

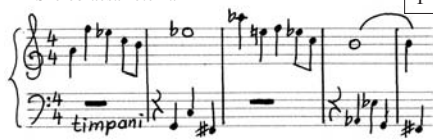
Hősköltemény mélyhegedűre — Bartók „verziójában”...

Bartók utolsó, vázlatos zongorakivonat formájában hátrahagyott művét, a Brácsaversenyt Serly Tibor állította össze, és készítette elő kiadásra, de az 1949-ben megjelent versenymű hitelességét illetően több kétely is megfogalmazódott. Bár a kézirat alapján Bartók Péter 1995-ben, majd Erdélyi Csaba 2001-ben újabb átdolgozást jelentetett meg, ezidáig egyetlen kiadványnak sem sikerült tisztázni a versenymű struktúrájának kérdését. A Bartók-évforduló kapcsán, ezúton szeretnénk az érdeklődők elé tárni saját átdolgozásunk felépítését ismertető, elemző munkánkat, addig is, amíg az kiadvány formájában is hozzáférhető lesz. Ezúton mondunk köszönetet a Bartók Archívumnak, hogy a kézirat másolatába betekinthtünk.

A kézirat első tíz ütemének tanulmányozásába merülve, a versenymű ősi, „Leszállott a páva...” kezdetű népdalunkat rejtő főtémájához társuló, 4/4-es „járásmodban” kihagyásokkal megszólaló, egymást négyes lüktetéssé kiegészítő, tompa üstdobütések jelennek meg képzeletünkben. Sok-sok emberöltővel ezelőtti, távoli síkságon haladó ló patadobbanásai, és egy lovas vitéz éneke elevenednek meg előttünk, Arany János hőskölteményének, a Toldinak „Mint ha pásztortűz ég őszi éjszakákon, Messziről lobogva tenger pusztaságon...” szellemidéző révületében. Az őserőt sugárzó, súlyos lépések nyomán üstdobon „földobbanó” négy patkó képzeletünket a mondák világába repíti: a különös bevezetés hallatán ősi dallamot dúdoló, paripáján imbolygó ringatózással közeledő harcos alakja, hősi arcéle bontakozik ki előttünk. Az ősi, „natúrális” eszközzel (üstdob) történő, különleges hangulat felidézésére irányuló megoldás még Bartóknál is ritkaságszámba megy. A főtémában ef-kezdettel elrejtett Páva-dallamot a „hősi” verbunkos hangsorra (Háry-intermezzo) „helyezi rá” (asz-gé-ef-esz-dé-cé-há-á-gé), ráadásul a főtémát hallva Páva-dallamunk ősi, cseremis változata is felszökken előttünk. (A számok a főtéma hangjainak sorrendjét, a keretes számok az „elringatózó” hangokat jelölik.)

Ennek a hősi dallamnak adnak teremtő, lüktető energiát a súlyos patadobbanások: ez a hangulat a kiindulópont, ahonnan elindulva érhetővé válhat

Szólóbrácsa-főtéma



számunkra ennek a bartóki hőskölteménynek „tenger pusztaságon át lobogó” üzenete. A versenymű elején felidézett hangulattal kapcsolatban említjük, hogy Bartóknak lehetett némi tapasztalata a lovaglás terén. Felesége, Ziegler Márta, 1913 nyarán tett afrikai gyűjtőútjára emlékezve beszámol róla, hogy algéri lábsérülését követően, Svájcban Bartók még csak kisebb gyalogsétákra vállalkozhatott. A visszaemlékezés alábbi mondatában már egy kis „lovasnemzeti” büszkeség is megvillan: „Egy alkalommal öszvérháton jött velünk, nagyon büszke volt a lovaglótudományára.” (Bartók breviárium, 174. l.)

Az élete végső küzdelme előtt álló, hazájának jövőbeli sorsán eltöprengő Bartók, népének hősi múltjához nyúl vissza ezzel az ősi Páva-dallammal, amihez a II. hegedűversenyben is felhasznált, a Brácsaverseny későbbi szakaszában felbukkanó, „Két szál pünkösdróza...” kezdetű népdalunk variációi adnak további érzelmi töltést. A tartalmiság szempontjából, a koncert

első ütemeiben a szólóbrácsával „kamarazenélő” üstdobnak a szólóhangszerrel egyenrangú szerepe van, és majd a helyenként már akkordikus felrakásban megszólaló mélyvonós-pizzicatók viszik tovább kísérlet jelleggel a korábbi, „teremtő” alapülkötést. (Ha a brácsás hitelesen akarja előadni a Páva-dallamot rejtő főtémát, ügyelnie kell, hogy helyes artikulációval, „magyarul” – az 1. és 3. ütem végén külön vonóra vett nyolcadokkal – hangozzék fel ez az ősi dallamra épülő főtéma.) Serly szokványos pizzicato-kíséréttel helyettesíti Bartóknak a bevezető részben alkalmazott, igen eredeti megoldását, sajnos így eleve lemondva annak a különleges hangulatnak a megteremtéséről, amelyben az 1. tétel hősi főtémájának ötlete fogant. (Bartók Péter és Erdélyi Csaba kiadványa már Bartók kéziratát veszi alapul.) A témaforrásul szolgáló, egymással is jól kombinálható, ötfokú Páva-dallamot, és a hétfokú Pünkösdróza-dallamot az egyszerűség kedvéért re-kezdőhanggal vesszük figyelembe, hogy könnyebben „ráhelyezhessük” a verbunkos dallamgerinc 'fá-MI-RE-Dó-ti-LÁ-szi-fi-MI hangsorára, amelyre Bartók „ráhullámoztatja” a két népdalt. A szólóhangszeren bemutatott főtéma egyre hevesebbé váló, hősi variációval folytatódik. A 10. ütem végén (poco rubato) energikus, szinkópás, magyaros lüktetésre épülő ritmikákkal válik mind erőteljesebbé a szólóbrácsa fantáziaszerű játéka (vö. a Lento 10–11. ütemével), hogy végül a 13. ütem „hajsza” hangulatot felvillantó, tizenhatodszeksztolává és kvintolává gyorsuló nekiiramodása (lásd a „Szabadban” című, 1926-ban írt zongoraciklus „Hajsza” c. darabját uraló, ugyanilyen ritmikákat) már a főtémában rejtőzködő Páva-dallam hangkészletét egy kvarttal feljebb – a 10–12. ütemben már jól előkészített, bé-hangról indítva – idézze fel. A főtéma eredeti hangnemben történő megjelenését követő, kvarttal feljebb „emelkedő” hősi variációt a lassú tétel végén, a tételhez kadenciaszerűen kapcsolódó Lento kezdetén látjuk majd viszont újabb köntösben: de addigra a most még csak megvillanó „hajsza”-ritmikák már a szó valódi értelmében vett, rideg valósággá válnak... Az 1. tétel 13. ütemének temperamentumosan „vágató” lefutásából csak az ef-hang hiányzik, viszont átmenő hangként felbukkan benne a gesz, ami a 16. ütemtől újabb hangulati elringatózást kínál a népdal számára. (A 12–13. ütemet a 9. kotta mutatja.)

