

Az egyes szavak jelentése
és azok akusztikai megfogalmazása közti kapcsolat
Francis Poulenc *Un soir de neige* c. ciklusában



[Francis Poulenc: Un soir de neige // con anima dir. Jan Scheerer](#)

Az „*Un soir de neige*” (Havas este) című ciklus 1944 Karácsonyán keletkezett. A négy lassú tételből álló mű a teljes kilátástalanság kétségbeejtő érzését közvetíti, szövegéül Poulenc Paul Éluard verseit választotta.

A ciklus szuggesztivitását a kiválasztott szöveg hangulatának érzékletes zenei megfogalmazása adja.

Somorjay Dorottya szerint Poulenc „zenei nyelvének legfontosabb eleme a melódia.” Amellett azonban, hogy harmóniáival nem lép túl az addigi tonális kereteken, akkordhasználat is teljesen egyedi.

A szöveg és a zene kapcsolatának vizsgálata során jórészt az első terület szerepét elemzem, de bizonyos esetekben a másodikat vizsgálva juthatok közelebb a kérdés megoldásához.

Törekedtem arra, hogy valóban az egyes szavak megjelenítése módjával foglalkozzam, ám legtöbbször nem sikerült a szövegelemzést pusztán erre az aspektusra leszűkítenem. Legtöbbször az egy-egy sort vagy mondatot átívelő, azok tartalmát érzékeltető zenei eszközöket ismertetem, s csak ezen belül tudok kitérni az egyes szavak akusztikai megfogalmazására.

I. De grandes cuillers de neige...

*De grandes cuillers de neige
Ramassent nos pieds glacés
Et d'une dure parole
Nous heurtons l'hiver tête
Chaque arbre a
sa place en l'air
Chaque roc
son poids sur terre
Chaque ruisseau
son eau vive
Nous
nous n'avons pas de feu*

*Nagy kanálnyi havak
Gyűlnek fagyott lábunkon
És egy kemény szóval
Szembeszállunk a makacs téllel
Minden fának megvan
a maga helye az ég alatt
Minden kőnek
a maga súlya a földön
Minden pataknak
a maga élő vize
Csak nekünk,
nekünk nincsen tüziünk*

Az első négy szövegsor megzenésítése felépítésében megfelel a következő három sorénak. Mindkét alkalommal az első két sor egyenletes lüktetésű, a dallam ill. az akkordok mozgása körforgás-szerű, rendkívül kiegyenlített, ellentétben a következő két- ill. egysoros, mozgalmasabb szakasszal.

Ez a felépítés mindkét esetben megfelel a szöveg szerkezetének.

Az első két szövegsor statikus képet tár elénk: inkább szituációt jelenít meg, mint folyamatot.

A dallam mozgása kiegyenlített, a legnagyobb lépés a tercugrás, s az irányok is kiegyensúlyozottak: az első ütem e¹ felütésétől két hullámban jutunk fel a 2. ütem kvinttel feljebbi h¹ hangjáig; a fölfelé tett kisterc-lépés után kvintet bejáró, tercekben lépő völgymotívum következik, mely azután ismét h¹-n állapotodik meg.

A szakasz ritmusa sem zaklatott, s a két sor egységet képez: az első sor gyenge zárlathoz hasonló két negyedes zárására a második sort lezáró egyetlen, hosszabb hang, mintegy erős zárlat válaszol.

Ebből lép ki a cselekvést, a téllel (a személytelen, mindenütt jelenlévő, mindent egyformán sújtó agressziorral) való szembefordulást, ellenállást kifejező 3. és a 4. sor, melyekben a megváltozott ritmika, a beiktatott ⁴-es ütem, a zaklatottabb dallamvezetés érzékelteti az elszántságot, a statikus kép felbolydulását.

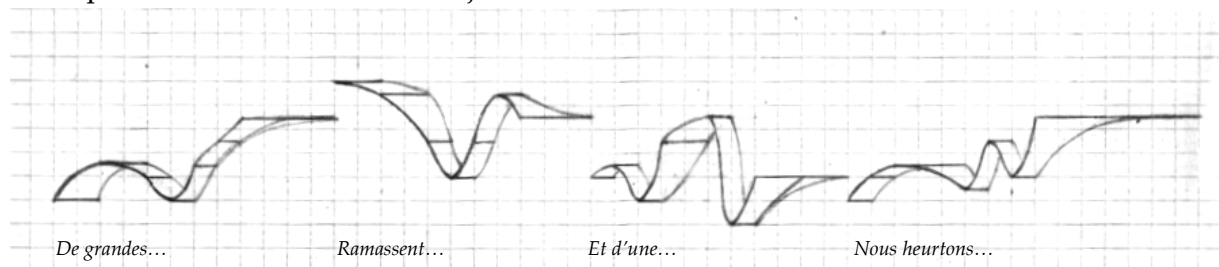
Az eddigi negyed auktattal szemben három nyolcad képezi a következő ütem felütését, ↑T4 ugrással érkezve a fontos „dure” szó első, súlyos szótagjára. (Poulenc a szót szó szerint kiemeli: az mintegy fennsíkon helyezkedik el, elhangzása után a dallam ↓k6 ugrást tesz.)

Hasonló a „l’hiver têtue” kifejezés mind ritmikai, mind dallami felépítése.

A megfelelésről nem tudni, végiggondolt-e, de igen jól illeszkedik a szöveghez: az előbbi hely a téllal szembeállító elszántság megjelenésének pillanata, a mostani pedig az ez ellen feszülő, leküzdhetetlenül makacs tél (*l’hiver têtue*) ábrázolása.

A leküzdhetetlenséget érzékelteti a dallam vezetése is: a kifejezést megelőző g¹ hanggal együtt az a¹ és h¹ hangok pillérek benyomását keltik a beiktatott f és fisz hangok révén: e két hang kromatikus emelkedése feszültséget kelt, s a g¹-a¹-h¹ vonalnak céltudatos jelleget kölcsönöz; a dallam ↑T4 ugrást téve a „makacs” szó szóhangsúlyán állapodik meg.

