

DR. CSEREKLYEI ANDREA<sup>1</sup>  
**FRANCIS POULENC DALAI**  
**Louise de Vilmorin dalcilusok**

Részlet (1. fejezet, 1-36. oldal)  
a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktori iskolájában készült  
disszertációból (2017)

**A disszertáció tartalma:**

Bevezetés	IV
1. A dalokról	1
1.1. Hatások	1
1.2. A húszas évek	7
1.3. A harmincas évek eleje	9
1.4. Pierre Bernac	15
1.5. Fordulat	16
1.6. Háborús évek	18
1.7. A háború utáni évek	25
1.8. Az utolsó évtized	29
2. Kompozíciós technikák Poulenc dalaiban	36
2.1. Szövegválasztás, fordítások	36
2.2. Zongorakíséret, hangszerelés	38
2.3. Forma, szerkezet, dallam, harmónia	40
3. Louise de Vilmorin	44
4. Trois poèmes de Louise de Vilmorin (FP 91)	51
5. Fiançailles pour rire (FP 101)	63
6. Métamorphoses (FP 121)	85
7. Záró gondolatok	93
8. Függelék – A dalok jegyzéke	94
9. Bibliográfia	101

---

<sup>1</sup> [Csereklyei Andrea - Énekművész | Életrajz](#)

## 1. A dalokról

### 1.1. Hatások

A dalok igen jelentős helyet foglalnak el Francis Poulenc életművében; több mint 150 dalt komponált, melyek végigkísérik munkásságát. Ezeknek több mint háromnegyede valamilyen ciklusba rendeződik, a fennmaradó 20-30 önálló dal, chanson, jelenet vagy film betétdal. Poulenc ugyan nem emelkedett ki ezzel a mennyiséggel kortársai közül,<sup>1</sup> és stílusában, karakterében sem vált el meghatározóan elődeitől, mégis van benne valami egyediség, amitől a 20. századi francia zene meghatározó alakjává vált.

Poulenc általában *mélodie*-nak nevezi dalai nagy részét, mely elnevezés a korábban Gounod és Massenet által alkalmazott *romance* műfaját váltotta fel. A *mélodie* a 19. század utolsó évtizedeiben, Fauré, Duparc és Debussy műveiben nyerte el formáját az új, különleges dallamfordulatok, új harmóniák és a versszövegek finomságainak érzékenyebb zenei feldolgozásainak megjelenésével.<sup>2</sup> Poulenc dalai közül harmincegy viseli a *chanson* elnevezést. E dalok jellemzője a kiegyenlített ritmus és metrum, a zenei ismétlések használata, egy egyszerűbb harmónia- és dallamvilág alkalmazása és legfőképpen a prozódia szabad és nagyvonalú kezelése. Poulenc ez utóbbit tartja a *mélodie* és a *chanson* közötti legjellemzőbb eltérésnek, mely nem feltétlenül szerényebb minőségű szövegválasztást jelent, hanem inkább azt a módot, ahogyan a szöveggel bánik. Ennek egyik első példája a Jean Cocteau szövegére keletkezett *Toréador* (1918) című spanyol hangzásvilágú chanson.<sup>3</sup> Poulenc így határozza meg a *chanson* fogalmát:

Véleményem szerint a *chanson* kifejezés egy olyan stílust jelöl, ami anélkül, hogy valójában népies lenne, a szöveg tekintetében teljes szabadságot sugall. Ismétlem a szavakat, felszeletelem, vagy akár

---

<sup>1</sup> Darius Milhaud több mint 200 dalt, Henri Sauguet közel 150 dalt, Charles Koechlin mintegy 100 dalt komponált. Jeremy Drake: „Darius Milhaud.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume sixteen.* (London: Macmillan, 2001.) 674-683. 681-2.

Jeremy Drake: „Henri Sauguet”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Twenty-two.* (London: Macmillan, 2001.) 330-332. 331-2.

Robert Orledge: „Charles Koechlin”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Thirteen.* (London: Macmillan, 2001.) 727-731. 729-30.

<sup>2</sup> David Tunley: „mélodie”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume sixteen.* (London: Macmillan, 2001.) 356-360. 358.

<sup>3</sup> Csak 1932-ben adták ki. Keith W. Daniel: *Francis Poulenc. His Artistic Development and Musical Style.* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.), 252.

kihagyom őket, mint a 'Les Gars qui vont à la fête' végén [*Chansons villageoises*]. Maurice Chevalier énekstílusa sokat tanított nekem erről a technikáról.<sup>4</sup>

Az 1919-ben Guillaume Apollinaire verseire keletkezett, és a korai románc egyszerűségét megragadó, de már Satie hatását tükröző *Le Bestiaire*<sup>5</sup> című ciklusától, a későbbi, kimagasló dalokig az egyszerű és tiszta vonalak szeretete teszi Poulenc-et a francia dal örökösévé. Mindazonáltal rendszerint megjelenik dalaiban a szalonok és zenés kávéházak hangulata, ami szintén korának jellemzője. A romantikus ideálok kigúnyolása, a humor és a szatíra a Hatok sajátja volt, de Poulenc-nél a felületes vidámság gyakran csak a mélyebb érzelmek elrejtésére szolgál. Ez többször is megfigyelhető bizonyos dalok előadására vonatkozó instrukcióiban, amikor az irónia vagy gúny teljes mellőzését kéri az énekestől:

A *Le Bestiaire*-t iróniával és főként annak szándékával énekelni teljes félreértés. Azt mutatja, hogy semmit nem értettek meg Apollinaire költészetéből és az én zenémből [...]

Ezt a sorozatot [*Cocardes*] szintén nem szabad iróniával énekelni. A lényeg, hogy hinni kell a szavakban, melyek, mint egy madár repkednek egyik ágról a másikra.<sup>6</sup>

Poulenc zenei stílusának kialakulásában számos zeneszerző és zenei élmény közrejátszott. A 19. századi francia elődök közül elsősorban Emmanuel Chabrier<sup>7</sup> volt nagy hatással a szerzőre. Chabrier romantika- és Wagner-ellenes zenéje nagyban előkészítette a 20. század elején kialakult új francia zenei törekvéseket. Poulenc

<sup>4</sup> „Le mot *chanson* implique, en effet, à mes yeux, un style qui, sans être pour cela folklorique, n'en sous-entend pas moins une liberté totale vis-à-vis du texte. Je reprends les mots, j'en coupe, j'ensousentend même, comme dans la fin des 'Gar qui vont à la fête'. Le tour de chant de Maurice Chevalier m'en a appris long à cet égard.” Keith W. Daniel hivatkozása a *Conferencia* című folyóiratban megjelent *Mes mélodies et leurs poètes* című cikkre. Daniel 1982, 341.

<sup>5</sup> *Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée* (*Bestiárium, vagy Orpheus kísérete* Somlyó György fordításában). A Bestiárium, vagyis az állatversek gyűjteménye népszerű ebben az időszakban; lásd Ravel *Histoires naturelles* Jules Renard verseire 1906; Henri Sauguet *Les Animaux et leurs hommes* Paul Éluard verseire 1921.

<sup>6</sup> Chanter *Le Bestiaire* avec ironie et surtout des intentions est un contresens complet. C'est ne rien comprendre à la poésie d'Apollinaire et à ma musique.[...] On doit également chanter ce cycle [*Cocardes*] sans ironie. L'essentiel, c'est de croire aux mots qui s'envolent comme un oiseau, d'une branche à une autre. Francis Poulenc: *Diary of My Songs. [Journal de mes Mélodies]*. Ford.: Winifred Radford. (London: Victor Gollancz, 1989.) 20-2.

