

Magyar jelenetek? Vélt és valós magyaros elemek André Messenger és Jules Massenet műveiben

Ismert tény, hogy Magyarország és a magyar zene a romantika korszakában – a 18. század végétől kezdve – fontos helyet foglalt el a nyugat-európai köztudatban. A magyaros elemeket is tartalmazó vagy akár hangsúlyozottan magyar stílusú művek komponálása egyre több zeneszerző számára jelentett bizonyára érdekes és izgalmas kihívást, lehetőséget az elkalandozásra a zenei „másság” irányába. Míg a német kultúrkörben fogant magyaros inspirációjú darabok általában jó ismertek, addig a francia zeneművészet ezirányú törekvései alig-alig. Pedig távolról sem elhanyagolható az a divat, amely sokkal több francia műben hagyott nyomot, mint ahogy azt felületes szemlélőként gondolnánk. Ez korántsem meglepő abban az országban, amelyben a művészek rendkívüli érdeklődéssel fordultak az egzotikus jelenségek felé a 19. században¹.

A kor divatos, közhasználatú magyar zenéje, a nyugaton különleges hangulatával, tipikusan magyarként apercipiált fordulataival, sajátságos ízével hódító verbunkos- és csárdásrepertoár Franciaországban is elsősorban a magyar cigányzenekarok turnéi révén vált ismertté és közkedvelté. Az első, Bihari János unokái vezetése alatt álló együttes, amely Veszter Sándor táncművész táncsoportját kísérte, 1840-ben tartózkodott Párizsban, nem kevesebb mint három hónapig. Ettől az időszaktól kezdve a különböző zenekarok több-kevesebb rendszerességgel tértek vissza hosszabb vagy rövidebb időre a francia fővárosba, sőt a század utolsó két évtizedében vidékre is gyakran ellátogattak. Mind a zeneszerető közönség, mind a hivatásos zenészek számára bőven nyílt tehát alkalom arra, hogy autentikus előadásban ismerkedhessenek meg a szóban forgó repertoárral.

¹ A zenetudományi szakirodalom már számos alkalommal foglalkozott ezzel a témával; lásd többek között: ANDRIEUX, Françoise, „Réflexions sur le dépaysement transalpin”, *Revue Internationale de Musique Française* II/6 (1981 november), 213-223.; BARTOLI, Jean-Pierre, „La musique française et l’Orient : à propos de Félicien David”, *Revue Internationale de Musique Française* II/6 (1981 november), 29-36.; Uő, „L’orientalisme dans la musique française du 19^e siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l’apparition de la modalité dans les procédures exotiques”, *Revue belge de musicologie* LI (1997), 137-170.; Uő, „Liszt and French Exoticism in Music”, *Liszt and the Birth of Modern Europe. Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural and Aesthetic Transformation*, ed. Michael Saffle, Rossana Dalmonte, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2003 [*Franz Liszt Studies Series*, 9.], 197-214.; LE BORDAYS, Christiane, „L’hispanisme musical français”, *Revue Internationale de Musique Française* II/6 (1981 november), 41-52.; LISCHKE, André, „L’exotisme russe en France”, *Revue Internationale de Musique Française* II/6 (1981 november), 59-66.; LOCKE, Ralph P., „Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middel East”, *19th Century Music* XXII/1 (1998), 20-53.; Uő, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (az *Imperialism and ‘the exotic Orient’* című fejezetnek a francia zenére vonatkozó szakaszai: 178-180, 182-186, 192-198); MACDONALD, Hugh, „The Outre-Manche in Nineteenth-Century French Opera”, *D’un opéra à l’autre : Hommage à Jean Mongrédien*, textes réunis et présentés par Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat et Herbert Schneider, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1996, 155-162.; ROSSI, Jérôme, „Les identités culturelles étrangères dans la musique instrumentale française de 1850 à 1900 : exotisme et régénération de l’art”, *Analyse musicale* LIV (2006 november), 76-80.; SAVINE, Solange, *L’exotisme dans les ballets de l’Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1989-1990; TARUSKIN, Richard, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010 [*The Oxford History of Western Music*, 3.] (a *Stereotyping the Other: ‘Orientalism’* című fejezet, 386-392.).

