található, az *allargando molto*-nál van, ahol 152-es metrumról kell 72-re lassulni. A következő ütemet újból 152-es tempóval jelöli. Bartók Péter a változtatást több műből kiemelt példával igazolja, így a hegedű-zongora szonátával, az 1. és 2. zongoraversennyel, a *Concerto zenekarra* című művel, valamint a szólóhegedű szonátával⁸. Az metrumváltás megalapozottsága ellenére zeneileg vitathatónak mondható. Gyengíti az *allargando molto* a hely dramaturgiáját, a 172. ütemtől így nem érvényesül a szakasz kulminációs pontja.

⁸ Peter Bartok, „Correcting Printed Editions of Bela Bartok’s Viola Concerto and Other Compositions,” in Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, and Benjamin Suchoff, eds., *Bartok Perspectives: Man Composer and Ethnomusicologist* (New York: Oxford University Press 2000), 251.

2.4. Hangbeli eltérések a szólóbrácsa szólamban a Serly-változat és a Revised Version között

A műben több példa is adott, ahol Serly Tibor hozzáadott ütemek nélkül is jelentős változtatásokat eszközölt a brácsa szólamon. Ezeket a módosításokat elsősorban hangszerszerzési szempontból vagy a könnyebb olvashatóság céljából tarthatta jobb megoldásnak. Az első fejezet utolsó alfejezetében már górcső alá kerültek azok a pontok a brácsaversenyben, melyek Primrose keze nyomát viselik, így a Serly és a Revised Version összehasonlítása közben, az elemzésnél érdemes kontextusba helyezni a Fisch-féle ősverziót, mivel a kézirat értelmezésében számos helyen egyezik a Neubauer által lektorálttal.

Az egyik legszignifikánsabb változtatás a Dellamaggiore-verziónál a 219-221., Serlynél a 221-223. ütemekben az első tételben, közvetlenül a *Lento parlando* szakasz előtt következik. Bartók kéziratában egyértelműen három negyed hangot jelez a C-húron: G, Fisz, D, amit azonnal követ egy gyors lefutás, amely magas lagérről kezdődik az A-húron. A kéziratban a négyvonalas G-ről egy nyolchangú figurációban (*G-Fisz-D-C-H-G-Fisz-D*) történő leereszkedést jelez, amely az első ábrán a Revised Version-ben egy oktávval feljebb, a második két ütemben *loco*, a negyedikbe pedig újfent *loco*-val van jelölve. Bartók eredeti elképzelése az lehetett, hogy ezt a pár ütemes szakaszt a brácsa szólam kadenciaként töltsse ki. A Revised Version pontosan úgy mutatja be az anyagot, ahogy a kéziratban szerepel (5. kottapélda):

5. kottapélda – Revised Version, 119. ütem



Egy ekkora ugrást azonban technikailag körülményes meggyőzően interpretálni, valamint az ezt követő ereszkedő futam nagyon magas pozícióban hirtelen kényelmetlen fekvésváltásokat igényel a hangszerestől. Mivel nem jött létre a tervezett találkozó William Primrose és Bartók között, így Primrose nem is tanácsolhatta Bartóknak, hogy

ezen rész ne mint egy kadencia jelenjen meg a szólóhangszerben. Az első fejezetre visszautalván, Serly és Fisch munkájának ismeretében – mivel ezen rész egyezik a Serly-kézirattal –, ez az ő praktikus megoldásaként értelmezhető. Serly jelentősen leegyszerűsítette a szolista feladatát azzal, hogy a tizenhatod futamok két ütemének kivételével az egész kadenciát a zenekar játssza (6. kottapélda):

6. kottapélda – Bartók-Serly, 220-223. ütem



Serly felvállalta a módosítást, és „merész változtatásként jellemezte”, mondván: „a döntése lehetséges, hogy nem volt helytálló, de a brácsaszólam az eredeti formájában nehezen kivitelezhetőnek tűnt.”¹

Serly megoldása a problémára tulajdonképpen nehezen értelmezhetőnek mondható, elkerülhette volna a technikai nehézségeket abban az esetben, ha az egész futamot átírja egy oktávval lejjebb, azonban valami oknál fogva egészen más megoldást talált. Valószínűsíthető, hogy a módosítással a lehető legjobban igyekezett ragaszkodni a Bartók által megadott eredeti lagéhoz, és ebbe a struktúrába próbálta a szólóhangszert integrálni. A Serly-verzió és a Revised Version összehasonlítása közben számos analógia adott, melyek tanulmányozása közben szembetűnő, hogy Serly változtatásai jelentős részénél a praktikum és könnyű átláthatóság volt a legfőbb szempont.

¹ Serly, 14-15.

2.4. HANGBELI ELTÉRÉSEK A SZÓLÓBRÁCSA SZÓLAMBAN A SERLY-VÁLTOZAT ÉS A REVISED VERSION KÖZÖTT

Erre az egyik legjobb példa az első tétel végén a *Lento parlando* rész, ahol Serly az anyag jelentős részét enharmonikusan változtatta meg, feltehetően a notáció könnyebb értelmezhetősége céljából.

7. kottapélda – Bartók-Serly, 240-241 ütem



A Revised Version megegyezik a kézirat nem enharmonikus kottaképével. Ez a lejegyzési mód intonáció, valamint a tonalitás szempontjából gazdagabb belső jelentést hordoz. A kéziratban és a Revised Version-ben a lejegyzés kizárólag kereszteteket használ mint módosítójeleket (Revised Version 228-235; Serly 231-238) (8. kottapélda).

8. kottapélda – Revised Version, 236-237. ütem



Malcolm Gillies Bartók jelöléséről szóló tanulmánya alapján² a Disz-hang írásmódja jelöli az E-tonalitás felé mutató irányát, amely a második tétel kezdő hangneme. Ezen a ponton Bartók kézírata egy vonalat jelez lefelé, a „skála legle” szavakkal együtt, amit Somfai László „mélységig terjedőnek” fordít!³

A „Skála legle” lefutás Bartók kéziratából eredeztethető – feltehető, hogy Bartók a C-tonalitáson belül E-tonalitásig terjedő skálát képzelt el. Szintén ezen elgondolást tartották valószínűnek a 1995-ös kiadás szerkesztői. Serly úgy döntött, hogy csak a Bartók által megjelölt hangokat alkalmazza, figyelmen kívül hagyva a kéziratban lévő beírást.