A 14–15. ütem, és a 16. ütem eleje a főtémát variálva halad tovább, egy oktávval lejjebb, annak há-, é-, á- elringatózásait felidézve. A 16–23. ütemig terjedő szakasz a gesz (fá)-hang megjelenésével ugyanúgy hullámszik lefelé erről a kezdőhangról a verbunkos dallamgerincen, mint ahogy asz-kezdőhangról láthatuk ugyanezt az 5–9. ütem hősi variációjában. A 19–20. ütem há-, é-, á- irányú hullámszása a főtémát idézi, míg a 20. ütem ringatózó, egymást hangulatilag kiegészítő kvintolái – amelyek hangulattípusát a 16. ütem közepétől a 19. ütem közepéig terjedő szakasz készíti elő –, a 21. ütem elején megszólaló gesz-hanggal kiegészülve adják ki a verbunkos dallamgerincet. Serly a 21. és 22. ütem utolsó tizenhatod-csoportjainak második hangjait szünetekkel helyettesíti, pedig e tekintetben a későbbi verzió a kézirat 18. (12.) lapján teljesen világos: Bartók előbb cesz-t (süllyedés), majd cé-t (emelkedés) ír. Serly – látva a 7. (1.) oldalon található korai verziót, ahol még mindkét ütemben cesz szerepel – nem foglal állást, míg Bartók Péter és Erdélyi Csaba kiadványai ezt a korábbi változatot veszik figyelembe.

Álláspontunk szerint ez a hangulati változatosságot kereső tá (cesz)-ti (cé) ringatózás tökéletesen beleillik Bartóknak a 12 fokú verbunkos moll hangrendszeren alapuló (lásd: Kapuvári páros verbung, Zenekar, 2005/4.), „hullámoztató” dallamvezetési módszerébe. Míg a korábbi verzió beéri a „hősi” verbunkos dallamgerinc 'gesz-ef-esz-desz-cé-bé-á-gé-ef hangsora által kínált, játékos fá (gesz)- fi (gé) ringatózással (lásd az 1. tétel 20. ütemének

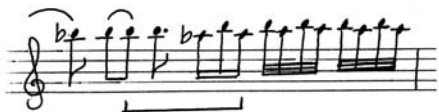
közepén kezdődő, három ütemen át tartó hullámzást, amely a hősi hangsorra épül), a későbbi, kiérleltebb változat már nem „tűri” a 21. és 22. ütem azonosságából fakadó „fantáziátlanságot”, és ezért él a fá-fi hangulati ringatózás lehetőségével. (Gondoljunk csak arra, hogy a 20. ütem elején még a fő-téma 3. üteméből ismert di-(dé) hangot halljuk, majd hamarosan a ri-(é) hangot, tehát ezért hivatkozunk a kapuvári páros verbungnak, a 12 fokú verbunkos moll hangrendszeren végigringatózó dallamvezetésére.)

A 25. ütem újabb, a Páva-motívumot cé-kezdőhanggal magában foglaló főtéma-variánsa csaknem a teljes, 12 fokú verbunkos moll hangrendszeren végighullámzik, csak a há-hang nem szólal meg benne. Nem véletlenül hívtuk fel a figyelmet a 18. és 20. ütem egymásba illeszkedő, hősi hangulattípust felidéző motívumaira (lásd az 5. ütemet is). Beethoven a hősi hangvételű Egmont-nyitány (1810) főtémájában (Allegro) szintén két „hiányos” motívumot kapcsol egymásba, hogy felidézze a verbunkos muzsika hősi hangsorát (lásd a Hány-intermezzo első két ütemét, az ütemelőző indítás nélkül). A nem sokkal korábban keletkezett V. szimfónia (1808) ugyancsak páratlan ütemű lassú tétéle főtémájának két, egymást kiegészítő motívuma az első négy ütemben – a felütést nem számítva – ugyanígy szerveződik hősi hangulattípussá. (Hogy Beethoven hogyan formál páros ütemű verbunkos lüktetésből páratlan üteműt, ezt a III. és V. szimfónia lassú tétéleinek összehasonlításakor megfigyelhetjük.) Az Egmont-nyitány főtémájának két, egymásba illeszkedő motívuma végül hangulati egységbe forrva „szakítja át a gátat”, és özőnlük ellenállhatatlanul tovább, miután korábban, feszes ritmikával és crescendóval mind feljebb haladva, már előkészítette ezt a „hősi” (szi-lá-ti-dó-re-mi-fá) hangulattípust. Külön figyelmet érdemel a nyitány energikus, dacos lüktetése, amely a páros ütemű, szinkópás lüktetés alapélményéből táplálkozik, elhagyva a szinkópa előtagját. Ezt a szinkópás lüktetésű, a páros ütemű magyar táncmuzsikától ellesett, a magyaros ritmikái sémából páratlan ütemű változatot faragó beethoveni „újítást” (Egmont) majd Brahms „leplezi le” a D-dúr hegedűverseny magyaros zárótételének 30-32. ütemében, ahová trükkös módon illeszti be a tétel főtémájának páratlan ütemű változatait.



3

Megjegyzendő, hogy a Brahms-főtémát ugyanaz a lüktetés vezérli, mint a Berlioz Rákóczi-induló főtémájának ritmikái lüktetését előrevetítő, a mű kezdetekor megszólaló trombita-szignál befejező ütemeit. Ez a páros ütemű ritmikái sajátosság érzékelhető a Brácsaverseny 10. ütemének végén kezdődő, szinkópás lüktetésbe ágyazott rögtönzés esetében is:



4

A versenymű 29–33. ütemének 'cé-á-gé-fisz-é-disz-,cisz hangsorában is a hősi hangulat dominál, majd a szólóbrácsa a 37. és 39–40. ütemben formál lovasvágta-ritmusokat is felvillantó variációt a főtéma 3. ütemének hősi motívumából. A 36. ütem végétől összeálló, hősi 're – dó – ti – lá - ,szi hangsor (re= fisz) a 38. ütemben feljebb „emelkedve” (re= gé) ismétli a 'dó-ti-lá- ,szi motívumot. A hirtelen igen szenvedélyessé váló, széles ívű hullámverést követően, a 39.ütemben a hangulat még magasabbra hág (re=gisz), és a 39–40. ütem főtémát körvonalazó ,fi – szó – lá – ti – dó – di – 're – 'mi hangsorából már nemcsak a Páva-dallamot halljuk ki re (gisz) kezdettel (4#), hanem a „Két szál pünkösdrózsa...” népdal (6#) fi (hisz) – hangra elringatott változata, a szenvedélyes érzelmi vihar okozója is felbukkan. A 41–42. ütemben (Poco meno mosso) a cé-hangról indított, a hősi hangsorra ('esz-'dé-cé-bé-á-gé-fisz-,é-,dé) ráhajló Páva-dallam rejtőzik. Itt energikus, „hajsza”-lüktetésbe ágyazott, izgatott hullámzás kezdődik, ütésenként változó hangulati emelkedéssel és süllyedéssel. Berlioz Rákóczi-indulóját, „a magyarok harci dalát” vizsgálva (lásd Berlioz bejegyzését a „Faust elkárhozása”-nak partitúrájában) láthatjuk, hogy már a mű első részében

megjelennek a vonósokon azok a sodró lendületű triolák, amelyek Beethoven István király-nyitányában (Presto) is fontos hangulati elemként vannak jelen. A Rákóczi-induló csatajelenetet előkészítő szakaszában, az ágyúlövések (üstdob) megszólalása előtt 8 ütemmel, a hegedűsők sebes nyolcad-szeksztolákban mozgó, „hajsza”-ritmikájának a brácsák és a csellók triolákban lüktető menete ad további energiát, majd ebbe a harci lüktetésbe olvad bele a mélyvonósok távolról, halkan megszólaló, ágyúlövések tompa dőréjével keveredő főtémája.

A versenymű 41–51. ütemében a korábbi hősi hangvétel már harcos energiákat szabadít fel. A 41. ütem és a 42. ütem első negyedének cé-ről indított, energikus Páva-variációja egy kvinttel feljebb ismétlődik, majd a variáció motívumai kezdenek kergetőzni egymással. A 48–49. ütemben lefele lépő kvinttel induló, cisz-kezdőhanggal figyelembe vett „Páva” – mintha csak víztükrőben bámulná magát –, eredeti variánsának fordított dallamívét ringatózza körül, majd az 52–53. ütemben, há-kezdőhangról kezd újabb dallamkörülíró variációt. Ezt követően, a zenekar lendületes átvezetésével, a cisz-ről indított Pünkösdrózsa-dallam felidézésével készíti elő a 61. ütemben megjelenő 2. témát.

A 61–64. ütemben panaszos dallam hangzik fel: a tétel 2. témája, amely a II. hegedűversenyből és a 37. számú hegedűduóból már ismert „Két szál pünkösdrózsa...” népdal nyomán készült variáció. Ezzel kapcsolatban külön figyelmet érdemel a Bartók-kézirat 7. (1) oldalának alsó sorában található, a népdal terjedelmével azonos, a versenymű 61–64. ütemének é-ről indított témájához készült vázlata. Lássuk most ezt a vázlatot, amelynek 4. üteme elárulja, hogy valóban a Pünkösdrózsa-dallam nyomán készült variációval van dolgunk (lásd a 2/4-es lüktetésű népdal zárómotívumát):



5

A vázlat 4. ütemének az oktávkeretből kilógó dé-hangja arról árulkodik, hogy Bartók kettős térbeli elhelyezkedéssel (é-ről és dé-ről indítva) akarta megjeleníteni a nyugtalanul „hánykolódó” dallamot. A folytatás látszólag oktávval feljebből kezd ismételni, de valójában cisz-ről indulva ad újabb dimenziót a variációnak. A két, „egymásra helyezett” népdalból összeálló 2. témának további hangulati töltést ad, hogy az 'ef-é-dé-cé-há-á-gisz-,fisz-é verbunkos dallamgerince hajlik rá. A II. hegedűverseny 1. tételét lezáró, Poco rubato-szakaszában é- és dé-kezdettel rejtőző Pünkösdrózsa-akkordvariáció (lásd a 383. ütemet, majd a Poco rubatót) ugyanezen a hangsoron halad végig, felidézve a tétel elején megszólaló, hősi téma hangulatát. A kézirat 7. (1.) lapjának alján lévő népdal-variáció felett lévő sorban a triolamozgással előkészített, 195–196. ütemben megjelenő, 12 hangú Pünkösdrózsa-variáció csírái látszanak előbukkanni. A kézirat 7. (1.) oldalának alján lévő vázlat 6. ütemének újabb hangulati irányt kereső szakaszából mindenesetre kitűnik, hogy a brácsaverseny 61–66. üteme ugyanazon zenei gondolat körül forog. A 65–66. ütemben lényegében hangulati „emelkedéssel”, egy nagyterccel feljebb ismétlődik a 61–62. ütemben megfogalmazott gondolat, továbbra is a kettősség (gisz- és fisz-indítás) jegyében, majd a 68–69. ütemben már há-ról (illetve á-ról) szárnyal még magasabbra ez a nyugtalanul csapongó népdal-variáció, hogy sorozatos hangulátváltások után, majd az iménti há-kezdethez (3-#) visszaringatózva érjen révbe. A 70. ütemben a szólóbrácsa szólamában Serly eltér a kézirat 16. (10.) lapjától, egy nyolcad-dal előbbre helyezve az oktáv-lépéseket, amit az átdolgozások később korrigáltak. A 79–80. ütem hangulati előkészítését követően, a főtéma-variáns eredeti hangnemben történő megjelenésével veszi kezdetét a kidolgozási rész: a főtéma-variáns tükörképét pillantjuk meg, majd a 100. ütemtől még

tovább hullámszik (asz-kezdőhanggal, 6 b) a 102. ütem fisz (gesz)-hangjára megérkező Páva-dallam, hogy a Poco meno mosso-szakasz – az eddigieket enharmonikusan átértelmezve – már gisz-kezdőhangról hullámozzon végig a Páva-dallamon, majd pedig disz-kezdőhangról (5#) halljuk ki belőle a népdalt, illetve a befejező motívumból a népdal 2. verssorát. A 112. ütemtől – lásd a kézirat 17. (11.) lapját – a Pünkösdrózsa-dallam nyomán készült 2. téma újabb, szenvedélyes, energikus alakja jelenik meg, amely majd a 195–196. ütemben mutatja meg szélesen ívelő, még szenvedélyesebb alakját. A 112. és 116. ütem markáns indítását Serly kettősfogásokkal „dúsítja” fel, alsó szólamot írva a kéziratban található hangok alá. Ezt az eltérést az átdolgozások már kijavították.