A fortéről nem egész négy negyed alatt pianóra halkulás jelzi: nem vagyunk képesek szembeszállni a tél erejével.



1. ábra: az első nyolcad ütem dallamrajza

A kirohanást csendes panasz követi, ismét statikusabb képet vetítve élénk: a fák és a kövek helye állandó, sőt, a szöveg mondanivalója szerint ez a legfőbb sajátjuk; a következő szövegsorban leírt patakra ennek az ellenkezője jellemző.

Az állandóságot, mozdulatlanságot a két, ⁵₄-es ütemben szereplő harmóniak körforgásszerű, igen nyugodt ritmusú váltakozása érzékelteti. Az akkordok egy kivétellel hármashangzatok, legtöbbször alaphelyzetben felépített egyszerű, szinte modális jellegű harmóniak.

Annál élesebb váltást jelent a következő ütem első ütésén felhangzó nónakkord. Az új, kétütemes szakasz, melynek ez a nyitóakkordja, legjellemzőbben abban tér el az előző két ütemtől, hogy határozott haladási iránya van: az előbbi rész önmagában való (harmóniai és szólamonként dallami) körforgása után még inkább sodrónak érezzük azt a lendületet, mellyel a zene rávezet a „vive” szó súlyos kezdőszótagjára.

Ebben a szóban rejlik a sor lényege, és egyben az eltérő jellegű zenei megfogalmazás oka. A fák és a kövek sajátja a mozdulatlanság, mozdítatlanság volt.; a pataké a mozgás: az élő víz. (*l’eau vivant*)

A víz mozgását szinte madrigalizmus-szerűen rajzoló tenor szólam kromatikus kezdés után tesz a nagyterc-lépés az első szóhangsúlyra, majd két szekundlépés után

kisterc-lépéssel érkezik a mondat lényegi szavának súlyos szótagjára; számomra a szöveg ismeretében (énekléskor is) egy kisebb-nagyobb zuhatagokon átbukó patak vizének képét asszociálja.

A szenvedélyes szoprándallam hasonló eszközzel vezet a „vive” szósúlyára, mint a 6-7. ütemben a „têtu” szóéra: az a¹-e¹-g¹-aisz¹ fordulatban az a¹ után szereplő meghangsúlyozott aisz¹ hangra gondolok. A különbség, hogy a 6-7. ütemben az f¹ és a fiz¹ súlytalan szótagokra estek, a szósúlyra érkező, felfelé irányuló ugrás követte őket, és a dallam fölfelé való haladását voltak hivatottak kiemelni, itt viszont mindkét hang a szóhangsúlyra esik, s lefelé végzett tercugrás követi. Az ilyen dallamvezetés feszültségkeltő ereje azonban ugyanúgy érvényesül.

A súlytalan szótagra való oldódás révén hiányzik az említett korábbi helyre jellemző agresszív színezet.

A tételt záró szakasz szövege a fő mondandója a versnek.

Az első négy sor, ha valamelyest egyszerűsítünk, tulajdonképpen a helyzetet jelöli meg.

Az utána következő szakasz három példán keresztül fogalmazza meg, hogy a világban minden dolognak megadatik az, ami ha hiányozna, az illető dolog nem létezhetne: a fának a helye, a kőnek a súlya, a pataknak az ő élő vize.

S mindezen dolgok azért szükségesek, hogy megláttassák a befejező sor tragikumát: „Nekünk, nekünk nincsen tüzünk”: azzal, hogy megfosztottak minket a tűztől, nekünk, mindenki mással szemben¹, lehetetlenné tették a létezésünket. A tűz ezen szimbolikus jelentőségére világít rá a megelőző három sor.

Személyes véleményem, hogy Éluard csodálatos végiggondoltsággal építette föl versét. Hiszen mondanivalója tulajdonképpen az utolsó sorban hangzik el. Ezt helyezi kétféle kontextusba: a fákról, kövekről, patakokról szóló részben azt az összefüggést mutatja meg, mit jelent számunkra a tűz az adott szimbolikus környezetben; a vers első sorai pedig a helyzetet tárják elénk, amelybe azután a jelképrendszer beágyazódik.

A szövegsor kétszer hangzik el teljes terjedelmében, végül egyszer csonkán.

A tűz hiánya jelképezte kiszolgáltatottság feletti fájdalmat az első két elhangzáskor panaszos dallamív fejezi ki, első alkalommal a baritonban, második alkalommal a szopránban – utóbbihoz a tenor hasonló dallammal társul, de a két szólamhoz társuló dinamikai utasítás (szoprán: *p*, tenor: *pp*) egyértelművé teszi, hogy a fődallam a szopránban van.

Az első alkalommal a bariton számára magas regiszterben megírt dallam (*pp*, *kiemelve*) épp fekvése miatt jól érzékelteti a panaszosságot.

Második alkalommal a szopránt már – az imént említett – dinamikai különbség-tétellel emeli ki Poulenc, az előadói utasítás ehhez: *lesújtottan (désolé)*. A hangvételen túl a tenorral való súrlódás fejezi ki a fájdalmat.

¹ Ez az oka, amiért nyersfordításomban ebbe a sorba önkényesen beiktattam a „csak” szót.

A tételt záró komor akkordok számomra a beletörődést jelentik.