Az első tétel 21. és 22. ütemének arpeggióit meglehetősen nehéz kivitelezni a C és Cesz-hang viszonya miatt, melyet a gyakorlatban kizárólag egyfajta ujjrenddel lehet

² Gillies

³ Somfai bartok facsimile hivatkozás

kivitelezni. Paul Neubauer állítása szerint a Revised Version-ben minden hangszeresrűnek mondható, azonban saját előadói tapasztalataim szerint ezen ütemek játszhatóság szempontjából kényelmetlenek. Az 1995-ös változatban az arpeggiók Bartók kéziratával megegyezően szerepelnek. Serly ezen a helyen egy tizenhatod szünetet helyezett a Cesz hang helyére, mellyel ugyan könnyebben játszhatóvá teszi a futamot és az artikulációt, ugyanakkor gyengíti a belső kromatika intenzitását az arpeggiókon keresztül. Kovács Sándor zenetudós hangszeres szempontból nem kritizálta Serly megoldását, viszont előnyösebbnek tartotta volna akár egyes hangok megváltoztatásával megtartani a belső kromatikus viszonyokat.⁴

⁴ Kovács, 315

3. Erdélyi Csaba revíziója

3.1. Erdélyi Csaba revíziójának keletkezése

Bár Bartók Brácsaversenyének első hivatalos revíziója Bartók Péter és Nelson Dellamaggiore nevéhez köthető,¹ Erdélyi Csaba majd egy évtizeddel megelőzte többek között Paul Neubauert kutatómunkájával, aki Bartók Pétert az új kiadás elkészítésére ösztönözte. Erdélyi Csaba Budapesten nőtt fel. Zenei tanulmányait zongorával kezdte, már korán kapcsolatba került a népzenevel, ezzel párhuzamosan Bartók műveivel is, közöttük a *Mikrokozmosz*-szal. Fiatalon, már 14 évesen elemezte Bartók kései műveit, többek között a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művét. Brácsatanulmányait Lukács Pálnál kezdte, aki akkoriban Közép-Európa egyik legelismertebb brácsaművésze volt, tevékenysége Lionel Tertiséhez hasonlítható. Lukács Pál 1960-ben készült felvétele után fogalmazódott meg benne az igény egy saját verzió elkészítésére. Kezdetben, a kézirat hiányában, a módosításokat azokon a helyeken hajtotta végre, amelyeket Bartók zenéjének ismerete alapján, valamint népzenei tanulmányaiból fakadóan idegennek érzett. Évekkel később végül a budapesti Bartók Archívumban nyílt lehetőség a kézirat másolatának a megtekintésére.

Szerzői jogi tilalmak miatt a másolatot azonban kizárólag a könyvtárban lehetett tanulmányozni, és másolat készítésére sem volt lehetőség. Erdélyinek Somfai László segítségével sikerült a legszembevetőbb különbségeket lejegyezni a Serly-féle kottába a Boosey and Hawkes-kiadás és a kéziratos fénymásolat között. Ennek köszönhetően Erdélyi már az 1970-es években különböző zenekarokkal adta elő a brácsaversenyt Nagy-Britanniában, a saját korrekcióival. Többek között az első tétel 2-10. ütemeiben a *pizzicato* részt timpanira cserélte, ahogy az a Bartók kéziratban is szerepel, valamint kivágta a fagott szólót az első és a második tétel között (Serly 245-248), amely Serly kiegészítése volt, és nem szerepelt Bartók kéziratában.

A kézirat tanulmányozása közben nyilvánvalóvá vált, hogy a brácsaverseny revideálása alaposabb munkát kíván.

Erdélyit magyar gyökerei, valamint az életpályája, melynek során az összes zenekari művet, valamint a Chilingirian vonósnégyes tagjaként mind a hat vonósnégyest

¹ Panel Discussion, 25.

végigjátszotta, úgy érezte, hogy szerepet kell vállalnia a brácsaverseny revíziójában, hogy a mű egy autentikusabb állapotba kerüljön.

Erdélyi Somfai Lászlót kereste fel egy új kiadás céljából. Somfai diplomatikusan, de lebeszélte szándékáról. Somfai tartózkodása teljesen érthető volt, Erdélyi nem volt tisztában azzal, hogy a mű revideálása milyen következményeket vonhat maga után.

A kézirat majd két évtizedes elemzése és tanulmányozása után Erdélyi Elliott Antokoletz-cel kezdett közös munkába, de Somfai László is a segítségére volt, aki azt javasolta, hogy az elkészült verzióját mutassa meg Bartók Péternek.

Erdélyi 1991-ben el is küldte a zongorakivonatát Bartók Péternek egy levéllel, melyben jelentkezett a brácsaverseny revideálására. Bartók Péter levelében elutasította Erdélyi ajánlatát jogsértésre hivatkozva, valamint azzal az indoklással, hogy ekkor már Neubauerrel és Dellamaggioréval megkezdték a darab revideálását, amely a Boosey and Hawkes gondozásában fog megjelenni. Erdélyi kapott is egy példányt a másik verzióból, így lehetősége volt összehasonlítani saját változatával. A két verzió kilencven százalékban egyezett, azonban Erdélyi konzultációt indítványozott Dellmaggioréval és a kiadóval a fennmaradó eltérések megbeszélésére. Erdélyi indítványát a Boosey and Hawkes újból elutasította.

Az elutasítás ellenére Erdélyi Csaba kezdetleges revíziójának premierje 1992-ben volt Budapesten, a változtatások ekkor még elsősorban a brácsaszólamot érintették.

Somfai László levelében egyetértését fejezte ki Erdélyi szándékával kapcsolatban:²

Ezt a változatot kétszer is hallottam Neubauer előadásában 1995-ben, és még a kétségtelen korrekciók ellenére is, ez lényegében csak a felszínt érinti. Egy igazi zeneszerzőnek kellett volna vállalnia ezt a feladatot. Gyanítom, hogy amint megismerik a faksimile kiadást, egyre több ember számára válik majd nyilvánvalóvá ez a hiányosság. Jelenleg azonban csak Peter Bartók adhat engedélyt egy újonnan elindított, kizárólag a forráson alapuló – nem a Serly változat további korrekcióit tartalmazó – rekonstrukcióhoz a Bartók Brácsaversenyhez.

² Panel Discussion 26, „I heard this version twice with Neubauer, in 1995, and even with the doubtless corrections, this is still essentially surface treatment only. A real composer should have taken on the task. I suspect that [once they know] the facsimile edition this is going to become more obvious to more and more people. At present however, only Peter Bartók give permission to a newly started, only can from the source-not further correcting the Serly version--reconstruction of the Bartók Viola Concerto”

1996-ban elkészült a brácsaverseny jelentősen átdolgozott, kiadásra kész változata, amely jelentős fejlődésen ment keresztül az 1992-ben a Budapesti Filharmoniai Társasággal előadott verzióhoz képest. Mivel ez az átdolgozás már a Revised Version-kiadás hatása alatt született, tulajdonképpen a végeredmény az eddigi változatok összefoglalásának volt nevezhető. Erdélyi kezdeményezésének célja az volt, hogy az 1996-ban kiadott verzió, amennyire csak lehet, felfedje, hogy pontosan mi lehetett Bartók szándéka a kéziratában. Azokon a helyeken, ahol Erdélyi módosította az anyagot, igyekezett a legminimálisabb változtatással élni. A legtöbb zenei utasítás és dinamika zárójelbe került, így a kottában nem szorul semmi külön magyarázatra. Mivel sem artikuláció, sem dinamika nem került a szólóstimbe, ilyen módon inkább egy urtext kiadáshoz volt hasonlítható. 2001. április 8-án Erdélyi a Huszonkilencedik Nemzetközi Brácsa Kongresszus nyitó koncertje alkalmából még egyszer felülvizsgálta a brácsaverseny partitúráját. Két hónappal a koncertet követően felvétel is készült a műből az Új-Zélandi Szimfonikus Zenekar közreműködésével, Marc Decio Taddei vezényletével. A felvétel elkészülte történelmi jelentőségűnek számított a mű szempontjából, mivel ez volt az első alkalom, hogy nem a Serly-, vagy a Revised –version került legálisan felvételre, valamint koncertszerű előadásra.