A 112–113. ütem bé-kezdőhanggal (4b), a 114–115. ütem cisz-ről indulva (5#) ringatózik végig a népdalon. Az előbbi, két ütemes zenei gondolatra a 116–117. ütem (esz-kezdettel, 5b), az utóbbira a 118–119. ütem (5#) válaszol, mindkét esetben ellenkező irányú hullámzással, majd a szabadon csapongó variáció fokozatos hangulati „süllyedéssel” (az előjegyzésként kiírt keresztek számát egyre csökkentve) halad az á-záróhang felé. A közelgő kadencia előtt, a 127. ütemtől (a tempo) erről az á-hangról (az előjegyzés nélkül, dé-hangról indított Pünkösdrózsa-dallamnak megfelelően) kezd szabad rögtönzésbe a szólista, az é-hangot hol esz- hol pedig disz-hangra „elhangolva”. A 131. ütem tizenhatodjai Serly kiadványával szemben nem kettős-, hanem hármastfogásokban haladnak, felül mindig disz-hangot megszólaltatva, amint az a kézirat 17. (11.) lapján látható. (Az átdolgozások ezt szintén figyelembe vették.) A kadenciát indító 135. ütemből már a fisz-kezdettel felidézett népdal zárómotívumát halljuk ki, majd a 140. ütemtől kezdődő szakasz – ugyanerről a kezdőhangról – egyszerre idézi fel a két népdalt. A 146. ütemig terjedő, látszólag szabadon hullámszó átvezetésben Bartók, az á (fá)-hangnak főszerepet biztosítva, a hősi 'á-gisz-fisz-é-disz-cisz-(hisz)-aisz-gisz verbunkos dallamgerincen hullámszik végig. A nagyszerűen felépített átvezetésnek köszönhetően, a szólista egyre halkuló, elringató játéka nyomán szinte észrevétlenül, kis szekund hangulati „süllyedéssel” (ef-hangról indítva), varázslatszerűen tér vissza a fuvolán és a kürtön a Páva-dallamot felidéző főtéma. Bartók a 160–161. ütem tizenhatod-felfutásának utolsó négy hangját veszi csak kettősfogásban, és a 162. ütem elejére hármast akkordot (.gé-é-'é) ír. Serly már a 160. ütem közepétől duplafogásokkal spēkeli meg ezt a szólóbrácsa-felvezetést, amely nyomán a 162. ütemtől a Páva-dallamot é-kezdettel rejtő, hősi irányba elringatott, harcias hangvételű, tizenhatod-triolás variánst halljuk ismét (lásd a 41–42. ütemet).

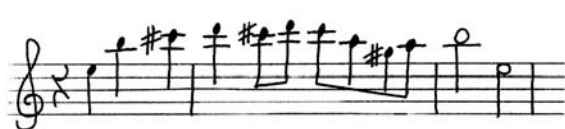
A 185–192. ütemben (Piú lento) dupla pontozású ritmikákkal, fájdalmas zaklatottsággal megjelenő dallam a 61–66. ütemben elhangzott Pünkösdrózsa-variáció újabb változata, amely most is kettős arculattal, há- és á-hangról indítva használja fel ennek a 2. témának a dallamát. A 191–192. ütem – amely újabb változata a 65–66. ütemnek – refrénszerűen variálja (szintén há- és á-kezdettel véve figyelembe a népdalt) a Pünkösdrózsa-dallam második részét. Bár a 195–196. ütemben, a 12 fokú verbunkos moll hangrendszeren látszólag gé-kezdőhanggal ringatózik végig szenvedélyesen szélesre táruló dallamívvvel a Pünkösdrózsa-dallam, ebben a merész ívű hullámszásban, rejtett dimenzióban (térbeli elhelyezkedéssel) ott van a népdal ef-hangról indított, másik alakja is, sőt a két, „egymásra helyezett” dallamnak a verbunkos dallamgerincre ráhajlított hangulattípusai is megtalálhatók a 12 hangú népdal-variációban. A 12 lapból csillogó, bartóki „varázskristályból” így mintha mindig más arcát villantaná felénk a népdal. Végül, az egyre halkuló szólóbrácsa a Piú lento verbunkos ritmikái formuláival, majd a triolákkal emeli mind feljebb, az egyre halkulva búcsút intő, semmibe vesző utótagot.

A 207–209. ütemben cé-kezdettel induló, há (di)-hangra elringatott Páva-variáns (lásd a főtéma 3. ütemének 'ef-é-'cé fordulatát) a korábbi, éneklő dallamemléket viszi magával, és a 213. ütemtől, oktáv+ kvint-ugrással szinte felszárnyal a magasba: lírai hangvételű, búcsúzkodva átvezető dallamából

mintha már a közelgő lassú tétel hangulata sugározna felénk. Serly a kézirat 221–222. ütemét ritmikailag átalakítva – egy utolsó, hősi nekibuzdulástól áthatott, megkomponált lassítással, elhalkulással kísért, három ütemes szakasz beiktatásával – igyekszik „még hangulatosabbá” tenni. Ráadásul még a zenekart is bevonja önálló „vállalkozásába”, pedig Bartók itt a kíséretnek szüneteket ír. (Az újabb átdolgozások itt is a kézirat szellemében jártak el.) A tétel végéhez közeledő, 17 ütemnyi átvezető szakasz első 10 ütemében a fisz-hang dominál, amely majd a lassú tétel témájában, 'há-fisz-é-'há dallamkerettel elbújtatott Pünkösdrózsa-dallamnak lesz fontos alkotóeleme. A 213. ütemtől a szólista a főtéma-variáns gé-hangról indított, egyszerűsített változatát hozza, majd az egyre távolodó Páva-dallam lassan foszlányaira szakad szét, miközben a tétel elejéről már ismert cselló-pizzicatók tompa, távolodó léptekre emlékeztető „dobbanásai” érzékeltetik, hogy a főtéma-variáns lassan lelép a színről. A Páva-dallam végül – a cé-hangról indított 207. ütem hangulatába „süllyedve” vissza – a népdal utolsó „hajlításos” motívumával búcsúzik. Ezzel lezárul az 1. tétel, hogy ebben az ihletett pilanatanban, a lassú tétel hangulati „emelkedést” hozó, halk bevezető akkordja után a lassú tétel témája, a Pünkösdrózsa-dallam legszebb variációja kezdjen el énekelni a szólóhangszeren. Az eredetileg az 1. tétel után tervezett Scherzóval kapcsolatban itt említjük: úgy tűnik, ennek tervezett témáját a kézirat 8. (2.) lapjának alján találhatjuk, kvinttel lejjebb való transzpozícióra utaló bejegyzéssel. A 8 ütemes téma-előtagot Bartók megismétli. Ennek a témának a zárótétel 2. témaként történő felhasználásakor láthatjuk majd, hogy az ismétlést a szólóhangszernek szánja. (Feltételezzük, hogy az Allegretto kanasztáncának szintén a 8. (2.) lapon található, refrénszerű, variált ismétlésekor is a szólóbrácsára gondolt.) Úgy tűnik, kezdetben csak a téma-előtagot jegyezte le (esz-indítással), viszont a téma-utótag már a transzpozíció szellemében folytatódik: tehát az eredeti lejegyzés cé-kezdettel rejti a Páva-dallamot, akárcsak az 1. tétel befejezése, amelyhez a Scherzo kapcsolódott volna! A 8. (2.) lap alján, a Páva-dallamot ef-kezdőhanggal tartalmazó főtéma, és a népdalt ugyanezzel a kezdőhanggal elbújtató kanasztánc (lásd az Allegretto 2. verzióját) közé „beékelődött” téma-transzpozíció és téma-kiegészítés már a megváltozott struktúra irányába látszik mutatni, hiszen a kadenciának számító Lento „emelkedését” nem számítva, valamennyi tételt ef-kezdőhanggal uralja a Páva-dallam, amely mindig ehhez képest ringatózik el. Vagyis az eredetileg híd-szerepet kapott, „meglehetősen rövid” lassú időközben 57 ütemnyivé terebélyesedett, ezért a Scherzo témája a zárótételbe került át, és a „híd” szerepét az utólag beillesztetett, „meglehetősen rövid” Lento vette át, kellő súllyal aknazva ki a lassú tétel végi, fantáziaszerű átvezetés hősi motívumában (főtéma 3–4. üteme) rejlő lehetőségeket. Feltételezzük, hogy Bartók az „ikerversenyműből”, a II. hegedűverseny lassú tételéből vette a Scherzo-tétel ötletét (lásd a – valószínűleg a „Szól a duda” hegedűduó által inspirált – Allegro scherzando-variációt), valamint a brácsahangverseny mérsékelt, és gyorsabb része között hídként átívelő, rövid lassú tétel ötletét is.