Mindennek nyoma van a korabeli sajtóban², amely a pusztá adatokon túlmenően nemegyszer képet ad arról is, hogy hogyan fogadták a franciák e számukra különleges zenei világot. A leírásokból egyértelműen kitűnik, hogy korántsem maradtak érzéketlenek iránta: a zeneírók számos alkalommal számolnak be csodálattal a magyar zene és a cigányzenész-előadásmód kifejezőerejéről és poétikus varázsáról. A különböző kritikák és beszámolók lelkesen idézik meg a hegedűket, amelyek szinte sírnak, és hol szenvedélyes és fájdalmas kiáltásokat hallatnak, hol a vidámság szikrái robbannak ki belőlük, amelyek a szabadságról énekelnek, és amelyek megállás nélkül az érzelmek kavalkádját árasztják magukból. Ez az erőteljes érzelmi töltés elbűvölte a francia közönséget, aki a magyar dallamokat cigányzenészek játékában hallgatta, és aki ezért nem is igen foglalkozott vele, hogy mennyiben magyar avagy cigány ez a zene, amit a leírásokban hol magyarként, hol cigányként, hol a kettő valamiféle homályos amalgámjaként aposztrofáltak – számára egész egyszerűen nem ez volt a fontos, hanem a zenei jelenségből áradó egzotikus varázs, amely az érzelmeken keresztül (is) hat.

Ami azokat a zeneszerzőket illeti, akik a magyaros, ill. „magyaros-cigányos” egzotikumot kívánták műveikben felidézni, gyakran választották a talán könnyebben reprodukálható pittoreszk aspektust. A magyar zenei profil elsődleges funkciója ilyenformán sokszor inkább a magyar, sőt a nem is mindig kifejezetten magyar *couleur locale* illusztrálása volt. Ez persze azon műfajok természetéből is következik, amelyekben a zenei egzotikum olyan kiemelkedő szerepet töltött be. Az operákban, balettekben és más nem szcenizált dramatikus művekben az egzotikus zenei betétekkel a zeneszerzők elsődleges célja az volt, hogy változatosságot és színt vigyenek a darabokba (ez a szín így nemcsak a jelmezeken és a díszleteken, hanem a zenén keresztül is érzékelhetővé válhatott), és hogy érzékeltessék a miliőt. A stilizált zenét épp ez a tablószerű mivolta fosztotta meg attól, hogy az alapul szolgáló repertoárban rejlő poétikus érzelmi áramlást kiaknázza.

A kérdés kompozíciótechnikai oldalát vizsgálva elmondható, hogy a zeneszerzők a lehető legnagyobb szabadsággal kezelték a feldolgozandó anyagot, mind a stilizálás fokát, mind a rendelkezésre álló elemek beillesztésének mikéntjét illetően. Jóllehet az autenticitás fogalma meglehetősen képlékeny a zenei egzotikumok területén, megállapítható, hogy a komponisták néha kifejezetten törekedtek arra, hogy a lehető „legmagyarabbul” fejezzék ki

² A cigányzenészek kiegyezés előtti, külföldi turnéinak sajtóadatait Szíjjártó Csaba gyűjtötte egybe. Ld.: SZÍJJÁRTÓ, Csaba, *A cigány útra ment...*, Budapest, Masszi Kiadó, 2002. Számos korabeli cikket közöl (a század utolsó évtizedeiből is) a következő munka: PETHŐ-VERNET, Csilla, *La représentation de la musique hongroise en France au XIX^e siècle entre apparence et réalité*, doktori disszertáció, Paris, Université Paris-Sorbonne – Paris IV, 2015.

magukat, és ennek megfelelően hangsúlyos arányban és egyértelmű módon használták a magyar repertoár legjellemzőbb elemeit, amelyek ily módon, ismételt alkalmazásukból adódó konszenzus révén francia zenei környezetben is magyaros zenei szimbólumokká váltak. Ezen elemek összessége (beleértve természetesen akár konkrét, már meglévő dallamokat is) egy olyan készletet alkotott, amelyből a zeneszerzők szabadon válogathattak magyaros darabjaik alkotása során. Ez a szabadság viszont azt eredményezte, hogy még azokban az esetekben is, ahol a szerző egy úgynevezett „elsőfokú” vagy „közvetlen” stílusreprodukciónak célzott meg, előfordulhatott, hogy az elemek újraértelmezéséből és idegen zenei szövetbe illesztéséből adódóan a zene globális arculata mégiscsak módosult, s a stilizált végeredmény végül is eltávolodott az eredeti modelltől, mintegy idézőjelbe téve a transzplantáció magyaros karakterét. Emiatt azonban, bármilyen ellentmondásosnak is tűnik ez első hallásra, még nem kell kétségbe vonnunk az ilyen darabok vagy zenei szakaszok egzotikus magyar mivoltát, hiszen ezek a módosulások a zeneszerző személyes magyaros hangjáról tanúskodnak; egy hangról, amit ő a maga módján, az általa alkalmazott újraszemantizálási eljárások révén alkotott újjá.