Hogy erre az eseményre sor kerülhetett, annak az az oka, hogy a jogvédelem Ausztráliában és Új-Zélandon a premier óta eltelt ötven év után – 1999-ben – lejárt. Európában és Észak-Amerikában ellenben a jogok posztumusz művek esetében a bemutatótól számított hetvenöt évig, még egészen 2024 decemberéig érvényesek.³ Ezen tények következtében a brácsaversenynek ez a verziója az eltelt huszonöt évben kizárólag Új-Zélandon, valamint Ausztráliában volt elérhető.

Erdélyi Csaba verziója végül 2004-ben jelent meg a Promethean Edition gondozásában. Ez a kiadás a hangszerelés, valamint a felépítés terén még több változtatást eszközölt, melyeket a Revised Version-verzió és a saját revízióival való összehasonlításból, valamint további kutatásaiból és zenetudósokkal való konzultáció alapján hajtott végre.⁴ A kiadás előszavában Benjamin Sushoff, Elliott Antokoletz és Kurtág György is elismerően nyilatkoztak Erdélyi Csaba munkájáról.⁵

³ Maurice 102.

⁴ I. h.

⁵ Viola Concerto for Viola and Piano Béla Bartók, critical restoration by Csaba Erdélyi (Promethean Edition, 2002): 7-8.

3.2. Az Erdélyi-verzió hangszerelésbeli újításai az eddigi kiadásokhoz képest

Erdélyi Csaba 2001-es revíziója számos változtatással gazdagította a zenekarban a vonósok hangzásbeli eszköztárát. Erdélyi törekvése e téren is az volt, hogy Bartók kéziratban lejegyzett eredeti szándékát tükrözze. A Serly-verzióhoz képest jóval nagyobb szerepet kaptak az ütőhangszerek – akárcsak Bartók Péter kiadásában –, melyek így egészen más hatást keltenek a zenei szöveten keresztül. Az üstdob jelenléte először a 2. és a 4. ütemben kerül előtérbe (Bartók kéziratában is üstdob szerepel), ahol a cselló és a bőgő pizzicatoit ülteti át az ütő szólamába a Dellamaggiore-kiadással megegyező módon.

A 14. ütemben pizzicatóra cserélte fel a vonósok arco hangjait. A módosítás, ha nem is jelentős, mégis teljesen megváltoztatja a kíséret karakterét. A *pizzicato* kísérettel a vonósok hangzása kevésbé romantikus, ennek következtében pedig áttetszőbb a zenei szövet, és ebben a struktúrában a mélyebb lágéban a szólóhangszer is könnyebben érvényesül.

A 17. ütemben a kürtök Gesz-B-C akkorddal lépnek be, hogy így támogassák a szólóhangszer üres C húrját, majd oldanak a 18. ütemre. Ez a módosítás nem a kézirat alapján történt.¹

A 21. ütemben a fuvola dallama átkerül a klarinétra, az artikuláció pedig megváltozik és *staccato* jellegű lesz. A tétel alatt jellemzőek a kisebb hangszerelésbeli változtatások, melyekkel Erdélyi egészen más jelleget akart kölcsönözni a fúvósok közti dialógusoknak. Erre jó példa a 26. ütemben, amint a dallam a kúrtról átkerül a fagott szólamba. Ennek épp az ellenkezője történik a 31. ütemben, ezen kívül a fagottból is átkerül a téma a basszusklarínéba a 36. ütemben. Ezen változások a Dellamaggiore-verzióban sem szerepelnek, és a mű beható ismerete nélkül nehezen észlelhetők. Erdélyi a változtatásokat az autentikusság szempontjából tartotta fontosnak, nézőpontja szerint a módosítások közelebb állnak a bartóki hangzásvilág megteremtéséhez.

Mivel Dellamaggiore és Erdélyi feldolgozása kilencven százalékban egyezik, az itt következő összehasonlítás célja azon pontok kiemelése, melyeknél a két kiadás a legszignifikánsabban különbözik.

¹ Bartók – Viola Concerto – Facsimile of the Autograph Draft: 71.

A 41. ütemben Erdélyi fafúvósokat adott hozzá a hangszereléshez. Ez a hangszerelés egészen az 51. ütemig kitart. Erdélyi megoldása sokkal modernebb hangzást eredményez az ismert verziókhöz viszonyítva. A módosítás azonban megkérdőjelezhető annak tükrében, hogy a kézirat sem tartalmazza, más kiadásban sem szerepel, valamint Bartók más művéből sincs erre hivatkozási alap.

A 42. ütem leütésére Erdélyi timpanit adott hozzá a hangszereléshez. Az üstdob leütés a zenekarban váratlan hatást kelt, de kiemeli a disszonanciát a szólóbrácsa és a fúvós szólamok között.

Az 52. ütemben az ellenszólam a hegedűről átkerült a fagottra, amely így hatékonyabbá vált, élesebb kontrasztot teremt a szólóhangszerrel. A módosítást igazolja, hogy a Dellamaggiore-verzióban is ugyanígy szerepel.

Az 54. ütemtől kezdődő szakasz megegyezik a Revised Version-kiadással, azzal a különbséggel, hogy a dallamot a fagott játssza a kürt helyett. A tizenhatod futamok az 55–58. ütemnél átkerültek trombitákból a fafúvósokba és a vonósokba – Serly változatával szemben. A Revised Version-kiadás is egyezik ebben az esetben. Érdekes módon a 61. ütemnél a szinkópált dallam, amely Serlynél a klarinétban szerepel, mind a Revised Version-ben, mind az Erdélyi-kiadásban átkerült az oboa szólamba. A 71. ütemnél az ellenszólamok, melyek a Serly-kiadásban a vonósoknál maradtak, Erdélyinél basszusklarinétba, a Revised Version-ben a fagott szólamba kerülnek át.

A 81. ütemnél Erdélyi az ellenszólamokat a fagottról harsonára, a 88. ütemnél pedig a triolákat a brácsából a basszusklarinéra helyezi. A Revised Version-kiadásban a szakaszt a fagottnak adja át. A 126. ütemtől Erdélyi a klarinét szólamot egy oktávval magasabb regiszterbe helyezi, hogy a szólam jobban érvényesüljön. A Dellamaggiore-verziónál a kiemelést a teljes felső fafúvós szekció erősíti meg. Ebből a zenei közegeből emelkedik ki a brácsa kadencia éles kontrasztot teremtve. Érdekesnek mondható, hogy Erdélyi a hangszerelésnél, ha szembeállítjuk a Revised Version-nel, számos esetben használta a basszusklarinétot ugyanazon pontoknál, amikor Dellamaggiore a fagottot választotta. (Erdélyi 1. tétel 18., 67., 71.) Véleményem szerint a basszusklarinét felcserélésre a fagottra különleges hangszínéből fakadóan is a modernebb hangzásvilág megteremtésének az eszköze.