A 2. tétel

Egészen magától értetődő, hogy az 1. tétel után, a Páva-dallam „távozását” követő hangulatban teljesen indokolatlan, hogy a szólóhangszer „rázendítsen” a Lento Páva-dallamon alapuló, kadenciaszerű rögtönzésére, hiszen ez majd a 2. tétel felzaklatott, drámai közép-részének elhangzását követően, a főtéma visszatérése után válik időserűvé. Amint a kéziratban látható, Bartók először így kezdi a 2. tétel témáját:



majd a téma utótagjával alkotott dallami szimmetria kedvéért mindjárt ki is javítja a 3. és 4. hangot:



Lássuk a 37. számú hegedűduóban (1931), és a II. hegedűversenyben (1938) is felhasznált „Két szál pünkösdrózs...” dallamát, amely 'há-fisz é-há (3#) dallamkeretben mozog, és a Brácsaverseny 2. tételének témaforrásul szolgál:



Bartók a hegedűduó és a II. hegedűverseny 1. tételének dallamkerete szerint helyezi el a témát. É-hangról indítja, majd ugyanitt zárja a téma előtagját és utótagját, mindkét esetben felfelé, majd lefelé hajló dallamívvel ringatózva végig a népdal hangkészletén.

A II. hegedűverseny lassú tételének témája esetében 'é-há á-é (2#) dallamkeretben használja fel ugyanezt a népdalt, de míg ott rövid, megkomponált levegővétellel, addig a Brácsaversenyenél hosszú (negyed szünettel jelzett) levegővétellel jelzi a népdal-inspirációt, a témák ritmikai lüktetésének megfelelően. A téma utótagjában a népdal még hiányzó fisz-hangja is megszólal, majd a 9–10. ütemben a népdal hangkészletén „hullámzik” végig nagy improvizáló kedvvel – egy pillanatra már a fi (disz)-hangot is megszólaltatva – a szólóhangszer. A 13. ütemtől (a tempo) egy dallamkerettel lép feljebb ('fisz-cisz há-,fisz=4#) a brácsa, ugyanis a kvart-láncolat révén (kvintváltó szerkezet) könnyen érvényesíthető a dallamkeretek átjárhatósága: a korábbi dallamkeret felső kvartja azonos az új dallamkeret alsó kvartjával ('há-fisz). Itt tehát fisz-ről indítva halljuk a népdalt, szépen hullámzó, újabb variáció képében, „férfilírálva”, nemesen énekelve. A dallam a 18. ütemtől hirtelen elhalkul, a 'dé-á gé-,dé dallamkeretbe „süllyedve” vissza, hogy majd az élénkebb, nyugtalanabb hangvételű Poco agitato-hoz közeledve (30. ütem) kezdjen erősödni és „emelkedni” ismét.

A 23–25. ütem a dallami szimmetria jegyében felel a tétel elején elhangzott téma-előtagnak, majd dallamára a poco a poco stringendo szakaszban érkezik meg a baljós jelekkel közeledő, egyre izgatottabban lüktető válasz. A 26–29. ütem hősi, ('asz)-gé-ef-esz (disz!) dé-cé-há-á-gé hangsorába illeszkedő tizenhatod-felfutás nyomán, 'ef-esz-,cé kezdőmotívummal érkező Páva-törödékek a 32. ütemtől már – viharos érzelmi hullámzást közvetítve – fisz-kezdőhanggal ringatózik rá erre a hősi hangsorra: 'fisz-eisz (ef)-disz-cisz-hisz-(aisz)-(giszisz). Ebből formálódik ki disz-kezdettel (7#) a Pünkösdrózs-törödékek. A népdal jelenlétéről annak kezdő-, és befejező motívuma tanúskodik. Az egymásba fonódó Páva- és Pünkösdrózs-törödékek a 37. ütemtől szétválják. A tételt indító szerelmes téma előtagjának variánsa először még csak halkán, megilletődötten válaszol a versenyvágta-ritmikákkal szenvedélyesen magasba törő Páva-törödékeknek, de a 46–48. ütemben már a teljes téma-előtagnak felidéző variánssal búcsúzik a Pünkösdrózs-dallam, végül a középrész a Páva-motívum eltökélt, rövid válaszával zárul. Ez a tétel legfontosabb pillanata, amit sajnos Serly Poco piú mosso-bejegyzése kissé elkapkodottá tesz: a tempóváltozást majd csak a főtéma köntösét felöltő, „teljes hősi fegyverzetben” távozó Páva-variáns „utrakelése” indokolja, az 50. ütemben. A főtéma asz- és ef-hangjának megjelenésével tehát kiegészül a Páva-törödékek érkezésekor (26–29. ütem) felidézett, és a 30–49. ütemben is ennek a törödékeknek a mozgási útvonaltól meghatározó, verbunkos dallamgerinc. Sajnos, a főtémát követő, rövid, fantáziaszerű, hősi hangvételű átvezetésben Serly zeneszerzői igyekezete teljesen szétzilálja az oktávugrásokkal mind feljebb emelkedő, Bartók által háromszor is felidézett, a lassú tételhez kadenciaként természetesen kapcsolódó Lento

hősi főtéma-idézetét. Pedig ez a versenymű struktúrájának helyreállításához elvezető, egyik fontos láncszem.