<sup>7</sup> Emmanuel Chabrier (1841-1894) francia zeneszerző és zongoraművész, körülbelül 25-30 dalt komponált, a legismertebb közülük a *Villanelle des petits canards*.

különös lelki rokonságot érzett Chabrier antisznobizmusával, a konvenciókkal való ellenszegülésével; egyfajta ősatyjának tekintette őt, olyannyira, hogy 1961-ben tisztelete jeléül könyvet is írt a szerzőről.<sup>8</sup> Chabrier fanyar humorának, egyszerű dallamformálásának, lendületes zongorakíséreteinek nyomát felfedezhetjük a korai Poulenc dalokban (*Le Bestiaire* 1918; *Cinq poèmes de Max Jacob* 1931), de a *Les Mamelles de Tirésias* (1943) című operáját is részben Chabrier *L'Étoiles* című vígoperája ihlette.<sup>9</sup>

Henri Duparc<sup>10</sup> mindössze tizenkét dalt komponált, ezzel együtt Poulenc a legjobb Baudelaire-megzenésítőnek tartotta, és dalait későbbi koncertjein rendszeresen játszotta.<sup>11</sup>

Vitathatatlan és megkerülhetetlen Debussy szerepe a szerzők sorában, akinek *Danses sacrée et profane* című művét Poulenc már 1907-ben, nyolcéves korában hallotta egy koncerten,<sup>12</sup> mely egy életre szóló rajongást váltott ki a fiatal Poulencból. Ettől kezdve folyamatosan játszotta Debussy zongoradarabjait és dalait, és kísérletképpen maga is írt egy *Préludes* című művet zongorára, mely végül megsemmisült.<sup>13</sup> Később – Satie, Cocteau és Sztravinszkij hatására – fellépett a Debussy által képviselt zeneesztétika ellen, de a csodálata és elismerése alapvetően nem változott: rajongott a szerző dalaiért és a *Pelléas et Mélisande*-ért. Évtizedekkel később így vall: „Kétségtelenül Debussy az, aki ráébresztett a zenére.”<sup>14</sup> Poulenc különösen csodálta Debussy kifogástalan prozódiját és veleszületett visszahúzódo lírai érzékét; mindkettő finom hatással volt Poulenc vokális zenéjére.

1910 telén a párizsi árvíz idején Poulenc és családja Fontainebleau-ba kényszerült, és a helyi zeneműboltban a fiatal Poulenc szert tett Schubert *Winterreise* című dalciklusának kottájára. A tizenegy éves Poulenc a zongoránál ülve újra és újra átjátszotta, áténekelte a dalokat, melyre így emlékszik vissza:

Egyik ámulatból a másikba estem. [...] Megállás nélkül játszottam és újrajátszottam a *Die Krähe*, a *Der Lindenbaum*, a *Der Leiermann* című

<sup>8</sup> Daniel 1982, 3-4.

<sup>9</sup> Francis Poulenc: *Emmanuel Chabrier*. (London: Dennis Dobson, 1981.) 31.

<sup>10</sup> Henri Duparc (1848-1933), francia zeneszerző.

<sup>11</sup> Stéphane Audel: *Francis Poulenc. My Friends and Myself. [Moi et mes amis]*. Ford.: James Harding. (London: Dennis Dobson, 1978.) 48. A New Grove Dictionary 13 kiadott dalról ír. David Tunley, Frits Noske: „mélodie.” In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Sixteen*. (London: Oxford University Press, 2001.) 356-360, 358.

<sup>12</sup> Daniel 1982, 3.

<sup>13</sup> Daniel 1982, l.h.

<sup>14</sup> C'est Debussy, sans aucun doute, qui m'a éveillé à la musique. Daniel 1982, 315.

dalokat és mindezek felett az elképesztő *Die Nebensonnen*-t, amely a világ leggyönyörűbb dala marad számomra.[...] Valami nagyon mélyen megváltozott az életemben.<sup>15</sup>

Bár Schubert főként a zongoradarabok tekintetében (*Improvisations*) hatott Poulenc stílusára, kompozícióinak hangulata, lelkülete mindenképpen említésre méltó. Talán leginkább az ének- és zongoraszólam kapcsolatának fontossága emelhető ki, melyet Poulenc az 1930-as évek közepétől Schubert-dalok előadásai kapcsán gyakorolt és tökéletesített Pierre Bernac<sup>16</sup> baritonistával folytatott munkakapcsolatában.

Muszorgszkijra többször is hivatkozik Poulenc a dalokról írt naplójában, a *Cinq poèmes de Max Jacob* (1931) erősen dramatikus *La petit servante* című dala és a *Chansons villageoises* (1943) utolsó, *Le mendiant* című dala, illetve a *La Grenouillère* (1938) két üteme kapcsán:

Soha nem unom meg játszani és újrajátszani Muszorgszkijt. Rendkívüli módon sokat köszönhetek neki. Többet, mint gondoltam volna. [...] Az én szememben a *Gyermekszoba* és az *Anna Karenina látogatása fiánál*<sup>17</sup> ugyanazt jelentik az orosz gyermekkorok, mint Renoir és Proust kislányai a francia gyermekkorok a 19. század végén.<sup>18</sup>

Poulenc egyik legmeghatározóbb zenei élménye Igor Sztravinszkij műveivel való találkozása volt az 1910-es években. A hangversenyen, ahol a *Feu d'artifice*-t és a *L'oiseau de feu*-ből a *Berceuse*-t hallotta 1910-ben, elsősorban Sztravinszkij zenéjének hangzásvilága volt, ami mélyen megragadta az ifjú Francis-t.<sup>19</sup> Első

<sup>15</sup> I went from magic moment to magic moment. [...] I played and replayed without stopping „La Corneille [Die Krähe], „Le Tilleul” [Der Lindenbaum], „Le Joueur de vielle” [Der Leiermann] and above all this astonishing „Soleil d’hiver” [Die Nebensonnen], which remains for me the most beautiful art song in the world. Something had changed profoundly in my life. Schmidt hivatkozása a *Conférence* című folyóiratban 1947-ben megjelent *Més mélodies et leurs poètes* cikkre. Carl B. Schmidt: *Entrancing Muse. A Documented Biography of Francis Poulenc*. (Hillsdale: Pendragon Press, 2001.) 12.; Daniel 1982, 315.

<sup>16</sup> Pierre (Bertin) Bernac (1899-1979) francia bariton énekes és író. 1934-től 25 éven át alkottak duót Poulenc-vel. Poulenc mintegy 90 dalt komponált számára.

<sup>17</sup> Mikhail Vrubel (1856-1910) orosz szimbolista festő olajfestménye.

<sup>18</sup> Je ne me lasse pas jouer et rejouer Moussorgski. C’est inouï ce que je lui dois. On ne le sait pas assez.[...] Les *Enfantines* et la „Visite d’Anna Karenine à son fils” sont, à mes yeux, l’équivalent pour l’enfance russe des fillettes de Renoir et de Proust pour l’enfance française de la fin du XIX. siècle. JdmM 1989, 88.