A 127. ütemtől kezdődően a kadencia elején mindkét verzió különböző módon hangszerelte meg a szórványos kíséretet. Erdélyi a minimalista megoldást választotta: csupán a *pizzicato* vonósokat hagyva meg, lecsupaszította a kíséretet. A 130. ütemben

kürtökkel bővíti a hangzást, valamint Bartók-pizzicatoval teszi hatásosabbá. A kürtöket harsonával és tubával helyettesítik a 132/133. és 134. ütemek akkordjainál. A Revised Version-kiadásban a 128. ütemben egy hozzáadott akkord szerepel, amely eredetileg nincsen a kéziratban. A 127., 130., 132/133., és 134. ütemekben Dellamaggiore tulajdonképpen Serly hangszerelése mellett marad, azzal a kivétellel, hogy kettő helyett négy kürtöt használ, de fagottok nélkül a 127. és 128. ütemeknél, valamint kürtök nélkül a 132/133. és 134. ütemekben. (1. kottapélda)

3/1. kottapélda Revised Version – 127-128. ütem

Az első tétel visszatérése és az az után következő szakasz nem nyújt újdonságot a hangszerelés terén az eddigiekhez képest. A további vizsgálat hasonló eltérések mintázatát tárja fel a revíziók között.²

A második tétel revideálása nagyon hasonló mind a Bartók Péter, mind Erdélyi Csaba revíziójában. Mind a két verzióban eltávolításra kerültek a díszítések a középső szakaszban a fafúvós szólamokban. Érdeemes kiemelni azonban Nelson Dellamaggiore megoldását, melyben csak tremoló effektust alkalmaz a vonósokban ezen a szakaszon. Erdélyi csak a trillákat hagyja meg, kitarított akkordokkal a mélyvonósokban. A kéziratához való hűség tekintetében a Revised Version a hitelesebb, mivel ott csak a

² A lényegesebb eltérések táblázatban összefoglalt áttekintését a függelék tartalmazza.

tremolo jelzése volt egyértelmű. A második tétel harmadik formai egységének mindhárom kiadás különböző karakter-utasítást adott eltérő tempójelzésekkel. Serly kiadásában, Revised Version kiadásában Scherzo jelzéssel. Erdélyinél a szakasz előtt a Scherzo: Allegretto utasítás szerepel, amelyből arra lehet következtetni, hogy az volt a szándéka, hogy ebben az esetben mindkét zenei utasítás sajátosságai érzékelhetőek legyenek.

Az összekötő szakasz zenei anyaga a második, valamint a harmadik tétel között megegyezik kisebb különbségekkel mind a Revised Version mind az Erdélyi kiadás esetében, azonban a zenei mondanivalójuk azonosnak tekinthető

A harmadik tétel kevésbé összetett, mint az első tétel, azonban érdemes kiemelni a kétféle revízió szignifikánsabb eltéréseit. A Revised Version-kiadásban elhagyták a Serly által hozzáadott fagottokat a 7–8. és a 11–14. ütemből, Erdélyi viszont maradt Serly megoldása mellett. A trillák a 15. és 21. ütemek között jelentősen eltérnek a kiadásoknál mind a hangszerelés, mind az oktáv regiszterek tekintetében.

Érdekesnek mondható, hogy Erdélyi teljesen eltérően kezelte mind a hangszerelést, mind a tonalitást az 51–65. terjedő ütemeknél a Revised Version-höz képest. Erdélyi eltávolított minden C-dúr vagy c-moll színezetű akkordot a textúrából, kivéve azokat, melyek a fő dallam menetét támasztják alá. Így a zenei anyag jellege modális hatást kelt. Az Erdélyi-verzióban az Esz-kürt megmarad, akárcsak Serly Tibor kiadásánál. A C-dúr jelenléte a szakasz elején azonnal blues-szerű hatást kelt a zenei közegben. A harmóniakülönbség drámai kifejezőerővel és jelentőséggel bír. A dúr-moll kapcsolat viszonyának eltávolítása a textúrából megbontja a hely klasszikusnak mondható tonális keretét, eltérő karaktert teremtve, amely ezáltal keletesebb hatást kelt. Véleményem szerint a bartóki hangzásvilág ismerete ebben az esetben ezt a megoldást támasztja alá.

A revíziók közötti különbségek a tétel hátralévő részében is fennállnak, de a tétel végén az eltérő ütemeken kívül egyiknek sincs nagy jelentősége. Az utolsó két ütemben a Serly-verzióban a vonósok *pizzicato* játszanak, az utolsó akkordot pedig már vonóval szólaltatják meg. Revised Version esetében végig arco játékmódot használnak. Erdélyi Csaba ebben az esetben is kihasználja a Bartók-pizzicato nyújtotta játékmód sokszínűségét, és mindkét akkordhoz ezt az effektust használja. Erdélyi Csabáé az egyetlen változat, amely megőrzi Serly ötletét, a pikoló és a fuvola párbeszédét a legmagasabb hangig. Bár a Revised Version-kiadás ebben az esetben közelebb áll a

kézirathoz, mégsem tűnik feltétlenül követendőnek, mert ez a megoldás egyértelműen kevésbé hatásos.

3.3. Erdélyi felvételének elemzése, és a brácsaszólam eltérései a többi verzióhoz képest

Ebben a fejezetben Erdélyi Csaba 2002-ben kiadott felvételét elemzem.¹ A téma tempóját az első tételben 80-84-es metronómértékben határozta meg, amely 20 metronómszámmal lassabb, mint Bartók Péter vagy Serly Tibor változatában. Javaslatára emellett, hogy Erdélyi saját előadói ízlését tükrözi, reálisnak mondható, mivel számos felvétel összehasonlítása közben a legtöbb előadó tudatosan vagy tudatlanul ezt a tempót választja.² Interpretációja nem mondható túlzóan romantikusnak, egy csúszás kivételével az első A-F hangok között, melynek célja a két hang közti feszültség kiemelése lett volna. A frazeálás, valamint az agogika követi és kitölti a metrum értékek keretét az ütemekben.

A 12. ütem második negyedén a brácsaszólamban Erdélyi a Bartók-kézirat szerinti eredeti hangokat vette alapul, melyben C-E-E-F hangok szerepelnek. Az E- és az F-hang viszonya az én értelmezésemben a vezető hang hatását kelti ebben az esetben a hallgatóban. Véleményem szerint az E-F hangok használatát az Esz-F-fel szemben az is alátámasztja, hogy a 16. ütemben szereplő F-G-A hangok, majd az azt követő B-hang motívuma hasonló modális hangkészletből építkezik.

A 41. ütemnél Erdélyi más előadásoktól eltérő vonást használ, amely egészen megváltoztatja a zene belső ritmikáját, valamint a brácsaszólamnak egy jóval perkusszívabb ritmikusabb jellegét ad. (2. kottapélda) A legátók és a külön vonóval játszott tizenhatod triolák kihangsúlyozzák a páros ütések, egyfajta rusztikusabb esztam hatást keltve.

2. kottapélda – Bartók-Erdélyi, 41. ütem

¹ Bartók – Viola Concerto (The Erdélyi Restoration and Orchestration 2001) Csaba Erdélyi, Marc Taddel – New Zealand Symphony Orchestra (Concordance, 2002).

² A tanulmányozott felvételek listája a függelékben tekinthető meg.