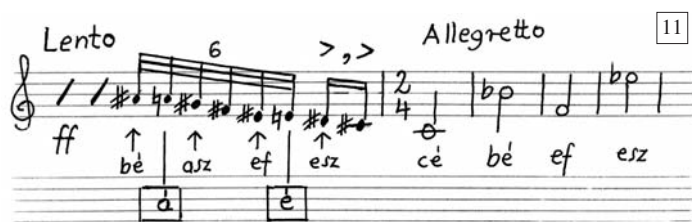
A hősi hangulati töltéssel záruló lassú tételt – hangulati „emelkedéssel”, egy kvarttal feljebb, aisz-ról indítva – követi a Páva-dallam dacos, szinkópás lüktetéssel alátámasztott, lelki eltökéltséget megerősítő fohásza, amelyben már tényleges súlyának megfelelő jelentőséget kap az imént még csak fantáziaszerűen felidézett főtéma-részlet. A 2. tétel 55–57. ütemében a Páva-dallam ef-kezdettel hullámzik végig a háromszor ismételt főtéma-utótagon: ebből táplálkozik a Lento indítása (8. kotta). A hullámzás tizenhatod-lüktetéssé gyorsul, és így kapcsolódik – Bartók 1. átvezetés-verziójaként – az Allegrettohoz. Lényegében ugyanezt a lüktetést jelenítik meg felfokozottabban – az utólag beillesztett Lento végén képezve végleges átvezető verziót – az Allegrettoba torkolló „hajsza”-harminckettedek (szintén ef-kezdettel rejtve a Páva-dallamot, és felidézve a főtéma á- és é-elingatózásait, lásd 11. kotta).

A szólóbrácsa, az 1. tétel 10. ütemének kvarttal feljebb „emelkedő”, hősi Páva-variációját felidézve, a Lento 10. ütemének végén aisz(bé)-ről disz(esz)-hangra lép fel, az 1. tétel 13. ütemében lévő, a Páva-dallamot bé-kezdettel tartalmazó „hajsza”-elvágtatását bővítve ki (az oktáv-futamok 4. és 7. hangjaként) az 1. tétel főtémájának é- és há-hangjaival – és a Lento 11. ütemének a kézirat nyomán rekonstruált futamával (10. kottapélda) mindezt kvarttal feljebb transzponálja.



A Lento 11. üteme (10. kotta) még nem tartalmazza az ef(eisz), bé(aisz) és cé(hisz) hangokat. A 12–13. ütem futamai – enharmonikus értelmezéssel – már felvonultatják az ötfokú Páva-dallam 'ef-esz-cé-bé-,asz hangjait, és egybehullámoztatják vele a hétfokú, (disz-ről indított, 7#) Pünkösdrózs-dallam 'disz-cisz-hisz-aisz-gisz-fisz-eisz hangkészletét, ugyanazt az izgatott hangulatot idézve fel, aminek a 2. tétel középrészében, a két népdal-törödékek viharos hullámveréssel kísért találkozásánál tanúi lehettünk. Az á-, há- és é-hangok az 1. tétel főtémájának „elingatózásait” követik, végül a 14–15. ütem hét, azonos „hajsza”-szeksztolójának egyenesen vágtaja ef-kezdettel rejtve a Páva-dallamot, valamint az elringatózó á- és é-hangokat, előkészítve az Allegretto 'cé-'bé-,ef-'esz keretben rejtőző, majd asz-hanggal kiegészülő Páva-variációját.

A Lento utolsó két ütemének egymás után hétszer, konokul ismétlődő „hajsza”-szeksztolói – gondoljunk csak a Rákóczi-induló csataképét megelőző, sodró lendületű szeksztolókra – már az Allegretto csatajelenetét készítik elő. Bartók a kézirat 21. (15.) lapjára lejegyzett Lento-szakasz végén világosan jelzi a Lento-„híd” beillesztési pontját: hogy cé-hanggal induló, 2/4-es (tehát gyors!) tempóban folytatódó szakasz következik.



A „hajsza”-lovasroham hangjaiból tehát összeáll a csatajelenet „félrevert harangzúgással” kezdődő, „harcú kiáltással” felhangzó, „Allegretto barbaro” bevezetése, ef-kezdettel tartalmazva a Páva-dallamot, amelynek asz-hanggal kiegészült hangkészletéből formál majd Bartók kanásztánc-ritmusú kíséretet a szólóbrácsa akkordikus „fegyverzetben” megjelenített hősiességű vadgalkozásához: ennek lesz majd továbbfejlesztése az Allegretto tétel befejezéséül szánt 2. verzió kanásztánca. Az akkordikus rész hármastartásban – esz-ről, bé-ről, ef-ről indítva – rejti a Páva-dallamot. Az Allegretto a 20. ütemtől (kézirat) a tételt, sőt az egész versenyművet ef-indítással uraló Páva-dallam „hősi arcélét” felvillantva, az 'asz-gé-ef-esz-dé-cé-(há) hangsor lépcsőfokain halad lefelé, a közepes tempójú lovasvágta harci zűrzavarban összekuszálódott ff és ff patadobbanásait érzékeltetve, amit Serly nem túl szerencsésen, mezzoforte dinamikával hoz. De vajon milyen inspirációból táplálkozik ez a hármastartásban mozgó, ősi „natúrális” vonókezelést sejtető variáció az Allegretto 11–19., ütemében? Vargyas Lajos: Magyar népzene c. könyvében (lásd a 2005-ben megjelent angol nyelvű kiadás 190–191. lapját) olvashatunk a Gyimesben használatos, primitív hegedűről, amely kisebb méretével hasonlít a hangszernek a középkorban és a XVI. században használt változatához. Nem az áll alá helyezik, hanem a vállnak vagy a mellkasnak támasztják, lefelé lógatva, ferdén előre döntve. Így nem kell a jobb kart emelni, ami hosszas játék esetén sokkal kevésbé fárasztó, ráadásul a játékos élesebb, áthatóbb hangra képes, ami a táncdal együtt járó zajban nem mellékes körülmény. A kíséretet vagy kontrát játszóknak esetében különösen jellemző ez a játékmód. A natúrális vonókezeléshez hozzátartozik, hogy a vonót három ujjal, vagy pedig marokra fogják.

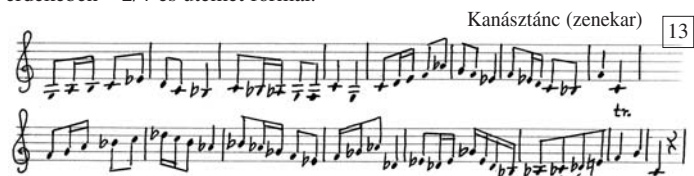
„Erdély középső részében, a kontrát játszó brácsások kíséretként hármastartásban játszanak. A fogólap lapos, így a húrok egy szintben vannak egymással. Mindig három húr van, gé-, dé- és á-hangolással. A hármashangzatot megszakítás nélkül játszik a »nyirettyü«-nek nevezett vonóval, ami a három hangot egyszerre szólaltatja meg.” A fentiek alapján okkal feltételezzük, hogy ezt az őserővel vadgalkozó akkord-variációt a natúrális „nyirettyüzésre” emlékeztető megoldással akarta kifejezőbbé tenni Bartók. Az akkordikus részhez kanásztánc jellegű „kíséretet” ír, amit akár újabb Páva-variációként is értelmezhetünk, amihez a kontrát (!) itt a szólóbrácsa játsza, energikusan vadgalkozó ritmikával...