II. La bonne neige...

*La bonne neige le ciel noir
Les branches mortes la détresse
De la forêt pleine de pièges
Honte à la bête pourchassée
La fuite en flèche dans le cœur
Les traces d'une proie atroce
Hardi au loup
et c'est toujours
Le plus beau loup
et c'est toujours
Le dernier vivant
que menace
La masse absolue de la mort
La bonne neige le ciel noir
Les branches mortes la détresse
De la forêt pleine de pièges
Honte à la bête pourchassée
La fuite en flèche dans le cœur*

*A jó hó a sötét ég
A halott ágak a szorongás
A csapdákkal teli erdőben
Szégyen az üldözött vadra
A szívben merőleges a repedés
Egy kegyetlen ragadozó nyomai
Mely farkas módra bátor
és ez még mindig
A legszebb farkas
és ez még mindig
Az utolsó élőlény
amely halállal fenyegeti
Az egész népet
A jó hó a sötét ég
A halott ágak a szorongás
A csapdákkal teli erdőben
Szégyen az üldözött vadra
A szívben merőleges a repedés*

A tételt a mezzo szólam indítja egy c^1 hanggal, mely az első öt ütemben orgonapontként végig negyedértékekben hangzik², a dallam az altban szólal meg, egy nyolccaddal később.

A mezzonak előírt dinamika *piano*, az előadói utasítás: „*nagyon kevésbé artikulálva, komoran*”. Az altban az előírt dinamika *mezzoforte*, az előadói utasítás: „*jól artikulálva és kiemelve*”. A két szólam együttes, ezen útmutatás szerinti megszólalása sajátos hatást kelt: baljós feszültség vibrál az egyszerű eszközökkel megformált dallam jól hallható és az orgonapont inkább sejthető, határozatlan körvonalú hangjainak összhangzásában.

A mezzo szólam orgonapontja, mely mintha a fehér hóval borított föld és a sötét ég találkozásánál élesen elváló horizontot rajzolná, egy pont (a második ütem 1. nyolcada) kivételével a legmélyebb szólam; a harmadik ütem végén belépő tenor(!) is egészen az 5. ütem végéig az orgonapont fölött marad.

Az alt mozgása kezdetben – az előző tétel „*chaque arbre...*” kezdetű szakaszának harmóniaihoz hasonlóan – körforgásszerű³: az irányok váltakoznak, egy-egy irányba általában két-két lépés (néha ugrás) történik; a dallam először a

² Kivéve az utolsó szótagot, ahol nyolcad szerepel, nyolcadszűnettel

³ Ez – mint később majd láthatjuk – az egész tétel jellemző mozgásformája lesz, két, egymásnak megfelelő hely kivételével.

második szövegsor végén nyílik ki, indul el céltudatosan fölfelé, kilépve addigi, T4-ot felölelő ambitusából.

A felsorok leghangsúlyosabb szótagjai (*neige, noir, mortes, détresse*) negyed-ill. pontozottnegyed-értékű hangokon szólalnak meg, a többi szótag, függetlenül attól, hogy egy-egy szón belül hangsúlyos-e vagy sem, nyolcadértékű. Ezzel Poulenc világosan elkülöníti az összetartozó szavakat, azaz a négytagú, a szövegben központozás nélküli felsorolás egy-egy tagját⁴.

Az utolsónak azonban kapcsolódnia kell a következő szövegsorhoz, lévén egy birtokos szerkezet birtok-tagja (*la détresse*), melynek birtokos eleme a következő sor kezdetén olvasható (*de la forêt*), azt pedig tovább kell vezetnie a „*pleine de pièges*” szövegrészre, mely a birtokos jelzője⁵.

A tenorban a kromatikus esz^1-e^1 kromatikus lépés ezt segíti elő. Szükségesnek tartom, hogy a tenor semmiképp ne válassza el ezt a két hangot, az imént leírtak miatt.

Azért is szükség van erre, mert ugyanezen a helyen az alt $\uparrow T4$ -ugrása könnyen megtörhetné a folyamatot, lévén, hogy az adott helyzetben nem természetes ezen ugrás hozzákötése az előzményhez; míg a tenor kromatikus lépése esetén ez kívánkozik is.

Az első ütemek fekvésénél szexttel magasabb regiszterben visszaköszön az iménti, körforgásszerű mozgásforma⁶. A ritmika azonban más: a hangsúlyos és a hangsúlytalan szótagok egyaránt nyolcadértéken szólalnak meg; ez a felgyorsult mozgás ezt a részt a szöveg értelmének megfelelően zaklatottá, hajszolettá teszi.⁷

A „*pièges*” (csapdák) szó két szótagjának rövidsége – különösen, hogy a hangsúlyos „*è*” eredetileg hosszú magánhangzó⁸ – számomra a csapda fogai összecattanásának drámai pillanatát asszociálja, s ábrázolja plasztikusan⁹. Különösen érzékletessé teszi a képet a két rövid szótag elhangzása után azonnal kitörő, kirobbanó, szinte lecsapó nápolyi szextakkord¹⁰ – „*honte*”: szégyen –, az eddigi három helyett öt szólamon, *mf* helyett *ff* dinamikával.

⁴ A mezzo szólamban az első öt ütemben nem is hangzik el ennél több: az utolsó szó, a „*szorongás*” magyarázata hiányzik.

⁵ a „*pleine*” szóról van szó mint jelzőről; a „*de pièges*” ehhez a jelzőhöz kapcsolódik mint ennek határozója

⁶ A tenorban és az altban is kétszer hangzik el egymás után ugyanaz a motívum, melynek haladása az altban végig lépésszerű ($c^2-b^1-asz^1-g^1- c^2-b^1-asz^1-g^1$), a tenorban pedig \uparrow kromatikus lépések után egy-egy $\downarrow k3$ -ugrás következik ($[esz^1-]e^1-f^1-d^1-esz^1-e^1-f^1-d^1-esz^1$).

⁷ Ez nem jelenti azt, hogy az első ütemek nyugodt hangulatúak lennének; az első ütemek feszültséget sugárzó hangulatáról már szóltam.