<sup>19</sup> Audel 1978, 135.

jegyzett műve, az ál-afrikai szövegre írt *Rapsodie nègre* (1917) és a kamara-kíséretes, három rövid dalból álló, Jean Cocteau szövegeire írt *Cocardes* (1919) Sztravinszkij zenekari műveinek hatását hordozza,<sup>20</sup> a *Poèmes de Ronsard* (1924) első dalát pedig a Poulenc által igen kedvelt *Mavra* ihlette.<sup>21</sup> Későbbi művekben is tetten érhető az orosz zeneszerző nyoma: a *Les Animaux modèles* (1942) című balettben, a *La Fraîcheur et le feu* (1950) dalciklusában, és még a *Dialogues des Carmélites* (1955) című operájában is.<sup>22</sup> Sztravinszkij és Poulenc szakmai ismeretsége idővel őszinte barátsággá alakult, bizonyíték erre az egymás és egymás művei iránti kölcsönös érdeklődés és tisztelet, mely nyomon követhető a hosszú éveken át tartó levelezésükben.<sup>23</sup>

Bár az avantgárd szerzőkre jelentős hatással volt az amerikai jazz (Satie *Parade* 1917; Milhaud *La Création du Monde* 1923; Sztravinszkij *Ragtime* 1918; *Piano-Rag music* 1919), Poulenc alapvetően került műveiben a jazz elemeket. Egyedül a *Les Biches* (1923) című balettjének *Rag-Mazurka* tételében érzékelhető szembetűnően ez a jelenség.

Nem is kedvelem [a jazzt], és főképp hallani sem akarok a kortárs zenére gyakorolt hatásáról. Szórakoztat, amíg fürdés közben hallgatom a lemezekről, de őszintén ízléstelennek tartom a koncerttermekben.<sup>24</sup>

A zeneszerző elődök és kortársak mellett Poulenc zenei stílusának kialakulásában nagy szerepet játszott gyermek- és ifjúkora gondtalan nyarainak helyszíne, a Párizs melletti Nogent-sur-Marne.<sup>25</sup> Nogent boldog emlékeinek nyomát hordozza a *Cocardes* (1919), a *Cinq poèmes de Max Jacob* (1931), a *Le Bal masqué* (1932), a *Grenouillère* (1938), a *Banalités* (1940) és a *Calligrammes* (1948).<sup>26</sup>

<sup>20</sup> JdmM, 1989, 20.

<sup>21</sup> JdmM, 1989, 20-2.

<sup>22</sup> Daniel 1982, 25.

<sup>23</sup> Francis Poulenc: *Correspondance 1915-1963*. (Paris: Éditions du Seuil, 1967.)

<sup>24</sup> Je ne l'aime pas, et surtout qu'on ne me parle pas de son influence sur la musique contemporaine. [II] m'amuse lorsque j'en écoute des disques en prenant mon bain, mais il m'est franchement odieux dans une salle de concert. Hivatkozás a *Mes maîtres et mes amis* cikkre. (Conferencia 524.) Daniel 1982, 23.

<sup>25</sup> Schmidt 2001, 8-9.

<sup>26</sup> JdmM 1989.

[Nogent] maga volt a Paradicsom a szabadtéri tánctereivel, a sült krumpoli illatával és a bal musette-jeivel[...] Itt ismertem meg Christiné és Scotto<sup>27</sup> dallamait, melyek népzénné váltak. Látható, hogy zeném 'rosszfiú' oldala nem mesterkél, ahogyan azt néha gondolják, hanem a legkedvesebb gyermekkori emlékeimből fakad.<sup>28</sup>

A zenén és az irodalmon kívül a festészet volt, ami vonzotta és felvillanyozta Poulenc-et, és amin keresztül lelkesen és közvetlenül tudta magát kifejezni. Számos dalával kapcsolatban említi a különböző korok és természetesen a saját korának festőművészeit. Többek között Roger de la Fresnaye-t a *Cocardes*,<sup>29</sup> Renoirt a *Grenouillère*,<sup>30</sup> Édouard Vuillard-t az *Hier*,<sup>31</sup> Delacroix-t és Eugène Devériát a *Deux poèmes de Louis Aragon*<sup>32</sup> kapcsán. Poulenc önmagát, illetve zenéjét leginkább Raoul Dufy<sup>33</sup> művészetével azonosította, akinek metszetei Apollinaire 1918-ban kiadott *Le Bestiaire* sorozatát díszítették.<sup>34</sup> Az 1924-25-ös *Poèmes de Ronsard* első kiadásának borítóját Picasso tervezte.<sup>35</sup> A zeneszerző a *Le Travail du peintre* című kései dalciklusával tisztelgett korának festőművészei előtt. Bernac-kal közös koncertturnéik során rendszeresen látogatták a különféle múzeumokat, kiállításokat, mely alkalmakkor az énekes meggyőződhetett Poulenc csalhatatlan vizuális memóriájáról.

Emlékszem egy alkalomra, amikor a Washingtoni Phillips Gyűjteményben ezt mondta nekem: „Látja, hogy ennek a ruhának a zöld

<sup>27</sup> Henri Marius Christiné (1867-1941) svájci származású francia operett- és sanzonszerző. Az Oxford Music Online szócikke alapján.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901063?q=Henri+Christin%C3%A9&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901063?q=Henri+Christin%C3%A9&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (utolsó megtekintés 2017.10.22.).

Vincent Scotto (1876-1952) olasz származású francia zeneszerző, operett- és dalszerző. Mark Brill: „Vincent Scotto”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Twenty-three*. (London: Macmillan, 2001.) 10-11.

<sup>28</sup> It was paradise for me, with its open-air dance-halls, its purveyors of French-fries, and its bals musettes.[...] It is there that I learned the tunes of Christiné and Scotto which became my folklore. The bad-boy side of my music, you see, is not artificial, as one sometimes believes, because it is associated with my fondest childhood memories. Schmidt angol nyelvű fordítása az *A bâtons rompus: écrits radiophoniques; précédé de Journal de vacances, et sivi de Feuilles américaines* című műből. Szerk: Lucie Kayas (Arles: Actes Sud, 1999.) Schmidt 2001, 538.

<sup>29</sup> JdmM 1989, 22.

<sup>30</sup> JdmM 1989, 50.

<sup>31</sup> JdmM 1989, 26.

<sup>32</sup> JdmM 1989, 72.

<sup>33</sup> Raoul Dufy (1877-1953) francia fauvista festő, a szintén festőművész Jean Dufy testvére.

<sup>34</sup> Audel 1978, 51.

<sup>35</sup> Pierre Bernac: *Francis Poulenc. The Man and His Songs*. (London: Victor Gollancz, 1977.) 207.

színe ezen a portrén pontosan az a zöld, mint Mantegna veronai *San Zenó* festményén a lándzsát tartó katona ruhájának a zöldje?”<sup>36</sup>

## 1.2. A húszas évek

A kezdeti szárnypróbálgatásokat követően az 1920-as évtized – a *Les Biches* című balett sikeres fogadtatása mellett – az útkeresés, a Hatoktól és Satie-tól való elszakadás, a neoklasszikus hangvétel, és végül a saját hang megtalálásának időszaka volt. Poulenc ekkoriban kezdte Franciaországon kívüli utazásait, melyek során olyan külföldi kollégákkal találkozott, mint Bartók, Schönberg, Webern, Berg, Casella és Rieti.<sup>37</sup>