A 95. ütemtől Erdélyi a másik két kiadástól eltérően lassabb tempót játszik 72-75-ös metronómértékkel, így jóval melankolikusabb hatást keltve. A tempó karakterisztikájából fakadóan Erdélyi a dallamot szabadabb tempo rubatókkal interpretálja, valamint teljes mértékben ki tudja használni a mélyebb légé szonoritásának a lehetőségét.

A 102. ütemnél nem a szólóhangszeré a főszerep, de előadói szempontból indokolt a bemutatása. A szakasz karakterét *tranquillo*-ban határozta meg, amely így teljesen eltérő hatást kelt, mint a másik két kiadásnál, ahol Serlynél ez *poco meno mosso*, a Revised Version pedig *tempo I*-ként szerepel. Amellett, hogy a hely lírikusabb hatást kelt, a visszafogottabb tempó megkönnyíti az arpeggiók megvalósítását, melyek – mivel egyes akkordoknál két kvintet kell lefogni –, meglehetősen hangszerszerűtlennek mondhatók. A vonás ennél a helynél a Revised Version-ben kötéssel szerepel. Erdélyi felbontja a négyes kötéseket, és a csúcson legato, külön-külön vonást használ, hasonló, mint amit Burton Fisch is játszik a felvételen.

3. kottapélda – Bartók-Erdélyi, *Tranquillo*, 102. ütem



Az ábrán látható kötések és a zenei anyag jellege a második hegedűverseny első tételének 310. ütemével hasonlatos.

4. kottapélda – hatodik vonósnégyes, 222-223. ütem



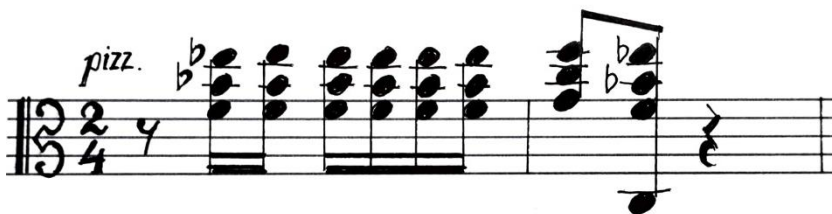
A visszatérésben a felvételen a ritornello részig, a 226. ütemig Erdélyi az analóg helyeken azonos zenei megoldásokat használ, így nem kerülnek külön kiemelésre.

3.3. ERDÉLYI FELVÉTELÉNEK ELEMZÉSE, ÉS A BRÁCSASZÓLAM ELTÉRÉSEI A TÖBBI VERZIÓHOZ KÉPEST

A Ritornello részt Erdélyi más feltételekhez képest tempósan, meglehetősen lineárisan játssza 85-88 negyed értékkel, ebből fakadóan a zenei anyag kevésbé drámai jelleget kap. A 234. ütemben ennél a kiadásnál az első tizenhatod futamot követően egy cezúra szerepel. A szünet jelentősége az egymást követő lefutások előtt nyilvánvalóan dramaturgiai jelentőségű, mindazonáltal egy kadencia jellegű résznél lehet előadói döntés, ebben az esetben Erdélyi fontosnak tartotta, hogy ezt a kottában is jelölje.

A második tételben Erdélyi anélkül, hogy Serlyvel vagy vagy Fisch-sel konzultált volna, az akkordoknál a *pizzicato* játékmódot választotta. Azon felül, hogy a vonós kar *pizzicato* kíséretéhez, valamint a fafúvósokhoz jól illeszkednek a szólóhangszer ugyanolyan jellegű akkordjai, két ok is adott, amely alátámasztja az ötlet jogosultságát. Az első, hogy a négyes akkordok megszólaltatása eredeti tempóban csak kompromisszumos megoldásokkal lehetséges. A második, hogy Bartók vonósnégyeseiben, többek közt *A negyedik vonósnégyesben* számos analógia ismerhető fel, ahol Bartók pizzicatót használ hasonló zenei közegben, de az első hegedű-zongora szonáta is számos helyen alátámasztja ezt.

5.a kottapélda – Brácsaverseny, 2. tétel, 71-72. ütem, *pizzicato*



5.b.kottapélda – negyedik vonósnégyes, 4. tétel, 78-79. ütem



A harmadik tétel felvételének elemzése nem kerül részletezésre. A tétel *perpetuum mobile* jellegéből adódóan egy pontot érdemes kiemelni, amely a tétel legkülönlegesebb része előadói aspektusból. A 114. ütemtől, a duda-résznél, a *Meno Mosso* résztől a kéziratnak megfelelően ugyancsak Asz-dúrban szerepel a szakasz, megegyezően a *Revised Version*-kiadással, azonban Erdélyi üveghangos játékmóddal

bővíti a szólóbrácsa szólamait. Az előadás szempontjából mindenképpen érdekes megoldás, amely gazdagítja a hangzást, valamint különleges kontrasztot teremt a telt hangzású vonóskarral. A felvételen valóban meggyőző hatást kelt az üveghang effektus, azonban koncerten nagyobb teremben hallgatva a szólóhangszer nehezen tud érvényesülni a kíséret mellett.

Összességében kijelenthető, hogy összevetve Erdélyi felvételét a Serly Tibor, valamint a Bartók Péter-féle verzió játékmódjával, a másik két változathoz képest ez kevésbé romantikus hangvételű. A Serly-, valamint a Revised Version előadására jóval nagyobb léptékű kötések, valamint az egységes formai részeknél jelentékenyebb mértékben eltérő tempórelációk jellemzők. Erdélyi játékmódja, bár kevésbé romantikus hangvételű, a kisebb léptékű kötéseivel, valamint letisztultabb interpretációjával egészen más, artikuláltabb hangvételt kölcsönöz a darabnak.

Erdélyi elkötelezettsége a brácsaverseny mellett végigkísérte egész szakmai pályafutását már fiatal korától kezdődően. Széleskörűen ismerte Bartók zenekari és kamarazenei repertoárját. Annak ténye, hogy a saját maga által készített verziót többször is felülbírálta a tökéletességre való törekvés érdekében, nagy fokú hivatástudatról és szakmai alázatról árulkodik. Bár egyes megoldásai vitathatóak, az összképet nézve a brácsaverseny kiadásai közül hangszerelés sokszínűsége szempontjából kitűnik Serly Tibor vagy Bartók Péter verziója közül.

4. Nem hivatalosan kiadott verziók

A tudományos zenei élet első hivatalosan dokumentált kapcsolata Bartók Béla kéziratával 1963-ra datálható, amikor Serly Tibor a kézirat másolatát bemutatta a budapesti Bartók Archívumnak.¹ Mindemellett valószínűsíthető, hogy brácsás társadalom már az 1950-es években tudomást szerzett a kézirat létezéséről William Primrose-on, valamint tanítványain keresztül.

Az 1950-es évektől az 1980-as évekig számos probléma adódott a Bartók-jogokkal kapcsolatban, amelyek a zenetudósokat és előadóművészeket eltántorították az új megoldások kipróbálásától. Annak dacára, hogy hivatalosan kizárólag a Serly-verzió előadására volt lehetőség, voltak hangszeresek, akik a kézirat hiányában is elkezdtek a művön apróbb módosításokat eszközölni, és ezeket a változtatásokat koncerten is interpretálni. Annak ténye, hogy a hivatalos revíziók csak jóval később kezdtek el megjelenni, több okra vezethető vissza. Primrose visszaemlékezéseiből azt a képet kapjuk, hogy Bartók tevékenysége nem volt széleskörűen ismert az 1940-es évek elején, s bár a halála után azonnal nagy érdeklődés támadt zenéje iránt, nem volt olyan hangszeres, akinek meg lett volna a kellő kompozíciós tapasztalata, vagy behatóan ismerte volna Bartók vonós repertoárját.