André Messager 1886-ban keletkezett *A két galamb* című balettjében³ mind a magyar táncdallamok szinte szó szerinti reprodukciója, mind az újrafogalmazott magyaros stílus fellelhető. Megjegyzendő, hogy a specifikusan magyar zenei környezet a műben a cigány egzotikumot hivatott felidézni, tekintve, hogy a cigány identitású szereplők végig igen fontos szerepet játszanak a balett folyamán, amelyet egyébként a librettista ráadásul görög miliőbe helyezett (a balett cselekménye Thessáliában zajlik)⁴. Mindebben azonban az adott zenetörténeti kontextust figyelembe véve nincs semmi meglepő. A különböző egzotikus színeket olyannyira gazdagon felvonultató francia zenés színpadi műfajokra igen jellemző volt a másság zenei kliséinek különféle miliókba történő beágyazása, egyfajta felcserélhetőség, és az idegenszerűség lehetőségét magában hordozó zenei jegyek lehető legszabadabb kezelése. A balett korabeli francia közönsége – aki érthető módon semmiféle tudományos, etnomuzikológiai igényt nem támasztott és kellő ismeretanyag hiányában nem is támaszthatott a szórakoztatására desztinált művekkel szemben – minden bizonnyal nem ütközött meg azon, hogy a szüzsé szerint görög vidéken élő cigány szereplők több ízben

³ A balett kéziratos partitúrája a Francia Nemzeti Könyvtár (Bibliothèque nationale de France) állományában van; a könyvtár Opéra Garnier-beli részlegében található. Jelzete: Rés. A 647. A balett zongorakivonatának címlapja: André Messager, *Les Deux pigeons*, Ballet en 3 actes, d'après la fable de La Fontaine par Henry Régnier et Louis Mérante, partition piano seul réduite par l'auteur, Paris, Enoch frères et Costallat, s. d. [1886].

⁴ A balett cselekményéről a darab történetét leíró balett-librettóból értesülhetünk: *Les Deux pigeons*, ballet en trois actes, d'après la fable de La Fontaine par Henry Régnier et Louis Mérante, musique de André Messager, Paris, P. Ollendorff, 1886.

magyar csárdásdallamra vagy magyaros zenére táncolnak, annál is inkább, mivel e konkrét esetben épp a szereplőkön keresztül hangsúlyosan érvényesülő cigányos szín megkönnyítette, bizonyos értelemben véve adekváttá tette a magyaros zenei elemek alkalmazását. Egyértelmű, hogy Messenger ebben a műben a „magyaros-cigányos” toposz zenei leképezését tűzte ki célul.

Az első felvonás *divertissement*-jának utolsó variációja (*Variation finale*) egy magyar népies dalt dolgoz fel. (1.a, b kottapélda)

1.a kottapélda: *Nagy az én rózsám ereje*

1.b kottapélda: André Messenger: *A két galamb* (*Les Deux pigeons*), 1. felv., *Divertissement, Variation finale*, 29-44. ü.

A *Nagy az én rózsám ereje* szövegkezdetű dallam *A sárga csikó* című 1877-es népszínműben tűnt fel. Később több korabeli dalgyűjteményben megjelent, és feltehetőleg a cigányzenekarok is játszották hangszeres változatban⁵. Legalábbis erre enged következtetni

⁵ Ld.: *Népies dalok*, szerk. Kerényi György, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961, 107, 219.

Messenger feldolgozása, aki a darab második felében az eredetileg vokális dallamot a cigányos játékmód ismérveinek megfelelően ülteti át hangszerekre. (1.c kottapéllda)

(Moderato)

45 1er Violon

p 1re Clar.

51 Fl. Clar.

1er Violon

dim.

57 Più animato

62

66 Fl. Violon

71 Petite Fl.



1.c kottapéllda: André Messager: *A két galamb* (*Les Deux pigeons*), 1. felv., *Divertissement, Variation finale*, 45-106. ü.