Jellemző, hogy az ebben az évtizedben keletkezett dalok, dalciklusok kivétel nélkül régi költők szövegeire készültek. Első ilyen műve a *Poèmes de Ronsard* (1924), öt dalból álló ciklus, melyben az előző évtizedétől eltérő, líraibb, ha úgy tetszik, semlegesebb hangot üt meg. A sorozat fentebb említett első dalát és a jól sikerült prozodiát leszámítva Poulenc érezte, hogy a mű egésze igazából nem tükrözi az ő valódi karakterét, és ebben Georges Auric,<sup>38</sup> jó barátja és kollégája is megerősítette:

Bizonyos kollégáim dicsőítették ezt a ciklust a megjelenésekor, kétségtelenül azért, mert nem szerették a zenémet, és nagyon boldoggá tette őket, hogy ebben végre kevesebbet nyújtottam, mint amit tudok. De Auric nem tévedett. [...] Két másodperc alatt bebizonyította nekem – idézem – hogy az én igazi természetem nincs jelen ezekben a dalokban, leszámítva az *À son page* utolsó oldalát, és a *Ballet* bizonyos részeit.<sup>39</sup>

Poulenc – mint zeneszerző – 22 éves koráig autodidakta módon képezte magát. Azonban Milhaud tanácsára 1921-24 között komolyabb kompozíciós

<sup>36</sup> I remember one occasion, at the Phillips Collection in Washington, when he said to me: 'Do you see that the green of the dress in this portrait is exactly the same green as the costume of the soldier who holds the lance in the Mantegna of San Zenon in Verona?' Bernac, 1977. 34.

<sup>37</sup> Schmidt 2001, 90.

<sup>38</sup> George Auric (1899-1983) francia zeneszerző, zongorista, kritikus, a Hatok tagja. Poulenc legközelebbi barátja és kollégája volt. Schmidt 2001, 472.

<sup>39</sup> Certains de mes confrères ont chanté les louanges de ce recueil, à sa parution. Sans doute parce qu'aimant peu ma musique, ils étaient heureux de me retrouver ici, moi exactement moi-même. Auric, lui, ne s'y est pas trompé. [...] Il me démontra en deux secondes que ce n'était pas là ma vraie nature, en dépit des dernières pages d'*A son page* et de certains coins de *Ballet* (je le cite). JdmM 1989, 22.



tanulmányokat folytatott Charles Koechlinnél,<sup>40</sup> akitől ellenpontot, harmonizálást és hangszerelést tanult.<sup>41</sup> Ezekben az években leginkább hangszeres zenét írt, a daloktól kissé eltávolodott. Az útkeresés részben az átalakulóban lévő, új technikai alapokra helyezett kifejezésmóddal és Koechlin hatásával is magyarázható.

Az 1925-26-ban keletkezett *Chansons Gaillardes* XVII. századi anonim szövegekre írt dalciklusában a neoklasszikus stílus mentén végre megcsillant Poulenc saját karakterének sokszínűsége is. Ebben bizonyára segítségére voltak a sikamlós és kétértelmű szövegek, mert azzal együtt, hogy Poulenc elutasította a trágárságot, érdekelte az obszcenitás zenei kifejezésének módja.<sup>42</sup> A bariton hangra írt dalok nagy része népdal-szerű és virtuóz (*I. La maîtresse volage; V. Couplets bachiques*), de megjelenik a melankolikus és lírai hangvétel is (*IV. Invocation aux Parques; VIII. Sérénade*). A dalciklussal kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy 1926 májusában a bemutatót Pierre Bernac énekelte Poulenc közreműködésével egy Auric- és Poulenc-műveket felvonultató koncerten. Ez volt első közös munkájuk, ami pár alkalmi találkozást leszámítva csak 1934-ben folytatódott.<sup>43</sup>

Poulenc csibész (*voyou*)<sup>44</sup> természete jól megmutatkozik az *Airs Chantés* (1927-28) című sorozatában. Az egész kompozíció egy paródia az egykoron talán sikeres, ám Poulenc által egyáltalán nem kedvelt Jean Moréas<sup>45</sup> verseire. Megzenésítésükkel csupán a Moréas versekért rajongó kiadóját akarta tréfából meglepni, és mindent elkövetett, hogy a tartalom és a prozódia ellen írjon zenét, ami nem várt módon végül is siker lett.<sup>46</sup>

1927-ben keletkezett Poulenc egyetlen szöveg nélküli dala, a *Vocalise*, Amédée-Louis Hettich énekprofesszor megrendelésére.<sup>47</sup> A több mint öt perces, *marche funèbre* stílusban írt mű a *Chanson à boire* (*Chansons gaillardes*) és a *Le Mendiant* (*Chansons villageoises*) dalok komorságát idézi. A legismertebb *vocalise*

<sup>40</sup> Charles Koechlin (1867-1950) francia zeneszerző, tanár és muzikológus, a Société Musicale Indépendante alapítója, az új francia zene hirdetője a Vincent d'Indy által felügyelt Société Nationale-lal szemben. Robert Orledge: „Charles Koechlin”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Thirteen*. (London: Macmillan, 2001.) 727-731. 729-30.

<sup>41</sup> Schmidt 2001, 101.

<sup>42</sup> Daniel 1982, 256.

<sup>43</sup> Bernac 1977, 26.

<sup>44</sup> Claude Rostand (1912-1970) francia zenekritikus írta találóan Poulenc kettős természetéről: *moine et voyou*, azaz szerzetes és csibész. Richard D. E. Burton: *Francis Poulenc*. (Bath: Absolute Press, 2002) 15.

<sup>45</sup> Jean Moréas (1856-1910) görög születésű (Ioannis Papadiamantopoulos), 1875-től Párizsban élő szimbolista költő, műkritikus. JdmM, 1989, 116.

<sup>46</sup> JdmM 1989, 24.

<sup>47</sup> Amédée-Louis Hettich (1856-1937), francia énektanár, költő, újságíró. 1935-ben *Répertoire moderne de vocalises-études* címmel énekgyakorlat-kötetet adott ki.

jellegű daloktól eltérően itt erőteljes, drámai hangzással találkozunk; a dal hangulata komoly, keserű, oktáv-kiáltásokkal, és szokatlanul magas hangokkal teli (b"). Harmóniailag részben archaizáló, olykor erősen diszsonáns, de a feszültség a mű végére valamelyest feloldódik, elcsendesül.

1930-ban született egy önálló dal, az *Épitaphe*, François de Malherbe<sup>48</sup> versére. Poulenc a dalt tragikus hirtelenséggel elhunyt gyermekkori barátnője, Raymonde Linossier<sup>49</sup> emlékére komponálta. Linossier jogot végzett, figyelemreméltó volt intelligenciája és a kultúra iránti rajongása.<sup>50</sup> Nagy hatással volt Poulenc zenei és irodalmi fejlődésére is; rajta keresztül jutott el Poulenc Adrienne Monnier híres könyvesboltjába,<sup>51</sup> amely írók és költők felkapott találkozóhelye volt. Itt mindig megtalálható volt többek között Paul Valéry, André Gide, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Louis Aragon és Paul Éluard.<sup>52</sup> Poulenc-hez olyan közel állt Linossier gondolkodása, ízlése, különös, intellektuális nőisége, hogy a vele való együttélés gondolata is felmerült a zeneszerzőben.<sup>53</sup> Raymonde tragikusan korán bekövetkezett halála (1930. január 30.) fölöttébb megviselte Poulenc-et, és egy jó évtizeddel később, a *Les Animaux modèles (1940-42)* című balettjében fejezte ki barátnője iránti legmélyebb érzéseit.<sup>54</sup>

Az évtized végének érdekessége, hogy ekkor születtek Poulenc első lemezfelvételei. Saját és kortársai művein kívül legfőképpen Debussy-, Duparc-, Chabrier-, Fauré- és Gounod-dalokat vett fel, legtöbbjüket Bernac közreműködésével.<sup>55</sup>

### 1.3. A harmincas évek első fele

Az 1930-as évek daltermése a legszínesebb és a leggazdagabb: tizenegy dalciklus és nyolc szólódal született ebben az évtizedben. Poulenc ekkoriban fogalmazta meg először igazán a dalokkal való kapcsolatát: „Számomra ez nem a pihenés egy formája, hanem egy nagyszerű feladat, melynek teljes egészében odaadom magam.