Miként azt majd a kézirat 8. (2.) lapján látni fogjuk, az Allegretto második részében Bartók igazi kanásztáncot szólaltat meg, zenekari közjátékként, a refrént a szólóbrácsán ismételve. Mivel tehát az Allegretto népzenei inspirációtól fogant, ezzel lényegében el is dől a hiteles előadásmód kérdése! A „natúrális” hangszerkezelés kétségtelenül szokatlan helyzet elé állítja a szólistát, akinek ki kell kísérleteznie, hogyan tudja a leghitelesebben közvetíteni a zeneszerző szándékát. „Természetes” játékmóddal, tudatosan kell érdes, ugyanakkor nem közönséges hanghatást előidéznie, megközelítve a primitív népi hangszer egy síkban lévő húrjainak megszólalási módját. A primitív hangszeren játszóknak tartásához közelítő, „jóízű” naturalizmus nemcsak az elért hanghatás, de a játékmód eredetisége szempontjából is sokkal meggyőzőbbé teheti az előadást. Ez azért is megkerülhetetlen, lényegbevágó kérdés, mivel az utóbbi években megjelent átdolgozások előnyben részesítik az akkordikus rész pizzicato-játékmódját. Ez kétségtelenül igen eredeti ötlet (egy felvételen Burton Fisch már 1948-ban próbálkozott vele) de kérdés, hogy a mű tartalmisága, valamint a játékmód hitelessége szempontjából

vetekedhet-e a natúrális nyirettyü-hatással? A Serly-féle változat Allegretto-ja mindössze 12+16=28 ütem terjedelmű, ami túlságosan jelentéktelennek tönk ahhoz képest, hogy a tétel már eredetileg is szerepelt Bartók tervei között. Amint a kéziratból kitűnik, Bartók, ezt az eredetileg 10+16=26 ütemet követően, a zenekarral kívánta megismételteni a szólóbrácsa akkordjaival induló 16 ütemes szakaszt, és újabb 7 ütemnyi átvezetés után jöhetett volna a zárótétel. Később ezt az 1. verziót elvetette, és rövid, 6 ütem terjedelmű brácsa-variációt komponált, amely a csatajelenet hősi hangulatfűpusát őrző hangsorával ('esz-dé-cé-bé-á-gé-fisz-é-,dé), de már a 16 ütemes, zenekari kanásztáncra is ráhangolódo hangvételével fontos szerepet tölt be a zökkenőmentes átmenet szempontjából.



A kézirat 9. (3.) lapján látható, hogy Bartók az Allegretto bevezető részét ugyanúgy 10 ütem terjedelemmel képzelte el, mint a 8. (2.) lapon, az Allegretto második szakaszának 2. verziója szerinti, 10 ütemesre bővült kanásztánc-refrén a szólóbrácsán, vagyis az Allegretto befejező részét. Így az Allegretto terjedelme végül 10+16+6+16+10=58 ütem lett, tökéletesen felépített, arányos struktúrával! Megfigyelhető a kézirat 8. (2.) oldalán az is, hogy Bartók az akkordikus résszel induló 16 ütemes szakasz végén, az 1. verzió szerint még 3/4-es ütemből, – a 2. verzió „meglehetősen rövid”, híd szerepet betöltő brácsavariációjának zökkenőmentes kapcsolódása érdekében – 2/4-es ütemet formál.



Az Allegretto-ban, a ,cé – ef – bé – 'esz majd ,bé – esz – 'asz alapakkordokat megszólaltató szólóbrácsa harsány „kontrája” alatt lüktető, kanásztánc – ritmikájú kíséret ugyanebből az öt hangból szövi dallamát (ef-kezdettel tartalmazva a Páva-dallamot). Ennek a ,cé – ef – bé – 'esz kvartszerkezetnek a létrafokáról lép elő az Allegretto 2. verziójának 6 ütemes brácsa-átvezetése (a cé- ről indított Páva- és Pünkösdrózsza-dallamot rejtve, lásd a 12. kotta befejező ütemét, és a zárást), majd ezekről a létrafokokról lendül neki a kézirat 2. verziója szerinti 33. ütemtől (Allegretto), a zenekari közjátékként felhangzó kanásztánc is. Ennek első négy ütemében ef-kezdettel perdül táncra a Páva- és Pünkösdrózsza-népdal ('asz – gé – ef – esz – dé – cé – há – á – gé elringatózással), majd az 5–8. ütem kvart-, „emelkedéssel”, bé-ről kezdve ismétli az előbbi négy ütemet, aztán újabb emelkedéssel, esz-kezdettel hozza a két népdalt rejtő, refrénszerűen ismétlődő variáns (elringatva a há-hangra). Végül, a kanásztáncnak az Allegretto-szakaszt is lezáró, utolsó 4 üteme már ismét ef-kezdettel idézi fel a népdal-páros hangulatát. Egyébként érdemes összevetni a tételeknek a Bartók Péter-féle kiadványban feltüntetett időtartamait a Bartók-kézirat 19. (13.) oldalán található időtartamjelölésekkel.

Bartók Péter kiadványa szerint a Lento 55", a 2. tétel 4'15", míg a kézirat 19. (13.) oldalán Bartók a 2. tételre (nyilván a kadenciaként számításba vett Lento beszámításával) 5'10"-et ír. A kiadvány szerint az Allegretto 45", a

zárótétel 4', míg Bartók a 3. tételre 4'45"-et ír. Az 1. tétel a kiadvány szerint kb. 10' 30", a kézirat szerint 10' 20". Szintén a versenymű struktúráját érinti az Allegretto felépítése kapcsán, hogy Bartók P. és Erdélyi Cs. az Allegretto befejező részeként Bartók 1. verzióját használják fel (Serly egyiket sem), pedig a 2. verziót Bartók éppen azért készítette el, hogy a tétel elejének csatájelenetét követő második szakasz (kanásztánc) révén az Allegretto tartalmilag is jól kapcsolódjék az élénkebb, táncos zárótételhez.

A 3. tétel (Allegro vivace)

A tétel 5–21. ütemének szólóbrácsa-szólama kettős térbeli elhelyezkedéssel rejti a „Két szál pünkösdrózsza...” kezdetű népdalt, fisz- (4#) és gé-hangról (1b) indítva annak dallamát.