Variációs technikát alkalmaz, amely lehetővé teszi számára, hogy egyre több olyan figurációval gazdagítsa a zenei szövetet, amely a verbunkos játékhagyományt idézi fel; azt a hagyományt, amely egyes csárdások *Friss* tételeiben továbbra is fellelhető volt. A klarinét dallamvezető szerepe, „öblögető” figurációi hatásosan erősítik meg a cigányzenekarokat imitáló hangzást. A csárdás mint hangszeres modell jelenlétéről Messager tempóválasztása is tanúskodik. A *Moderato* – *Più animato* – *Presto* tempófelépítés a csárdások egyik legmeghatározóbb jellegzetességére, az egymást követő Frissek szédítő lendületbe torkolló tempófokozására utal vissza. A *Presto* végén Messager a verbunkos háttérű csárdás *Friss*ek stílusát idézi, melynek megteremtéséhez olyan emblemikus ritmikai és motívikai jegyeket alkalmaz, mint a szinkópált és folyamatos tizenhatodmozgású ütemek váltakozása és a

forgómotívumok. Zárógesztusként a tipikus csárdás-lezárást hívja segítségül a magyar tánc hangulatának megteremtéséhez, ami nem más, mint a pergő *Friss* végén hirtelen bevezetett, lassúbb értékű, ismételt és hangsúlyos akkordsor. Ebben a tételben tehát a zeneszerző az úgynevezett „elsőfokú” vagy „közvetlen” stílusreprodukciót valósítja meg, mindenféle újraértelmezés nélkül, kifejezett hűséggel ragaszkodva a mintául szolgáló anyagokhoz és zenei típusokhoz.

Első látásra úgy tűnik, hogy a második felvonás *Grand divertissement*-jének hatodik számában, a *Magyar táncban* Messenger hasonló utat kíván követni. A darab kiindulópontja azonban nem egy konkrét dallam, hanem a verbunkos stílus, ami a francia szerző értelmezésében ugyanúgy tartalmaz idiomatikus alkotóelemeket, mint olyanokat, amelyek egy képzeletbeli *style hongrois* franciásított profilját hangsúlyozzák. (2. kottapélda)



2. kottapélda: André Messager: *A két galamb* (*Les Deux pigeons*), 2. felv., *Grand divertissement*, No. 6., *Magyar tánc* (*Danse hongroise*), 14-21. ü.

Az első zenei anyag *giusto* karaktere és pontozott ritmikája eléggé egyértelműen exponálja a magyar karaktert, amelyet az alsó váltóhangos kezdőmotívum és a rákövetkező forgómotívum is megerősít. Az ezeket egybeforrasztó átkötés, valamint a 15. és 17. ütemek eltolt hangsúlyai tovább fokozzák azokat az energikus ritmikai gesztusokat, amelyeket a verbunkos darabokból jól ismerünk. Némi távolság azonban mégiscsak érzékelhető ez utóbbiak és Messager *Magyar tánca* között, mivel a stilizált balett betétszám, ami ritmikus karakterét tekintve inkább a *Lassú*hoz áll közel, a kelleténél gyorsabb tempójú. Messenger verbunkos-imitációja ezért szökellőbb, balettszerűbb, mint a lassú, veretes verbunkosok. Pedig a magyar modellekre való hivatkozás egyértelmű: az imént említett tipikus elemek mellett mindenképp kiemelendő a 20-21. ütem zárlati formulája, ami a verbunkos repertoár egy igen jellegzetes periódust záró képlete. Ezzel szemben a téma elején hallható alteráció, a

Gisz (a h-moll emelt hatodik foka), amely a dallamvonalat dóros irányba tereli, egy olyan hangzásélményt nyújt, ami idegen a verbunkostól. Bár Messenger elméletileg lehet, hogy a szóban forgó repertoárban időnként fellelhető szokatlan harmóniai fordulatokat próbálta ezzel az elszínezéssel felidézni, megoldása határozottan eltávolodik mindattól, ami ezen a téren a verbunkos darabok sajátja. A zeneszerző ily módon tulajdonképpen újraértelmezi azokat az eljárásokat, amelyek a verbunkosokban szokatlan harmóniaváltásokat idéznek elő, és ahelyett, hogy ezeket az idiomatikus harmóniai csúsztatásokat reprodukálná, egy olyan megoldást alkalmaz, amely számára és közönsége számára szimbolizálni tudja a zene harmóniai „másságát”. Ezáltal a téma ugyan veszít magyaros aurájából, de nem lesz kevésbé egzotikus.