⁸ ennek lerövidülése igen energikussá teszi a szó elhangzását

⁹ fokozza a hatást, hogy közülük a második szótag *secco* fejeződik be

¹⁰ Talán néhányan felkapják, esetleg helytelenítően avagy hitetlenkedve meg is csóválják fejüket, ha ezt a kifejezést egy XX. századi zeneszerző művét elemző írásban olvassák. Poulenc esetében azonban helyénvaló a klasszikus összhangzattan terminológiáját használni, ha a helyzet megkívánja.

„Poulenc ugyanis sohasem kérdőjelezte meg a tonális-modális kompozíciós módszert, számára a kromatika nem volt több koloritnál.” – mondja Somorjay Dorottya (A hét zeneműve 1987. június 22., Kossuth 9^h). → *folyt.: 7.o.*

Az ütemkezdő akkord az egész ütemet kitöltő, igen tömör akkordsor első tagja is egyben. Az ötszólamú akkordok sűrű felrakásúak, s itt is a már többször említett¹¹ körforgás-szerű mozgás, és az előbbieken látott, azzal egyező felépítésű motívumismétlés érvényesül a szólamokban, s mivel ezek között nincs fáziseltolódás, így a harmóniákban is.

Az akkordsor sodró lendületű: hozzájárul ehhez a folyamatos nyolcadmozgás, továbbá a női szólamokban a kizárólag lépésszerű dallamvezetés, s hogy a férfiszólamok közül is csak a legalsó szólamot képező bariton végez nagyobb ugrásokat¹². A hangzás tömörségét szolgálja az egész ütemet uraló mixtúra jellegű akkordfűzés, mely szorosan összefügg a szólamok lépésszerű haladásával.

Az akkordsor a következő ütem második ütésén szintén *secco* zár, s ugyanúgy energikusan, mint másfél ütemmel korábban. Még a folytatás is erőteljes; a cezúra után következő „La” szótagon bekövetkező *molto decrescendo* és a hozzá társuló váratlan és szokatlan, tercrokron (+5Q) akkordváltás azonban ha lehet, még drámaibb hatást kelt.

Az ennyire rövid idő: egyetlen nyolcad alatt végbemenő, ilyen mérvű dinamikai csökkenés már önmagában a hirtelen nagyon messzire eltávolodás érzetét keltené. Ehhez társul még, s ugyanezt a hatást hatványozza a távoli akkordkapcsolat.

A szó, melyre érkezünk – „*fuite*” – repedést jelent, a továbbiakkal egybekapcsolva a szív megrepedését, azaz: a halált. A következő szóval – „*flèche*” – vissza is lépünk egy *c*-moll akkordra.

Számomra ez azt jelzi, hogy a halál mint történés csak egyetlen pillanat; a következő dúr zárlat pedig azt sugallja, hogy a halál bekövetkezte után már békeség van; azaz egy pillanatra eltávolodunk mindentől, azután visszaérkezünk és mégsem ugyanoda érkezünk vissza, hiszen a fájdalom, kiszolgáltatottság és megaláztatás azzal a fájdalmas pillanattal már megszűntek számunkra.

Hangsúlyozom, hogy mindez személyes véleményem, s elismerem, könnyen lehet, hogy helytelenül értelmezem az adott zenei anyag mondanivalóját.

Poulenc maga mondja: „Tudom, hogy nem találtam ki új harmóniákat, mint Stravinsky, Ravel, Debussy, de azt hiszem, van hely olyan új zene számára is, amely a már más által kitalált eszközökkel dolgozik. Vagy nem ez volt a helyzet Mozart, Schubert esetében?” (idézet ugyanonnan).

A jelen tétel kétszer két és fél ütemet kivéve végig *c* természetes mollban mozog. Az említett akkord teljesen szabályos felépítésű, I. fok után következő nápolyi szextakkord, melynek még a barokk operában gyökerező hagyományos jelentéstartalma egybecseng azon szó értelmével és drámaiságával, melyhez a szerző a nagy múlttal rendelkező akkordot társítja.

Természetesen mindez nem azt jelenti, mintha Poulenc harmóniafűzését a klasszikus összhangzattan törvényszerűségei jellemeznék. Csupán annyit, hogy – mivel zenéje mindig a tonalitás keretein belül marad – egy-egy megfelelő pillanatban érdemes egy-egy akkordot az aktuális hangnemhez viszonyítva értelmezni.

¹¹ ld. t.k. 3. sz. jegyzet

¹² mintegy funkciós basszusként → visszautalok a 9. sz. jegyzetben mondottakra

Már objektívebben állíthatom: valószínű¹³, hogy az „*en flèche*” kifejezés jelentése (merőlegesen) összefüggésbe hozható az imént tárgyalt akkordkapcsolat jelenlétével: „*A szívben merőleges a repedés*”; a c-moll környezetre pedig „merőleges” az e-moll akkord, még ha nem is a szó geometriai értelmében a kvintkörre vetítve az összefüggést.

A vers és a tétel sem ér itt véget: lehetséges, hogy az egyes ember, halála bekövetkeztével, távol került a tél, a háború gyötrelmeitől, ám a világ kétségbeejtő helyzete mit sem változott ezáltal.

A végveszély allegóriáját, melyet a következő sorok hordoznak, Poulenc ugyanannak a zenei anyagnak variált megszólaltatásával fejezi ki, amelyet a tétel kezdetén is használt. A változtatások természetesen az új szövegrész hú megjelenítését szolgálják.

A három szólamban való megszólalás, és az elmosódott orgonapont hiánya folytán azt a hatást, ami a tétel kezdetén távoltság és mozdulatlanág érzetét keltette, felváltja egyfajta nyers közvetlenség: a veszély sokkal közelebb került már és sokkal kézzelfoghatóbb, már nem elrejtett csapdaktól szorongunk, hanem világosan látjuk a vadállat nyomait.