<sup>48</sup> François de Malherbe (1555-1628) francia költő, IV. Henrik és XIII. Lajos kedvenc költője. Schmidt 2001, 180.

<sup>49</sup> Raymonde Linossier (1897-1930).

<sup>50</sup> Schmidt 2001, 25.

<sup>51</sup> Adrienne Monnier (1892-1955) francia író, a híres Maison des Amis des Livres (Aux Amis des Livres) könyvesbolt tulajdonosa a Rue de l'Odéon 7. szám alatt, mely 1915 novemberében nyílt Párizsban. Schmidt 2001, 482.

<sup>52</sup> Henri Hell: *Francis Poulenc. Musicien français.* (Paris: Plon, 1958.) 8.

<sup>53</sup> Schmidt 2001, 160.

<sup>54</sup> Schmidt 2001, 28.

<sup>55</sup> Schmidt 2001, 503-11.

Megpróbálok tökéletesen rátapadni a versre, hogy a legpontosabban tudjam magam kifejezni.”<sup>56</sup>

Poulenc hosszú évek után visszatért Apollinaire-hez, aki első és egyik legkedvesebb költője volt, és akivel nagyon fiatalon, 1918-ban találkozott először személyesen.<sup>57</sup> Ismeretségük Apollinaire korai halála miatt sajnos rövid ideig tartott (1918), ennek ellenére Poulenc rokonlélekre talált a költőben; 1919-1956 között 35 költeményére komponált dalokat, két versét feldolgozta a *Sept Chansons* (1936) című kórusművében, és vígoperát írt az író-költő *Les mamelles de Tirésias* (1943) című szürrealista drámája nyomán. Első találkozásukra így emlékszik Poulenc:

A legfőbb dolog: hallottam a hangját. Azt hiszem, ez a leglényegesebb egy zenész számára, aki nem akar elárulni egy költőt. Apollinaire hangszíne, mint minden munkája, egyszerre volt melankolikus és örömteli. Szavaiba néha egy kis ironia is vegyült.<sup>58</sup>

1931-ben elsőként Apollinaire Louise Lalanne álnéven megjelenő verseire született három dal (*Trois poèmes de Louise Lalanne*). Mint ahogy az alábbi levélrészletből kiderül, a három versből kettőt, a *Le Présent* és az *Hier* címűt Apollinaire egykori festőművész szerelme, Marie Laurencin<sup>59</sup> írta:

Nézve az elbűvölő partitúrádat, észrevettem, hogy Louise Lalanne három versét is megzenésítetted. Ebből a három versből kettő az én művem, az *Hier* és a *Le Présent*. A Marges akkori szerkesztőjének, Eugène Montfort-nak az az ötlete támadt, hogy megtréfálja olvasóit egy kitalált álköltőnővel. Természetesen Guillaume belement, az egész ötlettől el volt ragadtatva. Amikor a nyomdába kellett menni, Guillaume – szokásához híven – nem készült el; és emlékszem, hogy a butaságokkal teli, régi

<sup>56</sup> Pour moi, [ce] n'est point une forme délassément, mais un grand travail auquel je me consacre tout entier. Je recherche l'adhérence parfaite au poème, la façon de m'exprimer la plus précise. Idézet Nicholas Southon előszavából. Poulenc: *Intégrale des Mélodies et Chansons* (Paris: Éditions Salabert 2013); Daniel 1982, 342.

<sup>57</sup> Daniel 1982, 31.

<sup>58</sup> Chose capitale: j'ai entendu le son de sa voix. Je pense que c'est là un point essentiel pour un musicien qui ne veut pas trahir un poète. Le timbre d'Apollinaire, comme toute son œuvre, était à la fois mélancolique et joyeux. Il y avait parfois dans sa parole une pointe d'ironie. Hivatkozás a *Mes mélodies et leurs poètes* című cikkre. *Conferencia: Journal de 'Université des Annales* 36. (15 Dec. 1947), 507-13. Daniel 1982, 322; Schmidt 2001, 48.

<sup>59</sup> Marie Laurencin (1885-1956) francia festő. Ő volt Poulenc *Les Biches* című balettjének díszlet- és jelmeztervezője.

gyerekkori füzetekben keresgélünk, ahol végül megtaláltuk ezt a két korai kezdeményt, az *Hier*-t és a *Le Présent*-t, amiket egyáltalán nem talállok rendkívülinek.<sup>60</sup>

Ugyanennek az évnek a termése a *Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire*, melynek dalaiban megszólal a szerzők Párizs iránti szenvedélye; hallhatunk itt valse-musette-et,<sup>61</sup> párizsi szlenget,<sup>62</sup> dalt a reménytelen szerelemről, virtuóz, ironikus és kaleidoszkóp-szerű dalt. Poulenc e dalok előadására vonatkozóan ismét kiemeli a teljes komolyságot, illetve a zenei és ritmikai mértéktartást.<sup>63</sup> A dalok dedikáltjai között van Marie Laurencin, Madame Cole Porter és Madame Picasso.<sup>64</sup>

Max Jacobbal 1917-ben találkozott Poulenc, akinek négy költeményét már 1921-ben megzenésítette *Quatre poèmes* címmel; a bariton hangra és öt hangszerre írt művet 1922-ben be is mutatták Milhaud vezényletével, de sajnálatos módon Poulenc megsemmisítette a ciklust, mielőtt az kiadásra került volna.<sup>65</sup> 1931-1932-ben Apollinaire-hez hasonlóan Jacobhoz is visszatért a női hangra írt *Cinq poèmes*-mel és a baritonra és kamarazenekarra komponált *Le Bal masqué* című kantátával. Az előbbi, a *Morven le Gaélique*<sup>66</sup> álnéven megjelent verseket Jacob fanyar stílusú, népies és egyben gyermekien gyengéd bretagne-i hangja jellemzi, melyet Poulenc – ellátogatva gyermekkor helyszínére – Nogent-ban komponált.<sup>67</sup> A *Le Bal masqué*<sup>68</sup> ugyan nem tartozik a szorosán vett dalok közé, de mint Jacob szövegére keletkezett – a dalok sorát folytató igen sikeres – vokális szerzemény, fontos a sorban. Műfaja világi kantáta, melyet külvárosi, kissé komolytalan, olykor gúnyos hangnem és egyfajta kifecamított stílus jellemez, sok-sok parodisztikus (keringő, tangó) elemmel.

---

<sup>60</sup> En regardant ta charmante partition j'ai vu que tu avais aussi mis en musique trois poèmes de Louise Lalanne. Sur ces trois poèmes deux sont de moi, *Hier* et *Le Présent*. Eugène Monfort alors directeur des Marges avait eu l'idée de mystifier son public et d'inventer une fausse poétesse. Naturellement Guillaume ravi de cette idée avait accepté. Au moment d'imprimer, Guillaume la paresse même n'avait rien fait et, je me souviens, nous avons cherché dans mes cahiers de jeune fille remplis d'idioties bien entendu et où nous avons fini par trouver ces deux embryons, *Hier*, *le Présent*, que d'ailleurs je ne trouve pas extraordinaires. Correspondance 1967, 88.