Az *American String Teacher* című magazin 1988-as téli számában megjelent egy cikk Atar Arad által írt *The Thirteen Pages*² címmel. A cikkben Arad megosztotta első benyomásait a kézitról, melyet William Primrose 1980-ban egy fénymásolat formájában ismertetett meg vele. Ez a cikk különösen fontos a versenymű történetének szempontjából, mivel jóval megelőzte a kilencvenes évek különböző revízióit. Atar Arad korai munkásságának említése nem azért fontos, hogy egy összehasonlító elemzés része lehessen, hanem mert Atar Arad brácsaszólamban eszközölt módosításai megelőlegezték a későbbi revideálók munkáit. Az egyik legérdekesebb változtatás, hogy már 1976-tól kezdődően *pizzicató*val játszotta a második és harmadik tétel közötti Allegretto átvezető

¹ Maurice: 99.

² Atar Arad: „The Thirteen Pages” notes from a violist’s first encounter with the much debated manuscript of the Viola Concerto by Bela Bartok *American String Teacher* (1988. Winter): 83-87. 83.

rész akkordjait. A párhuzam egészen érdekes, mivel Burton Fisch is ezt a játékmódot választotta – amint az az 1948-as felvételéből kiderült.

A kézirat nyilvánosságra kerülése, valamint a Revised Version és az Erdélyi-verzió hozzáférhetőségéből fakadóan számos neves szólista hajtott végre apróbb módosításokat – java részben a brácsaszólamon –, úgy mint, Lars Anders Tomter, Donald Maurice, Tabea Zimmermann. A változtatásokról összességében kijelenthető, hogy a már meglévő kiadásokból összeollózott részletekből állnak, Tomter verziója azonban olyan hangszerelésbeli újításokat is adott, amelyek az előző verziókban nem szerepeltek, mint például a hárfa megjelenése a darabban.

A timpanit már a bevezetőben hárfára cseréli a 2. ütemtől. Az első tétel során pedig a vonósok *pizzicato* hangzását színesíti a 25. és a 41., valamint a 229. ütemtől. Ehhez megállás nélkül kapcsolódik a második tétel, Tomter itt tér vissza Bartók eredeti négytétéles ritornell-elképzeléséhez. A hárfa a második tétel során is része a hangszerelésnek – a 10-11. ütemnél arpeggiókat játszik, a 30. ütemtől akkordjátékkal dramaturgiaiailag fontos pontokat erősít. A harmadik tételtől megváltoztatja a vonósok arco játékmódját, és pizzicatóra cseréli. Ennek a megoldásnak az az előnye, hogy a szólóhangszer előtérbe kerül a kíséret áttetsző textúrájából. Tomter verziója egyedülálló abból a szempontól, hogy a 205. ütemtől egy átvezető részt követően, amely a második tétel *allegretto* és a harmadik zenei anyagából építkezik, a kiadott verzióktól eltérően, csupán hárfa kísérettel illeszti a *Lento parlando* szakaszt. Ezt követi a visszatérés a harmadik tétel, a Serly ütemszámai szerinti 213. ütemtől egészen a tétel végéig. Összességében Tomter verziója különleges a hangszerelés hárfával való bővítésével, valamint a *Lento Parlando* rész harmadik tételbe illesztésével.

2016-ban Rakos Miklós³ egy tanulmánykötetet adott közre a brácsaverseny egy Fibonacci-számsor által „helyreállított”⁴ verziójáról⁵. Rakos a verziójában a Tomter-verziótól is eltérően áthelyezte a *Lento parlando* részt az első tételből (Serly I. tétel, 231.

³ Rakos Miklós (1947-2019) hegedű- és brácsatanár, zenetörténeti kutató. Hegedűtanulmányait Veszprémben és Győrött végezte, és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán szerzett hegedűtanári diplomát (1969). 2016-ban jelent meg „A Bartók Brácsaverseny a Fibonacci számsor segítségével helyreállított struktúrával” című kottakiadványa, a hozzá tartozó magyar és angol nyelvű tanulmánnyal.

⁴ A változat készítőjének gondolkodását tükrözi, nem általánosan elfogadott, hogy valóban helyreállította a mű formáját és arányait.

⁵ Rakos Miklós: „Bartók-Brácsaverseny a Fibonacci-számsor alapján helyreállított struktúrával. Kiegészítő tanulmány a rekonstruált Brácsaversenyhez, Szólóbrácsára zongorakísérettel”. Oktatási célra. (Budapest, 2016.).

ütem) a második tételbe az *allegretto* szakasz elé (Serly II. tétel, 58. ütem). Népzei anyagból pedig egy teljesen új, a Revised Version és az Erdélyi-verziótól eltérő középrészt hozott létre. Rakos verziójánál az Allegretto 59 ütemből álló, önálló tételként jelenik meg, amely az 1-27. ütemig megegyezik a Serly-verzióval. Ezután következik egy hatütemes rész (28-33. ütem) kvartmenetek kettősfogásokkal, majd a 34-35. ütem verbunkos táncában, akkordikus brácsavariációban emelkedő és süllyedő kvartmenetek szólalnak meg, melynek az alapját a „verbunkos dallamgerince”⁶ vezeti vissza. Rakos a brácsaverseny formai rekonstrukciója mellett népdal példákkal – mint a páva-dallam, pünkösdirózsa-motívum –, magyarázta egyes helyek artikulációját. Több utalás és példa szerepel tanulmányában Bartók *44 hegedűduó* című művének 37. kánon tételére, amely a *Pünkösdrózsa* népdalra épül.

Az előadásmódban a már meglévő kiadásoktól gyökeresen eltérő belső ritmikát javasol, melyet hosszú kontrának nevez,⁷ melynek létjogosultságát a *44 hegedűduó* 44., „Erdélyi” tánc tételének szinkópásan eltolt ritmikájával igazolja. A hosszú kontra már a mű kezdetétől jelen van, az első tételben a 2. és a 4. ütemben, amely a kottaképben zárójeles hangsúlyok formájában nyilvánul meg. Ez a hosszú kontra zenei utasítás például jelen van a 44. ütemtől a tizenhatod trioláknál, a 61. ütemtől, a *meno mossótól*, a 95-101. ütemig, a 159. ütemtől szintén a tizenhatod trioláknál, a *molto meno mossótól*, a 181-186. ütemig. Ez a szerzői utasítás a második, *Parlando* tételben is érezteti hatását, az 1-13. ütemig. A harmadik tételben a 8-10. ütemben minden második nyolcadon figyelhetők meg ezek az esztam hatású effektusok.