A szakasz ritmikája – szemben a tétel első három és fél ütemének kiegyensúlyozottságával – már a második ütemben megbolydul: az ütem ⁴/₄-esből ³/₄-essé rövidül, az ütem középső része csonkul egy negyeddel: a három szólam sietősen mondja ki az „*atroce*” (kegyetlen) szó két utolsó szótagját, s már betör a következő, három nyolcados felütés, *forte* dinamikán.

A tétel elején itt következett egy felvezető motívum („*la détresse*”); ez most elmarad: az első rész (1-5. ütem) utolsó másfél ütemének megfelelő zenei anyag a felütés motívumának ütem 1-re érkezésére azonnal válaszol, már az ütem második nyolcadán *fortissimo*, látszólag öt-, valójában négyszólamú szerkesztésben¹⁴. Az érkező új szólam a mezzo: ő szólaltatja meg azt a témát, melyet első alkalommal az alt hozott („*De la forêt...*”). A motívum körforgás-jellege és megismétlődése is megmarad, textúrája viszont feldúsul: a mezzo, alt és tenor szólam tonális, fauxbourdon-szerű¹⁵ mixtúrát képez a teljes ütem során; a bariton és basszus dallama továbbra is egyezik.

A zenei anyagot a következő ütem második nyolcadától a felső négy szólam szólaltatja meg; az alt és a tenor egyezik. A szoprán leszámítva, mely az egész ütemben kromatikusan halad lefelé, a szólamok mozgása megélénkül, a körforgás átadja a helyét a céltudatos haladásnak; ezt teszi egyértelművé és ennek szolgál támasztópontjául az ütem harmadik negyede.

¹³ Lehetséges azonban, hogy ha Poulenc hallaná a fejtegetésemet, csak annyit mondana rá – Arany János szavaival élve –, hogy: „Gondolta a fene!”; természetesen ez a dolgozat valamennyi olyan részére áll, amely valamilyen módon a szerzői szándékot próbálja rekonstruálni.

¹⁴ a bariton és a basszus szólam egyezik

¹⁵ a fauxbourdon-technika szerinti alsó szólamot az ütem 5. és a következő ütem 1. nyolcadán a bariton és a basszus adja

Bár a „*vivant*” szó esetében a szóhangsúly a második szótagra esik, azért a jelentős szó (az utolsó *élőlény*) első szótagja is kellően kiemelkedik a szoprán ↑T4 ugrása révén; a szóhangsúlyos szótag pedig a ↓T5 ugrás révén kap megfelelő súlyt.

Azt láthatjuk mindebből, hogy a tétel első szakaszához képest – melynek anyagát itt Poulenc variálva felhasználja – megfigyelhető változtatások a gyorsítást és a sűrítést szolgálják.

Figyelembe kell vennünk azonban azt is, hogy míg az első alkalommal a „*La fuite*” szavakkal kezdődő rövid szakasz éles váltás az előzményhez („*Honte à la bête pourchassée*”) képest, addig jelen esetben a „*que menace*” kezdetű rész az előző szakasz folytatása, egy mondatot képez azzal. Így a *subito piano* itt nem új szakasz kezdését jelzi, hanem a szöveg tartalmának felel meg: a fenyegetés, amely szinte a semmiből támad, mint minden veszedelem (gondoljunk csak arra, hogy egy-egy járvány is látszólag a semmiből üti fel a fejét), s végül azután mégis mindent elnyeléssel fenyeget.

Ezt a semmiből a szinte mindenig lezajló, intenzív, folyamatos, megállíthatatlan növekedést ábrázolja Poulenc a folyamatosan crescendáló, makacs daktilusokban mozgó, méltóságteljesen egymásra következő, sűrűn felrakott, egyszerű harmóniákkal.

A cezúra után éles kontrasztot képez a *ppp* dinamikájú, különös akkordokkal megszólaló, távoli hangzású visszatérés.

A basszusba átkerült orgonapont felett gazdag felrakású, ténylegesen is ötszólamú zenei szövetben szólaltatja meg a már többször említett, modális színezetű akkordokat a kórus; a dallam a szopránban T8-val magasabban szólal meg, mint az eddigi két alkalommal az altban. A megemelkedett szólamszám ellenére írja elő Poulenc a sokkal halkabb dinamikát, előadói utasításában az imént említett távoliság iránti igényét fogalmazza meg.

Van valami végtelen szomorúság abban, ahogy ebben a három és félütemes szakaszban megszólal ugyanaz a szöveg, mint a tétel elején. Messziről, mint a visszhang. Már nem fáj semmi, nem félek, nem menekülök

A tétel kezdetén átéltem valamit: valami fájdalmasat, gyötrelmeset, de velem történt, részt vettem benne, nekem fáj, én féltem, én menekültem.

Most kívül vagyok mindenben.

S talán gyötrőbb a fájdalomra emlékezni, mint volt azt elszenvedni.

Jobban fáj, hogy azt látom, már nincs miért félnem, hiszen mindent elvesztettem, amit félthetnék, mint az akkori rettegésem.

Inkább élnék üldöztetésben, de azt kell látnom, hogy engem már nincs miért üldözni, mert már tehetetlen emberi roncs vagyok.

Nézem a havas tájat, halálos gyötrelmeim színhelyét, messziről.

Bevallom, hagytam, hogy elragadjon a képzeletem, sőt, szántsándékkal megpróbáltam felkutatni, szavakba önteni azt az érzést, amely elfogott, amikor újra és újra felidéztem ezen a néhány ütem hangzását.

Azután viszont az okát kezdtem el keresni annak, vajon miért gyakorolhatott rám oly erős hatást ez a rövid szakasz, s megvizsgálva akkordjait, felfedeztem, hogy a ciklusban eddig tapasztalttól gyökeresen eltér Poulenc akkordhasználatára ezen a helyen.

Az általam *modális jellegűnek* nevezett akkordsorokban kevés a disszonancia, bár ezek lényegesek: meghatározói az adott szakasz hangulatának (pl. I. tétel „*chaque arbre...*”), s fontos jellemzői Poulenc zenei nyelvének.