<sup>61</sup> Párizsi zenés szórakozóhelyek harmonikával kísért tánca.

<sup>62</sup> Bernac, 1977. 57.

<sup>63</sup> JdmM 1989, 28.

<sup>64</sup> Poulenc: *Intégrale des Mélodies et Chansons*. Vol.1. (Éditions Salabert, 2013.) 55.

<sup>65</sup> Daniel 1982, 33.

<sup>66</sup> Max Jacob a sajátján kívül két álnéven publikált: Léon David és Morven le Gaélique neveken.

<sup>67</sup> JdmM 1989, 30.

<sup>68</sup> A mű Vicomte és Vicomtesse de Noailles felkérésére készült.

Ez az egyetlen művem, amelyben, azt hiszem, hogy megtaláltam az utat a számomra oly kedves párizsi külvárosi atmoszféra megjelenítéséhez. Ez köszönhető Max váratlan fordulatokkal teli szövegének és a hangszerelésnek, amit alkalmaztam. A *színezet* emeli ki a bombasztikust, a nevetségest, a szánalmast és a rémisztőt. Ez az a hangulat, amely a *Le petite parisien* vasárnapi, színes nyomtatású krimijeiben volt található gyermekkorom idején.<sup>69</sup>

A zsidó származású Max Jacob egy 1909-ben történt Jézus-jelenés hatására 1915-ben katolizált, és élete utolsó évtizedeiben felváltva élt Párizsban és Saint-Benoît-sur-Loire-ban, önkéntes elvonulásban.<sup>70</sup> Poulenc természetéhez hasonló kettősség jellemezte; egyaránt megjelent benne a szent és a profán. Stílusát tekintve „modern volt, amikor Apollinaire-t még szimbolizmussal lehetett ’vádolni’[...] szürrealista, dadaista és kubista volt, mikor még nem létezett szürrealizmus, sem Dada vagy kubizmus, mikor pedig mindezek létezni kezdtek, ő már, illetve még mindig és már megint csak Max Jacob volt. [...] Egy keresztes lovag és egy cirkuszi bohóc ’keresztezése’ volt talán leginkább, azzá tette sziporkázó spontaneitással, végtelen szabadsággal párosuló megszállottsága”.<sup>71</sup> Sajnos az elvonulás sem óvta meg a német megszállás alatt; 1944-ben elhurcolták és Drancy-ban, a koncentrációs tábor kórházában halt meg. A *Cinq poèmes* és a *Le Bal masqué* kapcsán így írt Poulenc-nek: „Hogy a nevem a tiéd mellett tűnik fel, ez lesz az egyetlen dicsőségem.”<sup>72</sup>

Poulenc egyetlen Théodore de Banville<sup>73</sup>- versre komponált dala, az 1933-ban keletkezett *Pierrot*, melynek megírására minden bizonnyal Debussy 1926-ban publikált, azonos című virtuóz opusza ihlette a zeneszerzőt. A szöveg a XVI. századi Clément Marot stílusában írt *Caprice*-ok egyike, melyet Poulenc kissé vadóc,

<sup>69</sup> C’est la seule de mes œuvres où je pense avoir trouvé le moyen de magnifier une atmosphère banlieusarde qui m’est chère. Ceci grâce aux mots de Max pleins de ricochets imprévus et à la matière instrumentale que j’ai employée. Ici la *couleur* souligne l’emphatique, le ridicule, le pitoyable, le terrifiant. C’est l’atmosphère des crimes en chromo du *Petit Parisien* des dimanches de mon enfance. JdmM 1989, 60.

<sup>70</sup> Audel 1978. 77.

<sup>71</sup> Max Jacob. *Örök újdonságok*. Ford: Lackfi János. (Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 1998.) 77-8.

<sup>72</sup> Ce sera mon seul titre de gloire de figurer à côté de ton nom. Correspondance 1967, 89.

<sup>73</sup> Théodore Banville (1823-1891) francia költő, dramaturg és drámakritikus. A XIX. századi francia parnasszisták előfutára, akik a romantika csapongó, szónokias lírizmusával szemben léptek fel.

kevésbé jelentékeny, szaggatott ritmikájú, diszsonanciákkal teli zenéje hív életre. A művet csak 1991-ben fedezték fel, és 1996-ban mutatták be Párizsban.<sup>74</sup>

Maria Modrakowskának<sup>75</sup> írta Poulenc az *Huit chansons polonaises* (1934) című, lengyel népdalfeldolgozásokat felvonultató dalciklusát, melynek tételeit egy-egy, számára kedves és fontos lengyel származású nőnek ajánlotta.<sup>76</sup> A mű alapvetően Chopin stílusában íródott, helyenként Poulenc jellegzetes harmóniáival és úgynevezett „rossz hangokkal”<sup>77</sup> megtűzdelve. Az egyetlen kivétel az utolsó, – a zeneszerző szerint a legjobban sikerült – *Jeziro (Le Lac)* című dal, amelyben a lassú tempójú, diatonikus népdal alatt egy egészen különlegesen diszsonáns és kromatikus zongorakíséret jelenik meg, – számomra – a legnagyobb Bartók-dalokat idézve.

Sem Poulenc, sem Bernac nem tesznek említést<sup>78</sup> a *Quatre chansons pour enfants* (1934) – gyermekeknek szóló – szellemes dalciklusról. Bernac könyvében annyi utalás olvasható erre vonatkozóan, hogy ezek a dalok nem kifejezetten koncertpódiumra íródtak.<sup>79</sup> Sokkal inkább kabaré-, kuplé- vagy szonon-jellegűek, ennek megfelelően egy kötetlenebb előadói környezetben feltehetően jobban érvényesülnek. Szövegüket Poulenc egykori gimnáziumi osztálytársa, Jean Nohain írta, Jaboune álnéven.<sup>80</sup>

1935-ben újabb kitűnő és a későbbiekben meghatározó költő verseivel gazdagodott Poulenc palettája. Paul Éluard-ral 1917-ben, Adrienne Monnier könyvesboltjában ismerkedett meg Poulenc, akiben a találkozás nagy rokonszenvet ébresztett, ám akkoriban még nem érezte magát alkalmasnak a poéta verseinek megzenésítésére.<sup>81</sup> A fordulatot az 1935-ös *Cinq poèmes de Paul Éluard* hozta, melyet a Bernac-kal adott első közös hangversenyükre komponált.<sup>82</sup>

<sup>74</sup> Schmidt 2001, 202.

<sup>75</sup> Maria Modrakowska (1896-1965) lengyel énekesnő. Tanárai Henry Melcer, Hélène Kedroff és Nadia Boulanger voltak. Énekelt a párizsi Operában, az Opéra-Comique-ban, ezen kívül tanított, műkritikus és regényíró is volt. Schmidt 2001, 481.

<sup>76</sup> Ida Godebska, Misia Sert, Elisabeth Potocka grófnő, Marya Freund, Madame Kochanska, Madame Arthur Rubinstein, Wanda Landowska és Maria Modrakowska. Francis Poulenc: *Intégrale des Mélodies et Chansons Vol. II.* (Paris: Salabert, 2013.) 5-24.