Rakos Miklós változata nagy valószínűséggel nem az utolsó verzió az átdolgozások sorában. A brácsaversennyel kapcsolatos kérdések a mai napig foglalkoztatják a tudományos zenei életet, melyet mi sem bizonyít jobban, mint a 2024. július 22-én életre hívott tudományos konferencia Tabea Zimmermann kezdeményezésére. A jogvédelem lejártával nagy valószínűséggel gyarapodni fog a hivatalosan kiadott változatok sora. Mindenképpen érdemes odafigyelni arra, hogy az új verziók a meglévő változatokkal összevetve ennyi év távlatából milyen újításokat tudnak hozzáadni a brácsaverseny már így is sokszínű változataihoz.

⁶ I. m., 40.

⁷ I. m., 12.

Függelék

Eltérések és egyezések

Az Erdélyi-változat, a Revised Version és a Serly-verzió eltérései és egyezései táblázatba rendezve:

Ütem-számok	Erdélyi módosításai	Revised Version	Serly Verzió
I. tétel			
2-4	Timpani a vonós pizzicato helyett	Azonos	Pizzicato timpani helyett
14	Pizzicato az arco helyett a vonósoknál	Azonos	Arco pizzicato helyett
17	A kürt Gesz-B-C akkorddal lép be	Eltér	Eltér
21	A fuvola dallama klarinétra került	Eltér	Fuvola megtartva
26	A dallam kürtből fagottra került	Eltér	Kürt megtartva
31	Dallam fagottból kürtre került	Eltér	Kürt fagottra
36	Dallam fagottból basszusklarinétra került	Eltér	Fagott basszusklarinétra
41-51	Fafúvósok hozzáadása a hangszereléshez	Eltér	Nincs további fafúvós
52	Ellenszólam hegedűből fagottra került	Eltér	Hegedű megtartva
54	Dallam fagotton a kürt helyett	Azonos	Kürt megtartva
55-58	Dallam trombitákból fafúvósokra és vonósokra került	Áthelyezés más szekciókba	Nincs áthelyezés trombitákból
61	Szinkópált dallam oboára került	Azonos	Klarinét az oboa helyett
71	Ellenszólam basszusklarinétba került	Basszusklarinét fagott helyett	Vonósok megtartják az ellenszólamot
81	Ellenszólam fagottról harsonára került	Fagottról harsonára	Fagott megtartva
88	Triolák a hegedűből a basszusklarinétra kerültek	Brácsáról basszusklarinétra	a hegedű megtartja a triolákat
126	Klarinét szólam egy oktávval magasabb regiszterben	Klarinét magasabb regiszterben	Klarinét
130	Kürtökkel bővítette a hangzást és Bartók pizzicatót adott hozzá	Kürtök és Bartók pizzicato hozzáadása	Nincsenek további kürtök
132-134	Kürtöket harsonával és tubával helyettesítette az akkordoknál	Kürtöket harsonára és tubára cserélték	Kürtök megtartva az akkordoknál

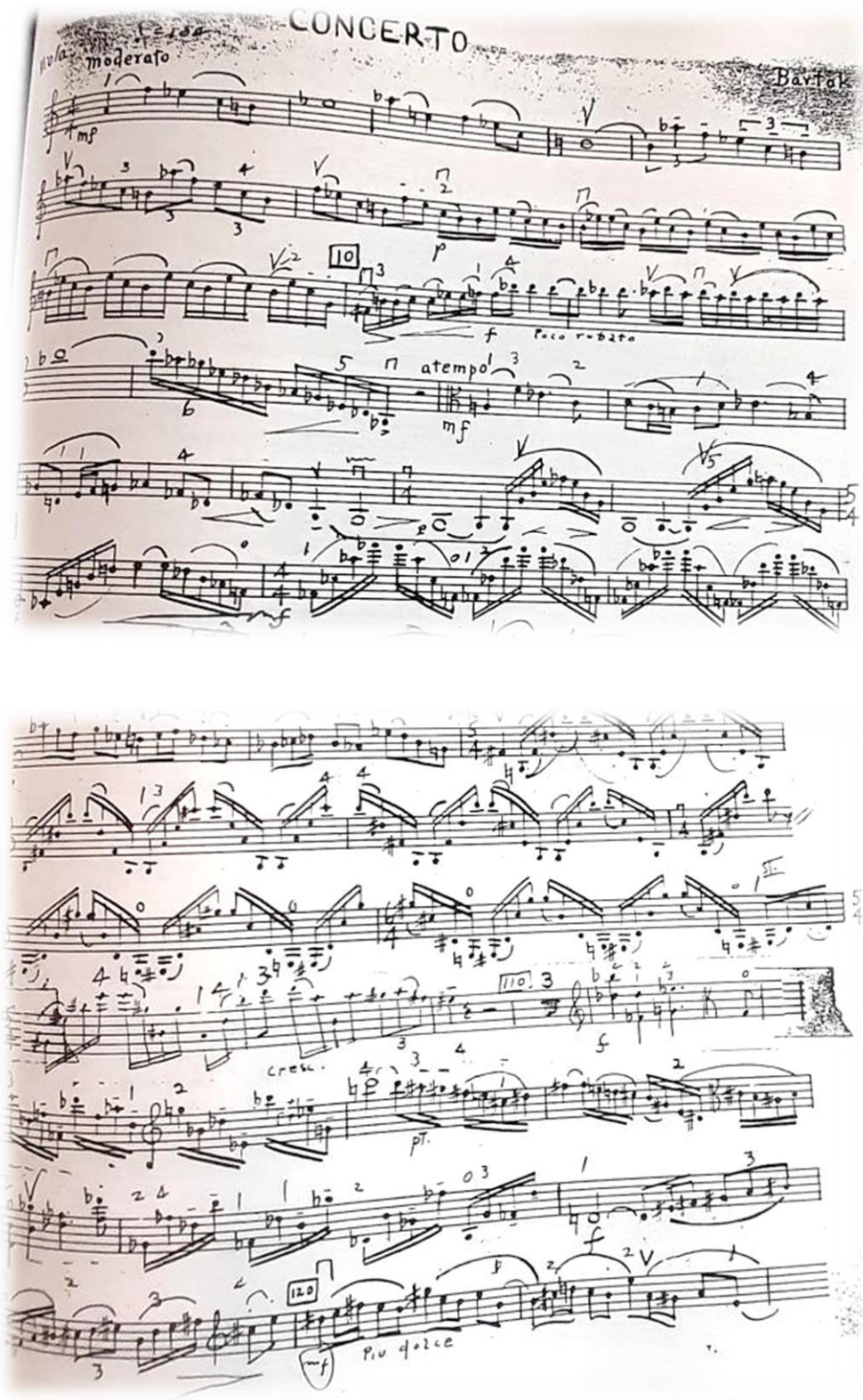
FÜGGELÉK

180	Rávezető nyolcadhangok klarinétba és fagottba kerültek	Klarinét és fagott vonósok helyett	Nincs áthelyezés vonósokból
200	Fagott játssza a triola ellenszólamot a klarinéttal	Eltér	Eltér
219-222	Timpani használata	Azonos	Pizzicato a vonósoknál
II. Tétel			
30	Díszítések hiánya a fúvós szólamokban	Díszítések hiánya	Díszítések a fúvós szólamokban
39	Szólóbrácsa tartott Esz hang kíséret nélkül	Szólóbrácsa hosszabb ideig tartja a hangot	Rövid ritmus nincs jelen
7-8, 11-14	Fagott megtartása a Serly hangszerelés szerint	Serly verzióval azonos	Revised Version megtartva
III. tétel			
15-21	Trillák jelentős eltérése hangszerelésben és oktávregiszterekben	Eltér	Eltérő trillák az oktávregiszterekben
51-65	C-dúr vagy c-moll akkordok eltávolítása a modális hatás érdekében	Eltér	Eltér
254-255	Bartók pizzicato a záró akkordokon	arco játékmód	arco játékmód

Kéziratrészletek

Donald Maurice disszertációjából

Serly és Burton Fisch közös munkája során készült kézirat részletei:



FÜGGELEK

Handwritten musical score for Violin I and II. The score consists of four staves. The first two staves are for Violin I and Violin II, respectively. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mf* and the word *arco* written above it. The third staff has a dynamic marking of *f* and the word *arco* written above it. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and the word *arco* written above it. The tempo marking *Allegro Vivace* is written above the fourth staff. The number *III* is written above the fourth staff. The initials *V. S.* are written below the fourth staff.