A tánc második szakaszának első zenei anyaga a forrásul szolgáló elemek újrahasznosításának egy újabb lehetséges mechanizmusát tárja fel. (3. kottapélda)



3. kottapélda: André Messager: *A két galamb* (*Les Deux pigeons*), 2. felv., Grand divertissement, No. 6., *Magyar tánc* (*Danse hongroise*), 65-72. ü.

Ritmikáját tekintve ez a formarész a gyors táncokra emlékeztet, ahogy a lassúbb, kihangsúlyozott értékű hangok megelőzik az élénkebb ritmusú, pergő tizenhatodos ütemeket. Ez a kontrasztáló elem, a lassú és gyors képletek váltakozása azonban Messenger verziójában sokkal hangsúlyosabbá válik, mint ahogy az a gyors magyar táncokban szokásos: a nyolcadok és tizenhatodik mozgását a negyedek olyan gyakran megakasztják, hogy elvesz a verbunkos *Frissekből* ismert természetes lendület. A magyar hatás épp egy alapvetően idiomatikus elem túlzott alkalmazása révén halványul el, s ez az ismétlődő ritmikus képlet ráadásul egy magyarosnak legkevésbé sem mondható, trombitán előadott dallammal társul. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a zeneszerző abbéli szándéka, hogy a darab magyar mivoltát közvetítse a hallgatók számára, ne lett volna valós vagy hiteles. Épp ellenkezőleg: ezért is akarta annyira megmutatni az idiomatikus elemet, annak túlexponálása révén. Az eredmény ismét inkább az

idegenség, mint az autenticitás felé billenti a mérleget, de az egzotikus zenei leképezés célja többnyire épp ez, hogy valamiféle „másságot” érzékeltessen, aminek nem kell föltétlenül, minden esetben és teljes mértékben az „autentikusból” fakadnia.

A *Grand divertissement Magyar tánca* után következő zárószám, a *Final* szintén tartalmaz magyaros részletet. A szóban forgó szakasz egyfajta magyaros dallamimitáció, amely részben rokonítható egy konkrét forrással, részben kitalált. Kezdeté, ami a dallam főbb körvonalait és irányát illeti, mutat némi hasonlóságot egy népies mődallal, amely ismert volt mind vokális verzióban, a *Túri vásár sátor nélkül* kezdetű szöveggel, mind hangszeres formában, mint Lakatos Lajos *Túri vásár* csárdása⁶. (4.a, b kottapélda)



4.a kottapélda: *Túri vásár sátor nélkül*



4.b kottapélda: André Messager: *A két galamb (Les Deux pigeons)*, 2. felv., *Grand divertissement*, No. 7., *Final*, 58-81. ü.

⁶ Uo., 152, 222. Kerényi felsorolja a dallam egyéb meglévő forrásait, köztük egy olyan változatot is, amely már 1865-ban megjelent.

A zenei anyag kibontása során azonban Messenger egyre inkább eltávolodik a feltehetően modellül szolgáló dallamtól. Ám hogy valamiképpen mégiscsak érzékeltesse csárdásimitáló dallamának magyaros profilját, a dallamvonalat bokázó formulákkal tűzdeli meg. Csakhogy e tipikus képletnek éppen ezen a helyen történő alkalmazása nem más, mint egy a magyaros toposzt kvázi idegen nyelven újraértelmező eljárás része, hiszen a szillabikus *Friss* csárdásokban, amelyek egyértelműen vokális típusokra vezethetők vissza – ellentétben a *Lassú* csárdásokkal és az instrumentális textúrájú, verbunkos örökségű *Frissekkel* – a bokázó sosem szerepel. Messenger mégis beilleszti az általa kreált zenei anyagba, minden bizonnyal azzal a céllal, hogy egy a „magyarabbnál is magyar” intonációt hozzon létre, amelyet valószínűleg magyarosabbnak is érezhetett, mint a kiindulópontul szolgáló, egzotikus vonzerővel a francia ízlés szerint aligha rendelkező dallamot. Ezzel el is érte a keresett pittoreszk hatást, hiszen ennek a záróképletnek a hatóereje olyan nagy volt, hogy a jelenléte – még inadekvát környezetben is – automatikusan megteremthette, ha nem is egy „tipikus magyar”, de legalább egy „tipikusan magyaros” dallam illúzióját.