Amikor a fájdalom expresszív kifejezést igényel, a disszonanciák megsűrűsödnek, ám nagy többségük úgy keletkezik, hogy már régebb óta, akár a klasszika óta ismert, többé-kevésbé disszonáns, de a funkciórendszerben értelmezhető akkordokat fűz a megszokottól gyökeresen eltérő módon egymáshoz. Példa erre az I. tétel a „*Chaque ruisseau*” szövegrésztől egészen a tétel végéig¹⁶.

Itt, a visszatéréskor egészen megváltozik Poulenc disszonanciakezelése: az alkalmazott harmóniák között egészen a szakasz 5. üteméig minden egyes akkordban találunk szekundsúrlódást; az pedig, hogy mely szólamok között lép fel, hangzatról hangzatra változik. A súrlódás ezen vándorlása a szólamok adta textúrán belül valamilyen módon elmosódottá teszi a hangzásképet, mely *ppp* megszólalva valóban „távolivá” teszi a hangzást.

A „*De la forêt...*” kezdetű szakaszban Poulenc dinamikai fokozást ír elő, mely fortéra vezet föl, csúcspontja a „*pièges*” szó első szótagja.

Ez látszólag ellentmond a korábban a feltételezett lelki-érzelmi háttérrel kapcsolatosan elmondottaknak. Mégis úgy érzem, nem tévedtem. Elgondolásomba kétféleképpen is bele tudom illeszteni ezt a mozzanatot, bár nem tudom biztosan megítélni, egyik vagy akár mindkét elképzelés nem erőltetett-e.

Az egyik lehetséges magyarázat: annak ellenére, hogy a beszélő már mindezeket túljutott, feltör benne a fájdalom az elszenvedett üldöztetés és megaláztatás emlékét felidézve; hiszen a „*pièges*” szó *forte* megszólalása továbbvezet a következő, *ff* megszólaló „szégyen” („*honte*”) szóra.

A másik értelmezés, hogy bár a beszélő ezeken a történéseken már kívül áll, őt már semmi sem éri el, látja, hogy ezek a dolgok megmaradtak, s embertársai mindig szenvedni fognak ezektől.

Akár helytálló valamelyik magyarázat a kettő közül, akár nem, azt világosan érzem, hogy tehetetlen düh és keserűség hatja át ezeket a szavakat, s emeli a dinamikát az „*honte*” szó *fortissimó*jáig.

A szakaszt itt sem előzi meg a középrész kapcsán már említett felvezető motívum; nincs is erre szükség, hiszen a dallam, mint említettem, oktávval magasabb regiszterben szólal meg.

¹⁶ kivétel ez alól a „-que” szótag a 10. ütemben; a teljes 13. ütem, és a 15. ütem első nyolcada

Mostanra a dallamvezetés végképp elrugaszkodik a már többször említett, körforgásszerű mozgástól. A dallamív csúcspontjáról (21. ütem 1-je) tonális mixtúrában mozgó négyeshangzat-felbontásban¹⁷ száguld le nőikar, mozgalmas motívumával ugyancsak magas regiszterben ugyancsak mozgalmas motívumot énekel a tenor. A tartalmi-zenei csúcspontra – „pièges” – a kórus magas basszusú, de tág felrakású, forte dinamikájú akkorddal érkezik.

Fontosnak tartom, hogy ezen szó ritmusa eltér az első elhangzáskor hallottól: az ottani nyolcad-tizenhatod formula helyett negyed-nyolcad szerepel.

Személyes véleményem, hogy ez egybecseng azzal a feltételezéssel, miszerint a beszélőre nézve már nem jelentenek veszélyt, csapást mindezen dolgok. Már nem a számomra a csapda hirtelen csattanását jelző két rövid hangot hallunk: a hangokat a dühvel keveredő fájdalom nyújtja meg, azé a fájdalomé, melyet kétféleképpen is próbáltam értelmezni.

Az „*Honte à la...*” kezdetű (22. számú) ütem hangról-hangra megegyezik a megfelelő 6. ütemmel, azzal a különbséggel, hogy a legelső szólamot a basszus éneкли, a bariton a mezzót oktávban kettőzi. A következő ütem 1-jére, a „*pourchassée*” szó szóhangsúlyára érve azonban az első alkalommal megszólaló mollakkord helyett szűkített négyeshangzat szólal meg; a fájdalmasabb akkord használatát ugyanaz magyarázhatja, mint a „*pièges*” szó ritmusának megváltozását.

A „*La fuite en flèche*” szövegrész zenei megfogalmazása minden szempontból pontos megfelelője az előző elhangzásnak. Az utolsó másfél ütem („*dans le cœur*”) a mezzo, a tenor és a bariton szólam hangjainak megváltoztatásával G-dúr helyett C-dúrra zár;¹⁸ az alt ill. a basszus a mezzo ill. a bariton utolsó két hangját prímbe kettőzi.

A C-dúrra való megérkezés számomra még inkább a halál megváltó voltát érzékelteti.

(Szükségesnek tartom megjegyezni, hogy ezen tétel elemzésében igen sokszor találhattunk olyan részeket, melyek kulcsszava a „szerintem”, „számomra”, „személyes véleményem szerint”, „úgy érzem”, stb..

Úgy érzem, hogy egy elemzésnek tükröznie kell az elemző személyes véleményét, benyomásait is az adott műről ill. annak egy-egy részletéről.

Amiért kissé kényelmetlenül érzem magam, hogy ezen tétel elemzésében sok olyan tényezőre próbáltam tartalmi, lelki-érzelmi magyarázatot találni, amelyek esetében szinte lehetetlen elkerülni a belemagyarázás látszatát.