A tétel a csata utáni víg, táncos mulatozás hangulatát tükrözi. Elmondhatjuk, hogy az improvizatív alapokon álló magyar tánc apoteozisa ez a zárótétel.

A szólóbrácsa fantáziadús lépéskombinációk tömkelegét vonultatja fel a Pünkösdrózsza-dallam nyomán, a tempo giusto hangvétellel rögtönzött, tizenhatod-menetekkel végigtáncolt tételben.

Az első 21 ütemben ide-oda táncoló, térbeli elhelyezkedését az „emelkedés” (4#) és a „süllyedés” (1b) jegyében folytonosan változtató Pünkösdrózsza-dallam főleg egymásnak játékos ellenpárjául szolgáló motívumaival (6. és 7. ütem) hoz igen mozgékony hangulati elemet a zárótételbe.

A 33. és 37. ütem első négy tizenhatodja ef-hangról kezdve adja ki a népdal hangjait, majd a továbbringatózó dallam a 41–43. ütemben már kettős dimenzióban felbukkanva (ef-ről és gé-ről indítva) kergetőzik, trükkös tánclépésekkel, irányát szüntelenül változtatva. A hullámzást az 50. ütemben megszólaló zenekari közjáték energikus duda-nótája folytatja tovább, majd a szólóhangszer első másfél üteme disz-kezdéssel idézi fel a népdalt. A 84. ütem téma-visszatérése ismét kettős térbeli elhelyezkedéssel (disz-ről, 5# és dé-ről, előjegyzés nélkül) hozza a népdal nyomán készült, táncos variációt.

Egyes külföldi elemzők a 84. ütem elején, a szólóbrácsán felhangzó háhang (ami az ütem végén aisz-ra ringatózik), és a kíséretben hallható B-dúr akkord miatt bitonalitást vélnek felfedezni, ami Bartók polimodális stílusát figyelembe véve félreértés. (A Serly-kiadványba bekerült hanghibákra külön is kitér Kovács Sándor tanulmánya: Studia Musicologica, 1981, 23. szám.) Serly a feszebb lüktetésű Poco meno mosso részben – alkalmazkodva az előző szakasz é-á flageolet-lezárásához, és tekintetbe véve a 2. téma természetes üveghanggal megszólaltatható felső é-hangját – egy kis szekundál feljebb transzponálja a Bartók által leírtakat. Román népi táncok című műve Székely Zoltán által elkészített hegedű-átiratának mintájára (lásd annak harmadik, „Pe loc”=„dobbantós” című táncát) Bartók mesterséges üveghangokkal játszva képzel el a zárótétel 2. témáját, amint arra a kézirat 11. (5.) lapján látható, „harmonics” (flageolet-hangok)-bejegyzése is utal. (Az asz-kezdőhangot a G-húron, 1 ujjal kell lefogni, a 4. ujjal érintve a húr.)

Az előzményhez képest hangulati „süllyedéssel”, asz-ról indítja a 2. témát, amely az 1. tétel főtémájának táncos változata, és ef-kezdettel található benne a Páva-dallam. Serly transzpozíciója itt nemcsak a zárótételnek

okoz kárt, de a versenymű többi, önálló tételként szereplő részének a Páva-dallam által képviselt hangnemi egyöntetőségét is megbontja. Nem kétséges tehát, hogy itt is a kéziratot kell alapul venni, miként azt a későbbi átdolgozások tették. Érdekes, ahogy Bartók a 2. témában az ötökfű Páva-dallam mellett (131–132. ütem) a hétökfű Pünkösdrózsza-dallam motívumait is elrejtje:

A 2. téma utótagjában (142–146. ütem) Bartók, az általa a magyar paraszzenében használatos hangsorok között említett (Harvard-előadások, 1943) „dó-re-mi-fi-szó-'lá-'tá” („asz-bé-cé-dé-esz-'ef-'gesz) hangsort hozza, amit „Szonáta két zongorára és ütőkre” című (1937) zenekari műve 3. tételének témájaként, a xylophonon is megszólaltat. A szólóbrácsa a 147–149. ütemben a verbunkos dallamgerincire ringatja rá a 2. téma befejezését (‘esz-bé-asz-gesz-ef-esz-dé-cé,bé), amelynek motívuma a 2. téma előtagjához hasonlóan, ef-kezdőhanggal rejti a Páva-dallamot.

A Poco meno mosso-rész „natúrális” kvintekkel kísért, négy ütemes szakaszokra tagoló dallamsorainak végén Bartók a magyar táncmuzsika által kedvelt triola-mozgást (lásd Hány-intermezzo) sémaszerűen, „egy kaptafára” alkalmazó falusi muzsikusok unalomig ismételt triola-zárásait idézi fel. Huncutul összekacsint velük, még egyszer utoljára, konokul ragaszkodva a kifinomult fülek számára közönségesnek tűnő megoldáshoz...

A 177. ütemtől (Tempo 1.) a trombitán felhangzó dudánótához a szólóbrácsa a 181–183. ütemben, a Pünkösdrózsza-dallamot (cisz-kezdőhanggal, 5#) körülíró variációval csatlakozik. A 191–195. ütem brácsán megszólaló dudánótája a tétel elején elhangzott téma ringatózó mozgását sűrítő-variálja tovább (lásd a 193. és 194. ütem elején lévő motívumokat).

A kézirat 196. ütemétől kezdődő, a dudánóta nyomán készített 8 ütemnyi brácsa-variációt Serly egy kvinttel feljebből indítja, annak terjedelmét a kétszeresére növelve. (Az átdolgozások az eredetit állították vissza.) A 221. ütemtől egy oktávval feljebb halljuk az 5. ütemben bemutatkozott témát. Végül, a 235. ütemben veszi kezdetét a Coda-rész, amelynek 246–254. ütemében – hosszasan ismételve a fényesen csengő nagytereben „együtt táncoló”, közös motívumot – boldogan talál egymásra a Páva- és a Pünkösdrózsza-dallam töredéke. A Páva-motívum jelenlétére itt a kíséretben felbukkanó 2. téma is felhívja figyelmünket.

Hósi hangvétel, férfilíra, győztes csata utáni víg, táncos mulatozás – a lelki tartásból, identitástudatból, az egyúvé tartozás érzéséből kisarjadó, jövőbe vetett remény. A mi brácsás „verziókn” szerint – Donald Maurice szép kifejezésével élve – nem is egyszerűen „hattyúdál” ez a versenymű: sokkal inkább végső üzenet. Hősköltemény, mélyhegedűre... „Csak azt sajnálom, hogy tele poggyással kell elmennem” – mondta kezelőorvosának a halála előtti napokban. Vajon lehetséges, hogy annak a poggyásznak egy része lassan mégis megkerül?

Rakos Miklós