<sup>77</sup> „wrong-note” dissonance = rossz, nem oda illő hang, diszsonancia Daniel 1982, 68.

<sup>78</sup> JdmM 1989, és Bernac 1977.

<sup>79</sup> Bernac 1977, 19.

<sup>80</sup> Schmidt 2001, 209.

<sup>81</sup> Audel 1978, 100.

<sup>82</sup> A mű bemutatója, és egyben első közös koncertjük Bernac-kal 1935. április 3-án volt az École Normale-ban, Párizsban. JdmM 1989, 32.

Amióta felfedeztem Éluard prozódiajának titkát, azóta nem tudok leállni a megzenésítésével. Nagyon sokáig nem tudtam, hogyan is kellene... de egyszer csak a kulcs beletalált a zárba... a rejtjelet... megértettem.<sup>83</sup>

Poulenc úgy érezte, hogy Éluard-ral rátalált az igazi lírai hangra, a szerelem és a szabadság szeretetének hangjára.<sup>84</sup> Éluard végtelenül elégedett és hálás volt Poulenc-nek, amiért zenéjén keresztül még inkább hallhatóvá váltak versei. Egy későbbi, 1945-ös levélben egy verset ajánlott Poulenc-nek, melynek két sora így szól:

Francis je ne m'écoutais pas,  
Francis je te dois de te m'entendre<sup>85</sup>

Apollinaire-hez hasonlóan Éluard verseiből 34-et zenésített meg Poulenc, ezen kívül a már említett *Sept chansons*-ból öt az ő verseire készült. Szövegírója volt továbbá a *Figure humaine* (1943) és az *Un soir de neige* (1944) című *a cappella* kórusműveknek. Látható, hogy Poulenc dalművészetében milyen fontos szerepet játszik a két költő. Így vall róluk: „Ha a síromra ezt írnák: itt nyugszik Francis Poulenc, Apollinaire és Éluard zeneszerzője, azt hiszem, ez lenne a legnagyobb dicsőség számomra”.<sup>86</sup>

A következő alkotói korszak nagy Éluard-sorozata elé még beékelődik egy szóló dal, az *À sa guitare*, Ronsard versére, mely Édouard Bourdet *Margot*<sup>87</sup> című színművének zárójelenetében szerepel. A színdarabhoz egy hét tételes kísérőzenét is írt Poulenc *Suite française* címmel.<sup>88</sup>

<sup>83</sup> Once I'd discovered the secret of Éluard's prosody, I never stopped setting him to music. For a very long time I didn't know how to set about it... but once I'd found the key... the cipher... I understood. Audel 1978, 101.

<sup>84</sup> Schmidt 2001, 215.

<sup>85</sup> Francis, én nem hallgattam magam, Francis neked köszönhetem, hogy hallom magam. Correspondance 1967, 136.

<sup>86</sup> Si l'on mettait sur ma tombe: Cigît Francis Poulenc, le musicien d'Apollinaire et d'Éluard, il me semble que serait mon plus beau titre de gloire. JdmM 1989, 68.

<sup>87</sup> Édouard Bourdet (1887-1945) francia drámaíró, újságíró. 1935-ben színdarabot írt Navarrai (Valois) Margitról (1492-1549), *Margot* címmel, melynek színpadi zenéjét George Auric és Poulenc írta. Auric dalszerzeménye az első felvonásban szerepel. Schmidt 2001, 219.

<sup>88</sup> A szvit alapjául Claude Gervais, XVI. századi francia zeneszerző *Livre de danceries* gyűjteményének darabjai szolgáltak. Lawrence F. Bernstein: „Claude Gervais”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Nine.* (London: Macmillan, 2001.) 770-771.

#### 1.4. Pierre Bernac

Francis Poulenc dalairól nem lehet Pierre Bernac említése nélkül beszélni. Az 1926-os *Chansons gaillardes* bemutatója után jó pár évre szem elől tévesztették egymást, és csak 1934 nyarán, a Salzburgi Ünnepi Játékokon találkoztak ismét.<sup>89</sup> Poulenc a *Le Figaro* megbízásából volt jelen, hogy beszámolót készítsen a fesztiválról, Bernac pedig egy Debussy-dalokból álló program előadására készült. Bernac zongorakísérője lebetegedett, és a bariton – tudomást szerezve Poulenc salzburgi tartózkodásáról – megkereste a zeneszerzőt, hogy legyen kísérője a közelgő hangversenyen.<sup>90</sup> Az együttműködés sikerén felbuzdulva elhatározták, hogy duót alkotnak, és innentől elkezdődött egy huszonöt éves munkafolyamat, mely időszak alatt Poulenc mintegy kilencven dalt írt Bernac-nak.<sup>91</sup> A dalok kompozíciós folyamatát nagyban meghatározta Bernac énekhangja, kifejezésmódja és javaslatai, és komoly formáló hatása is volt Poulenc stílusára nézve; Bernac szövegmondásának figyelemre méltó tisztasága és könnyedsége, egyforma képessége a finom és a nyers hangvétellel való éneklésre maradéktalanul megfelelt a zeneszerző ízlésének.<sup>92</sup> Emellett Poulenc dalkomponálási művészetét meghatározta Bernac tágabb repertoárja, hiszen műsoraikon folyamatosan jelen voltak Schubert, Schumann, Fauré, Debussy és Ravel dalai is.<sup>93</sup> „Ennek a közös munkának köszönhetően nagyon sok dalt írtam, amiket soha senki nem fog olyan jól elénekelni, mint Bernac, aki ismeri zeném legapróbb titkait.”<sup>94</sup>

Poulenc – ismert szexuális beállítottsága ellenére – nem folytatott intim viszonyt Bernac-kal; a köztük kialakult kölcsönös megértést, tiszteletet és az egymásnak nyújtott erkölcsi és művészi inspirációt gyakran félreértelmezik.<sup>95</sup> Poulenc egyik legnagyobb találkozásának nevezte a baritonnal való megismerkedést,<sup>96</sup> és így vall együttműködésük fontosságáról:

<sup>89</sup> Daniel 1982, 36.

<sup>90</sup> Bernac egy rövid üzenetet hagyott a hotelben, ahol Poulenc lakott. Francis Poulenc: *Echo and Source. Selected Correspondence 1915-1963*. Ford. és szerk.: Sidney Buckland. (London: Victor Gollancz, 1991.) 99.

<sup>91</sup> Bernac 1977, 27.

<sup>92</sup> Daniel 1982, 36.

<sup>93</sup> Henri Hell 1958, 84.

<sup>94</sup> Bien entendu, c'est grâce à cette association que j'ai écrit tant de mélodies que personne ne chantera jamais mieux que Bernac, qui connaît les moindres secrets de ma musique. Daniel hivatkozása az *Entretiens avec Claude Rostand* című írásra. Daniel 1982, 323.

<sup>95</sup> Wilfrid Mellers: *Francis Poulenc*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 61.

<sup>96</sup> Audel 1978, 45.