Azt hiszem, ez sokszor nekem sem sikerült. Őszintén mondom azonban, hogy csak azon gondolataimat, asszociációimat, lehetséges értelmezéseimet jegyeztem le, melyeket magam is hitelesnek tartok.)

¹⁷ kivéve: mezzo, az ütem első nyolcada

¹⁸ Írhattam volna, hogy domináns helyett tonikára, s az uralkodó c hangnemet figyelembe véve ez helytálló is lett volna. Az tartott csupán vissza ettől, hogy bennem az első alkalommal felhangzó G-dúr akkord is tonika-érzetet keltett.

IV. La nuit le froid la solitude...

*La nuit le froid la solitude
On m'enferma soigneusement
Mais les branches cherchaient leur voie
dans la prison
autour de moi l'herbe trouva le ciel
On verrouille le ciel
ma prison s'écroula
Le froid vivant le froid brûlant
m'eut bien en main*

*Az éj a hideg a magány
Gondosan bezártak
De az ágak keresték útjukat
a börtönbe
körülöttem a fű rátalált az égre
Elreteszelték az eget
börtönöm összeomlott
Az élő hideg az égő hideg
kezében tartott*

Ez a tétel a ciklus legkevésbé komor tétele. Egyedül ebben a tételben van szó egyértelmű megszabadulásról, még akkor is, ha a szabadság is gyötrelmekkel jár.

Az egyértelmű dúr kezdéshez társuló dallamok – előbb az altot a bariton, majd a szopránt a tenor kettőzi oktávban – kifejezetten szépek, teltek, a viszonylag lassú tempó ellenére is sodró lendületűek, magukkal ragadóak, melyek hangulata szinte ellentétben áll a szöveg tartalmával; az első két sorból mindösszesen a „gondosan” szó gondoskodást sugalló¹⁹ jelentése áll köszönő viszonyban ezzel a hangulattal. (Ennek lehetséges okáról később lesz szó.)

Az előírt *ff* dinamika és előadói utasítás első része – „*éclatant*” („átható hangon”) –, valamint a kitöltött és mégis lendületes dallamok mintha valamiféle önbizalmat sugároznának.

Az első nyolc ütemben talán az egyetlen, valamivel komorabb hangvételi szakasz a „*Mais les branches...*” kezdetű.

A sötétebb hangulati színezet oka az, hogy az első ütem második felében és a második ütemben elhelyezkedő hangok módosított ill. módosítatlan változatai egymás szomszédságában hangzanak fel. Az ilyen módon tekergőző dallam viszont jól illeszkedik a szöveg tartalmához.

Az „*autour de moi...*” kezdetű rész dús, sűrű felrakású, gyakran ingamozgást végző akkordjai ismét derűt sugároznak, igen képszerűen érzékeltetik a magas, dús fű tömör hullámozását. A mezzónál magasabban fekvő alt szólamban a tétel kezdetén felhangzó dallam köszön vissza, kis változtatással: a b¹-re való fellépés előtt megismétlődik az f¹-g¹ lépés.

A szoprán magasba törő felkiáltása az első szoprándallamból indul ki²⁰; a magas *b* egyedül marad, amikor a többi szólam *secco* lezárja a maga akkordját. A hang magassága mellett a szeptimlépésnek is köszönhető az az érzés, hogy ennél

¹⁹ ha a szövegkörnyezetből kiragadjuk

²⁰ Tulajdonképpen nem történik más, mint hogy a d² és az esz² hangok kimaradnak, a záró b¹ pedig T8-val följebb kerül.

följebb már nem is ugorhatott volna a dallam, hiszen a T8-ugrás már csak ugyanazt a hangot ismételte volna meg, mint ahonnan elrugaszkodott.

A b^2 hangra felelő négyszólamú akkordmenet hasonló szerkesztést mutat, mint a II. tétel visszatérése, annak ellenére, hogy itt ellenkező tartalmat és érzetet hordoz: a börtön falai leomlásának zaját hallhatjuk ki belőle; számomra az ütem utolsó negyedén felhangzó tiszta B-dúr akkord az utolsó kövek leomlását és a felvert por mögött felsejlő szabad eget jelképezi.

Úgy érzem, egyfajta eufória hatja át ezt a részt. A fű hajladozásának zsongása, a szoprán diadalmas felkiáltása, melyben benne van, hogy hiába retesztették el az eget is, hiszen a következő pillanatban romba dől a börtön, az ennek összeomlását érzékeltető, robajszerű akkordmenet, ennek kitisztulása a dúrakkordra, mind a szabadulás, a szabadsághoz, ezen alapvető emberi szükséglethez való hozzájutás féktelen örömét sugározza.

Úgy gondolom, ez az eufórikus érzés az, aminek az lehetett, az kellett, hogy legyen az előzménye, hogy a sanyarú dolgokat is szép, nyílt, kedves, örömteli dallamokkal énekelje meg a kórus.

A végkifejlet azonban korántsem vidám. A szabadság elnyerésének ösztönösen feltörő öröme egy pillanatra minden más gondolatot háttérbe szorított, de maga a személyes szabadság 1944 Karácsonyán nem jelent biztonságot, nem jelenti a kiszolgáltatottság, a pusztulás megszűntét.

Komor, jórészt disszonáns akkordokon szólal meg annak a valóságnak a megfogalmazása, amit a szabadság jelent: az élő hideg, az égő hideg vesz kezébe a szabadság elnyerésének pillanatában.

A záró szakasz első két ütemében a tenor fölfelé haladó kromatikus dallama csakúgy, mint a bariton meghangsúlyozott, $\uparrow T8$ -ot ugró nyújtottritmus ütem $2-n^{21}$, elszánt keserűséget hordoz. Ezt tulajdonképpen kísérik a nőikar akkordjai. A következő két és fél ütemben a szólamok ismét egyenrangúvá válnak, és hasonló módon disszonáns akkordok szólalnak meg, mint a már többször említett II. részbeli visszatérésben.