Amint azt Messenger balettjének magyaros részletei példázzák⁷, egy egzotikus stílus megalkotásának és újraalkotásának számtalan módja lehetséges, és a zenei egzotizmusok területén belül több realitásszint létezhet. Egy dolog azonban bizonyos: Messenger – akárcsak francia zeneszerzőtársainak túlnyomó többsége – nem zenetörténetileg vagy etnomuzikológiai hiteles zenei képletek felállítására törekedett, hanem megpróbálta a cigányos zenei környezetet a saját realitásaként érzékeltetni részben magyar zenei emlékeiből is merítve, és különböző elemekből, amelyek nem mind erednek szükségszerűen a forrásrepertoárból, kikeverni a keresett egzotikus színt, többé-kevésbé szabad módon, néhol egészen saját fantáziájára hagyatkozva.

Ebből a szemszögből tekintve a jelenségre, Jules Massenet 1871-ben komponált *Magyar jeleneteinek*⁸ nemlétező egzotikus profilja végül is aligha meglepő. Tény, hogy ebben az esetben az egzotizmus mint koncepció szabad értelmezésének egy szélsőséges példájával állunk szemben. Ismerve azon ritmikai, melodikai, harmóniai vagy motivikai eszközöknek a tárházát, amely révén a francia zeneszerzők számára is lehetséges volt magyaros darabokat

⁷ A két *galamb* tanulmányban elemzett részletei a balett zenéjéből készült szvitben is elhangzanak. Ez a szvit meghallgatható a <https://www.youtube.com/watch?v=vMz-PTMdZPY> (André Messenger: *Les Deux Pigeons Ballet Suite* (1886)) weboldalon (utolsó megtekintés: 2024. november 22.). A szvit tartalmaz további magyaros részleteket, dallamfordulatokat (ezek természetesen mind szerepelnek a balettban is), többek között a nyitószakaszban vagy a *Magyar tánc* középrészének második zenei anyagában. E passzázsok és zenei elemek hasonló módon ingadoznak a közvetlen stílusimitáció és az újraértelmezett *style hongrois* között, mint az elemzett szakaszok.

⁸ Zongorakivonat: Jules Massenet, *Scènes hongroises*, 2^e suite d'orchestre, réduction pour piano seul, Paris, Hartmann, s. d. [1886 ?], [komp. 1871].

komponálni, Massenet művében pusztán mindezen elemek hiányát állapíthatjuk meg. Emiatt e *Jelenetek* nemhogy egyértelműen, de még megközelítőleg sem magyarosak. Amint Jean-Christophe Branger megállapítja, „ez a szvit inkább egy jólfésült és felületes Magyarországot idéz meg, mint egy valóban autentikusat”⁹. Hogy miért, azt megtudhatjuk Massenet leveléből, amelyet zeneszerző kollégájának, Paul Lacombe-nak írt 1879. december 19-én, és amelyben a mű keletkezéséről is szól: „A Szvit (vagy Magyar jelenetek), amelyet [...] október 26-án játszottak, csak négy négykezes darab zenekari átírata, amelyeket Ön is ismer, és amelyek a Táncok, Bölcsődalok és Indulók gyűjteményeiben vannak”¹⁰. A zeneszerző tehát régebbi kompozícióit vette elő, meghangszerelte őket, és a címet magyar „címkével” látta el, hogy szvitjének pittoreszk programot biztosítson. Az eredeti művek kéziratában¹¹ egyáltalán nem található semmiféle, sem egzotikus, sem egyéb tartalomra utaló felirat vagy cím. Az egyes darabok egyszerűen meg vannak számozva. A *Magyar jelenetek* alapjául szolgáló négykezes zongoraművekben Massenet-nek tehát nem állt szándékában, hogy magyaros stílusban komponáljon. Viszont akkor, amikor elhatározta, hogy ezekből a darabokból fog egy olyan zenekari szvitet készíteni, amelyet magyarként aposztrofál, úgy tűnik, hogy a partitúrába valószínűleg beleilleszthetett olyan elemeket, amelyek bizonyos kontextusban képviselhetik a megjeleníteni kívánt egzotikus tartalmat. Legalábbis erre engednek következtetni a *Ménestrel* kritikusának, Adolphe Jullien-nek a szavai:

„És itt van végre a második zenekari szvit. Ennek van címe is: *Magyar jelenetek*. – [...] Már maga a cím felidézte képzeletünkben mindazon eljárások emlékét, amelyeket általában akkor szokás alkalmazni, amikor cigány vagy magyar zenét akar valaki írni: bizarr hangszínek, rövid és szaggatott dallamok, mélyvonós- vagy brácsadallamok felett játszott hegedű-pizzicátók, vagy fordítva, üstdob, triangulum, piccolo, stb.... A zeneszerző minden várakozásunkat kielégítette: egyetlen általunk elvárt effektust sem hagyott ki.”¹²

Jullien főleg hangszerelési megoldásokat sorol fel. Ez több, mint logikus, tekintve, hogy Massenet akkor döntött úgy, hogy magyaros stílusban fog komponálni, amikor zenekarra ültette át az eredetileg zongorára írt darabokat. Érdekes módon azonban a felsorolt

⁹ BRANGER, Jean-Christophe, „Présence de Liszt dans la vie et les œuvres de Massenet”, *Liszt et la France : Musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle*, sous la direction de Malou Haine et Nicolas Dufetel, en collaboration avec Dana Gooley et Jonathan Kregor, Paris, VRIN, 2012, 275-294, 284.

¹⁰ Idézi: IRVINE, Demar, *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*, Portland, Amadeus Press, 1994, 60.

¹¹ A mikrofilmre rögzített kéziratok a Francia Nemzeti Könyvtár Zeneműtárában (Bibliothèque Nationale de France, Département de musique) találhatóak: *Deux berceuses pour piano à 4 mains* (jelzet: Ms. 4244, Bob. 14454), *Six danses pour piano à 4 mains* (jelzet: Ms. 4245, Bob. 32112), *Trois marches pour piano à 4 mains* (jelzet: Ms. 4246, Bob. 32110). A kéziratokon az „1870, január” szerzői datálás szerepel.

¹² JULLIEN, Jean-Lucien-Adolphe, „Concerts populaires”, *Le Ménestrel* XXXVIII/1 (1871. dec. 3.), 7. A cikket a szerző „Ad. Jullien”-ként szignálta.

eljárások aligha interpretálhatóak tipikusan és kizárólagosan magyaros jegyekként. A „bizarr hangszínek”, amelyek eredeztethetőek lehetnek épp a kritikában felsorolt hangszerekből is (üstdob, triangulum, piccolo), az *alla turca* stílus zenetörténeti örökségére reflektálnak. Igaz, hogy ez a stílus, tipikus hangzásvilágával, fennmaradt Franciaországban a cigány színhez és miliőhöz köthető zenei ábrázolásokban, amelyekben sokszor hol burkoltan, hol nyíltabban fellelhetőek a magyar vonatkozások is, amint erre Jullien kiszólása is utal. Érvelhetünk tehát azzal, hogy egy magyarnak aposztrofált kontextusban ezek a hangszerelési megoldások zenetörténeti okokból jogosan szerepelnek. De a pizzicato-kíséretes dallamok bármiféle zeneszerzői eszköztárnak a lehető legáltalánosabb elemei, kivéve, ha az említett pizzicátók esztamozó ritmikai gesztusként vannak jelen – ami egészen konkrétan a magyar cigányzenészek játékstílusához közelítené őket – ám erre a részletre a cikk egyáltalán nem tér ki. A „rövid és szaggatott dallamok” önmagukban ugyancsak kevésbé specifikusak. Az *alla turca* stílusú zenékben fellelhetőek ugyan ezekhez hasonló dallami konstrukciók, de igen valószínű, hogy hasonló motivikus profilok mindenfajta egzotikumhoz kapcsolódó zenében előfordulhatnak, hiszen az antiperiodicitás és a szaggatott dallamvonalak eléggé alkalmasnak tűnnek arra, hogy a nyugati műzenében a másságot szimbolizálják. Megjegyzendő az is, hogy a „dallamforgácsok” nem tartoznak a verbunkos stílus legszembevetőbb jellegzetességeihez, hiszen az igen nagymértékben átvette a nyugati zene periodikus tagolódását. Tény továbbá, hogy a mai zenehallgató, rendelkezék mégoly gazdag zenetörténeti referenciákkal is (vagy talán épp azért), sem az *alla turca* – és közeli rokonai, az *all'ongarese* – zenék tipikus jegyeit és hangzását nem tudja felfedezni, sem a hárfa minden második nyolcadon játszott akkordkíséretébe és a hegedűpizzicátókba (2. tétel) nem tud semmiféle cigányos fűszerezést belehallani. Mi több, az úgynevezett rövid és szaggatott dallamokat sem tudja beazonosítani a félreérthetetlen magyar hang egyértelmű szimbólumaiként a mű meghallgatása során. A hangzásélmény egész egyszerűen nincs szinkronban a cím által sugallmazott egzotikus tartalommal¹³.