Handwritten musical score for Violin I and II. The score consists of two staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and the word *arco* written above it. The second staff has a dynamic marking of *f* and the word *arco* written above it. The tempo marking *Allegro Vivace* is written above the first staff. The number *III* is written above the first staff. The initials *V. S.* are written below the second staff.

Bibliográfia

Felhasznált kották:

Bartók Béla–Serly Tibor: *Viola Concerto op. posth.* New York: Boosey and Hawkes, 1949.

Bartók Béla–Nelson Delmaggio–Peter Bartók: *Viola Concerto Revised Version.* New York: Boosey and Hawkes, 1995.

Bartók Péter: *Bartók Béla Viola Concerto. Facsimile of the Autograph Draft.* Florida: Bartók Records, 1995.

Bartók Béla–Erdélyi Csaba: *Viola concerto, For Viola and Piano, critical restoration by Erdélyi Csaba.* Wellington: Promethean Editions Limited, 2002.

Bartók Béla–Rakos Miklós: *A Fibonacci-számsor alapján helyreállított struktúrával: zenekari partitúra és tanulmány.* Budapest: 2017.

Felhasznált felvételek:

Burton Fisch felvétele, melyet Donald Maurice kaptam.

Béla Bartók – William Primrose, Tibor Serly, The New Symphony Orchestra Of London – *Viola Concerto* (US: Bartók Records, 1952.) 309.

Béla Bartók, Yehudi Menuhin, Antal Dorati, New Philharmonia Orchestra – *Violin Concerto No. 1 (1908); Viola Concerto (1945)* (US: Angel Records, 1967.) S-36438.

Bartók: *Viola Concerto, Two Pictures.* Hong-Mei Xiao-János Kovács Budapest Philharmonic Orchestra. Naxos Records, Budapest 1998.

Bartók – *Viola Concerto (The Erdélyi Restoration and Orchestration 2001)* Csaba Erdélyi, Marc Taddel – New Zealand Symphony Orchestra (Concordance, 2002)

Hivatkozott munkák, Szakirodalom:

Antkololetz, Elliott–Fischer, Viktoria–Schuhoff, Benjamin: *Bartók Perspectives.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

Antkololetz, Elliott: *Béla Bartók. A Guide to Research.* London: Garland Publishing, 1988.

- : *The Music of Bela Barók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: Berkeley University Press, 2000.
- Antokoletz, Elliott–Fischer, Victoria–Suchoff, Benjamin (szerk.): *Bartók Perspectives, Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 260-270.
- Arad, Atar: „Thirteen Pages”. *American String Teacher* 38/1 (1988. March): 83-88.
- Bartók Béla’s Viola Concerto.” *Die Viola. Yearbook of the International Viola Society* (1991): 35-63.
- Bartók Péter: „The Principal Theme of Bartók’s Viola Concerto”. *Studia Musicologica* 35/1-3 (1993-1994): 35-63.
- : „The Genesis of Bartók’s Viola Concerto”. *Music and Letters* 57/2 (1972. April): 117-129.
- Büky, Virág: „Bartók Béla és Pásztor Ditta Amerikában”. *Liget* 28/1 (2015. január): 8-26.
- Call, Robert Kevin: „A Historical Analysis and Comparison of Several Sources for Béla Bartók's Viola Concerto”. *Die Viola (Yearbook of the International Viola Society)* 6 (1991): 35-63.
- Dalton, David: *Playing the Viola. Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Dellamaggiore, Nelson: „Deciphering Béla Bartók's Viola Concerto Sketch”. In: Demény János: *Bartók Béla Levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Fassett, Agatha: *Béla Bartók's American Years. The Naked Face Genius*. Cambridge: Riverside Press, 1958.
- Gillies, Malcolm: „Bartók’s Last Works. A Theory of Tonality and Modality”. *Musicology* 7 (1981): 295-322.
- Kovács Sándor: „Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto”. *Studia Musicologica* 23 (1981): 295-322.
- Kugel, Michael: *History of an Era. Study of two major viola works. Shostakovich’s viola Sonata and Bartók’s Viola Concerto*. New York: Newconsonantmusic, 2004.
- Leafstedt, Carl: „Rediscovering Victor Bator Founder of the New Bartók Archives” *Studia Musicologica* 53/1 (2012. Március): 349-372.
- Maurice, Donald: *Bartók’s Viola Concerto. Remarkable Story of His Swansong*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

- Maurice, Donald: „Panel Discussion. The Bartók Viola Concerto”. *Journal of the American Viola Society* 15/1 (1999. April): 15-19.
- Primrose, William: *Walk on the North Side. Memoirs of a Violist*. Birmingham: Birmingham University Press, 1972.
- Rakos Miklós: „Megjelenés előtt a Fibonacci számsor alapján rekonstruált Bartók Brácsaverseny zenekari hangszerelése”. *Zenekar* 24/3 (2014. március): 30-34.
- Riley, Maurice: *The History of the Viola*. Michigan: Braun-Brumfield Press, 1980.
- Serly Tibor: „A Belated Account of the Reconstruction of a 20. Century Masterpiece”. *Collage Music Symposium* 12 (1975. October): 7-25.
- Smith, Howard– M. Welch, Elisa: „Unfinished Business, The Tangled History of Béla Bartók's Final Work”. *Strings* 16/8 (2002. August): 59–61.
- Somfai László: *Béla Bartók Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley: Berkeley University Press, 1995.
- : "Formprobleme beim Violakonzert von Bartók/Serly". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (1983): 381–91.
- : „Manuscript versus Urtext. „The Primary Sources of Bartók's Concerto”. *Studia Musicologica* 23 (1981): 17-66.
- : *New York Times*. „Story of a Concerto. Bartók's Last Work”. (1949.12.11): 12.
- Stevens, Halsey: *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1953, revised in 1964.
- Straus, Joseph. „Disability and ‘Late Style’ in Music”. *Journal of Musicology* 25/1 (2008): 3-45.
- Suchoff, Benjamin: „Bartók utolsó évei Amerikában”. *Magyar Zene* 17/2 (1976. február): 190-193.
- : „Etnomusicological Roots of Béla Bartók's Musical Language”. *The World of Music* 29/1 (1987. March): 43-64.
- Tallián Tibor: *Bartók Fogadtatása Amerikában 1940-45*. Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1988.