Az utolsó két akkord kapcsolata hasonló az első tételt záró két hangzatéhoz: Az első akkord mindkét esetben dominánsseptim-hangzású, és mindkét tételben plagális jellegű lépéssel oldódik a moll záróakkordra.

Az utolsó tétel különlegessége a *fff*, dinamikailag nem oldódó zárlat, valamint a roppant hangerőhöz és az igen tág, dús felrakáshoz általában társuló dúr záróakkordot megszokott fülünknek szokatlan és ilyen körülmények között baljós, nyomasztó *esz*-moll akkord.

Az utolsó tétel, s így a ciklus végkicsengése tehát mégsem pozitív. Az elnyert szabadság sem tudta megváltoztatni a tél mindenekfeletti hatalmát.

²¹ melynek nyolcadhangja kiemeli a két fontos jelző első (tehát eredetileg hangsúlytalan) szótagját, egyidejűleg ütközve a tenor N2-dal lejjebbi hangjával

Erős, metsző. átható

Háborús regényekben gyakran olvasni olyan emberekről, akik átélték mindazt a borzalmat, amit a háború jelent, és mindez annyira sokkolta őket, hogy kihalt belőlük minden érzelem.

Ezen sorok első elhangzásakor a történetek részesei voltunk, mi is szerepeltünk a történetben. Most már túlvagyunk minden

Bár ugyanaz a szöveg kezdődik újra, mint a tétel elején, ott valaminek a kiindulása volt mindez, s a kezdetekor még nem lehetett sejteni sem, hová fog elvezetni.

Most már kívülről szemléljük a képet, annak tudatában, amit átéltünk, tudva immár, mit jelent mindaz, amit a kezdetkor még nem tudhattunk.

Sokkal dúsabb felrakásban; az orgonapont átkerül a basszusba

Az orgonapont elmarad, egyszólamú dallam helyett háromszólamú textúrát hallunk, modális színezetű akkordokkal (ld. I. tétel „*Chaque arbre*”).1.-5. ü. Körforgásszerű

piéges: két rövid hang

honte náp

körforgás

fuite [füüt] a fr.ban hangut. Szó nagy halkítás után, ezért quasi sub. p, hirtelen akkordváltás rávoli akikordkapcsolat (f-e!)

coeur: dúrakkord (?)

et c'est toujours le plus beau loup körforgás

visszatérés

purchassée: vált.

Ez a lábjegyzet kell!²²

²²FUITE: Futás menek. Szökés; elmúlás, elröppenés, szaladás, futás

Kiáramlás, kiömlés, folyás, repedés, lyuk, kibúvó, ürügy, kifogás; a titoktartás megsértése

Fléche nyíl

Hardi: bátor, merész, vakmerő, arcátlan, szemtelen

Absolu: korlátlan, feltétlen, teljes, kizárólagos

*Az elmúlás nyíl a szívben
Kegyetlen préda nyomai
Bátor és ez mindig
A legszebb farkas és ez mindig
Az utolsó élő akit
Fenyeget a halál abszolút tömege*

A szívben merőleges a repedés
Egy kegyetlen ragadozó nyomai
Mely farkas módra bátor
És ez még mindig az utolsó élőlény
És még mindig ez az utolsó élőlény, amely halállal fenyegeti az egész népet.

Ami a szöveget illet, a mezzo szólamban az első két sor szövege hangzik el: a már említett felsorolás négy tagja; az utolsó szó, a „szorongás” magyarázat nélkül.
Bizonyos, hogy részben a kottakép sugallta számomra az asszociációt:

Ennél a kivételnél – 8. ütem negyedik akkord – is érvényesül az az elv, amely Poulenc diszsonanciakezelését jellemzi. Ez az elv hasonlatos az angol reneszánsz szerzők (különösen Tallis, Byrd, Parsons) gyakorlatához: a természetes dallamvezetés igényét előbbre helyezték, mint a konszonancia feltétlen uralmát; pl. ha az egyik szólam vezetőhangot szólaltatott meg egy zárlatban, a másik pedig alulról induló dallamkupolát írt le, nem riadtak vissza attól, hogy a vezetőhang együtt hangozzék annak diézis nélküli változatával. A jelek szerint Poulenc számára is első volt a dallam; erre példákat akkor láthatunk, ha a II. tételt is áttanulmányozzuk. De ezt támasztja alá Somorjay Dorottya is, aki előadásában (A hét zeneműve 1987. június 22. Kossuth 9^h) így fogalmazott: „[Poulenc]Zenei nyelvének legfontosabb eleme a melódia.”

akkordhasználatában és szerkesztésében is eltér az előző két ütemtől.
lényegét vizének elevevenségében hordozó patakot ábrázoló,

A két ütem zenéje a „vive” szóra irányul: a dallam a szopránban és a tenorban az előző két ütemmel összehasonlítva a körforgás-szerű mozgás helyett határozott haladás egy irányba. Mindkét szólam

hasonlóan egy patak folyásához; a tenor mozgása szinte madrigalizmus-szerűen festi le...; a szoprán mozgása az 1. szám utáni 2. ütemben számomra kifejezi az „élő” szót, kül. az asz1ra való fellépéssel

nem mozdulatlan Meurtri = megsebzett
Navire = hajó

Forma: nous, nous n'avons pas de feu 3+2
nous, nous n'avons pas de feu 3+3
pas de feu 3+3(+,5)

Verrouiller = elretesz

Brûlant = égő

Asile = menedék, védelem, oltalom

Crevé = áttört, megpattant

Moment d'eau = hullám?

Saisi = megragad

Noyé = vízbefúlt

Foule = tömeg (súly)

En souffre = szenvedő

S' affaiblir = gyengül

Se disperser = szétszóródik, szétszalad

Avouer = bevall, megvall

Autrui = mások

Verrouiller = elretesz

Brûlant = égő