Visszatérve Jullien kommentárjára: ha elfogadjuk azt a véleményt, miszerint a zenekritikus egy szélesebb zeneértő közösség nevében nyilatkozik meg, le kell szögeznünk, hogy a korabeli hallgatóság a cikkben felsorolt eljárásokat minden valószínűség szerint adekvát, sőt az elvárásoknak megfelelő zenei eszközöknek tekintette a magyar szín megteremtéséhez. Minthogy a zeneszerző e tekintetben kielégítette a közönség igényeit,

¹³ A mű mindenki számára hozzáférhető a világhálón. A <https://www.youtube.com/watch?v=4f5og9iCGi4> (Massenet: Suite No. 2 "Scènes hongroises" (with Score)) link (utolsó megtekintés: 2024. november 22.) megnyitásával a hangfelvétel mellett a kompozíció partitúrája is elérhető.

amelynek – ha hihetünk a zeneíró szavainak – voltak előzetes elképzelései arról, hogy milyen is a magyaros (és annak folyományaként a cigányos) zenei egzotikum, elmondhatjuk, hogy Massenet üzenete célba ért. Meg kell állapítanunk tehát, hogy a recepció is érvényesítheti, avagy igazolhatja egy egzotikus idioma stilizált ábrázolásának sikeres voltát, függetlenül attól, hogy a szóban forgó zenei anyagban valóban sok tipikus alkotóelem szerepel vagy sem. A befogadó az, aki eldönti, hogy a többé-kevésbé tipikus megoldások és zenei evokációk, amelyeket hallott, reprezentálják-e számára az adott idiómát. Az „objektív realitás” és az alkotófolyamat során esetenként létrejövő „elképzelt realitás” után itt egy harmadik realitásszinttel találkozunk: annak a realitásával, akiben visszhangra talál a zeneszerző által küldött üzenet (nevezhetjük ezt „befogadói realitásnak”). A hallgatóság ezirányú döntése természetesen nem független attól a tényről, hogy ismeri a mű egzotikus profilját, jelen esetben a címét – ahogy Adolphe Jullien fogalmazott: „Már maga a cím felidézte képzeletünkben mindazon eljárások emlékét [...]” – és amelynek magyaros zenei mivolta már csak emiatt is megkérdőjelezhetetlen számára. Amint arra Ralph P. Locke is rámutat, „egy egzotikus mű nem zenei alkotóelemeit (például a műfaját, a darab címét, egy opera cselekményét) is haszonnal vehetjük számba, avagy, egy mélyebb szinten a kulturális értékeket (amelyek etnikai sztereotípiákat is magukba foglalnak); mindezek befolyásolhatják egy adott mű keletkezését, a későbbiekben pedig az előadását és a recepcióját az egymást követő generációk szemében.”¹⁴

Ezek a kontextusból fakadó, már-már pszichológiai tényezők annál is inkább jelentőséggel bírnak, mivel az idézett kritikában felsorolt zeneszerzői megoldások, akárcsak jónéhány egzotikus elem, végsősoron inkább tekinthetők általánosnak, mint tipikusnak. A rezsemantizáció és újraértelmezés különféle lehetőségei, akár az alkotók, akár a befogadók oldaláról nézzük, végtelenül gazdagok. Az egzotikus jelenségek birodalmában gyakran igen nehéz meghúzni a határt látszat és valóság között.¹⁵



¹⁴ LOCKE, 2009, 43-44.

¹⁵ Elhangzott Sátoraljaújhelyen, a *Magyar zenetörténeti kérdések Lavottán innen és túl* címmel, 2024. október 3. és 5. között megtartott zenetudományi konferencián