Minden fejlődés, ami tetten érhető a dalaimban, Bernac-nak köszönhető. Ahogy Viñes<sup>97</sup> felfedte nekem a zongorára való komponálás bizonyos titkait, úgy Bernac megmutatta nekem az éneklés lehetőségeit, és az éneklés, amit mindenkinek felett a legjobban szeretek, tükrözi a boldogságot is, melyet ezeknek az éveknek a koncertjei jelentettek számomra.<sup>98</sup>

Bernac 1959-ben visszavonult az aktív énekléstől, de haláláig tanított. Poulenc dalairól szóló, hiánypótló könyvében így ír a szerzőről:

Véleményem szerint kevés olyan zeneszerző van, akinek a zenéje hűen tükrözi személyiségét. Zenéje lényének igaz kifejeződése. Ennek oka, hogy soha nem tért el a természetes hajlamától, és ez egyaránt vonatkozik az életére és a munkájára.[...] Követte érzékenységének és szívének impulzusait, melyeknek teljesen átadta magát.<sup>99</sup>

### 1.5. Fordulat

A harmincas évek második felében a Bernac-kal és Éluard-ral történt találkozás már egyik előjele volt a Poulenc életében eljövő markáns változásoknak. 1936-40 között több kórusművet is komponált,<sup>100</sup> ami az 1922-ben írt, reneszánsz stílusú *Chanson à boire*-t<sup>101</sup> leszámítva új területnek számított az életművében. Ezekből itt most kettőről esik szó. A legutóbbi időszak Apollinaire- és Éluard-feldolgozásainak sikere és Monteverdi motettáinak hallgatása-tanulmányozása<sup>102</sup> ihlette a hét tételes *Sept chansons sur des poèmes d'Apollinaire et d'Éluard* című vegyeskari művet.

<sup>97</sup> Ricardo Viñes (1875-1943), katalán zongorista. Korának legavatottabb Debussy, Ravel és Poulenc előadója, illetve Poulenc legfontosabb zongoratanára az 1910-es évek második felében. Schmidt 2001, 20.

<sup>98</sup> Tout ce que mon art, dans le domaine de la mélodie, a évolué, c'est grâce à Bernac. De même que Viñes m'avait révélé certains secrets de l'écriture pianistique, c'est Bernac qui m'a montré les possibilités du chant et comme le chant est une chose que j'aime par-dessus tout, c'est vous dire le bonheur qu'ont représenté pour moi ces années de concerts. Daniel 1982, 323.

<sup>99</sup> In my opinion there are few composers whose music so faithfully reflects their personality. His music is the true expression of his being. The reason is that Poulenc never forced himself away from his natural bent, and this applies as much to his life as to his work.[...] He followed the impulse of his sensibility and his heart, and gave himself up entirely to it. Bernac 1977, 36.

<sup>100</sup> *Sept chansons*; *Litanies à la Vierge Noire*; *Petites Voix* 1936; *Messe en sol majeur*; *Sécheresses* 1937; *Quatre motets de pénitence* 1939; *Salve Regina* 1940.

<sup>101</sup> A Harvard Egyetem férfikara (Harvard Glee Club) rendelt Poulenc-től egy kórusművet, azt követően, hogy 1921 nyarán hallották a szerző műveit egy párizsi koncerten. Schmidt 2001, 99-100.

<sup>102</sup> 1936-ban Nadia Boulanger énekegyüttesének előadásában hallotta Monteverdi motettáit, amelyeket a koncert után hazaérve lelkesen tanulmányozni kezdett. Ezzel egyidőben érkezett hozzá felkérés a Chanteurs de Lyon-tól egy kórusmű megírására, ennek eredményeként született a *Sept chansons*. Schmidt 2001, 225.

A dalokhoz szorosan nem kapcsolódó, mégis életrajzi, világnézeti és – ennek folytán – kompozíciós szempontból is fontos eseményekről kell említést tenni. Poulenc-et 1936 nyarán uzerche-i tartózkodása idején<sup>103</sup> érte a tragikus hír Pierre-Octave Ferroud<sup>104</sup> zeneszerző barátjának Magyarországon, autóbalesetben történt tragikus haláláról,<sup>105</sup> melynek következtében Poulenc azonnal Rocamadourba, a híres zarándokhelyre utazott.<sup>106</sup> Még érkezése napján elkezdte komponálni első vallásos, *Litanies à la Vierge Noire* című orgonakíséretes egyneműkari művét, melyet barátja emlékének szentelt.

Ennek az életteli zenésznek a tragikus balesete<sup>107</sup> megdermesztett. Elgondolkodva az emberi test törékenységéről, ismét a lelki élet vonzásába kerültem. Rocamadour visszavezetett engem a fiatalságom hitéhez. Ez a szentély, mely bizonyosan a legrégebbi Franciaországban, teljesen elragadott.[...] Rocamadourba tett látogatásom estéjén elkezdtem írni a *Litanies à la Vierge Noire*-t női hangokra és orgonára. Ebben a munkámban próbáltam megjeleníteni a „rusztikus áhítatot”, amely oly erősen hatott rám ezen a fennkölt helyen.<sup>108</sup>

Poulenc később többször is visszatért a zarándokhelyre, hogy a Fekete Szűz védelmét, áldását élvezze olyan vallásos indíttatású művek megírásakor, mint a

<sup>103</sup> Nyaranként vidéken készültek téli koncertturnéikra Bernac-kal; Poulenc ezúttal is Bernac és Yvonne Gouverné, Bernac egykori kísézője társaságában volt Uzerche-ben. Schmidt 2001, 230.

<sup>104</sup> Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), francia zeneszerző, zenekritikus. A *Le Triton* nevű csoport egyik alapítója, akik az új zenét népszerűsítették. Hangversenyeiken Bartók, Dallapiccola, Hindemith, Honegger, Janáček, Martinů, Milhaud, Poulenc, Prokofjev, Schönberg és Sztravinszkij műveit játszották 1932-39 között. A *Le Triton* a fiatal francia zeneszerzők fontos fórumává is vált. Claude Rostand: „Pierre-Octave Ferroud”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Eight.* (London: Macmillan, 2001.) 726.

<sup>105</sup> Pierre-Octave Ferroud utastársai voltak Lajtha László és valószínűleg Julien Dutilleul, francia festőművész. Budapestről Debrecenbe tartottak, ahol előadást tartott volna a két zeneszerző. Az autót a mindig gyorsan hajtó Ferroud vezette; defektet kaptak és árokba borultak. A balesetet csak Lajtha élte túl. Solymosi Tari Emőke: *Két világ között. Beszélgetések Lajtha Lászlóról.* (Budapest: Hagyományok Háza, 2010.) 39.

<sup>106</sup> Schmidt 2001, 231.

<sup>107</sup> Ferroud a baleset során szó szerint a fejét vesztette.

<sup>108</sup> The tragic decapitation of this musician so full of vitality has stupified me. Thinking about the frailty of the human condition, I was once again attracted to the spiritual life. Rocamadour served to lead me back to the faith of my youth. This sanctuary, certainly the oldest in France, completely captivated me.[...] The same evening of that visit to Rocamadour, I began my *Litanies à la Vierge noire* for female voices and organ. In this work I tried to depict the „rustic devotion” side that struck me so strongly in this lofty place. *Entretiens avec Claude Rostand.* Schmidt 2001, 231.

*Figure humaine* (1943), a *Stabat Mater* (1950) vagy a *Dialogues des carmélites* (1953).<sup>109</sup>

Bizonyára ezek az események is szerepet játszottak az egyik legjelentősebb dalciklus megszületésében, mely kapcsán Poulenc-ről, mint egyértelműen érett dalkomponistáról beszélhetünk. Az Éluard-versekre írt *Tel jour, telle nuit* (1936-37) egy koherens, kilenc dalból álló sorozat, melynek első és utolsó dala keretet képez a reggel és az éjszaka motívumával, azonos hangnemben, azonos tempóval. Bizonyos daloknak átvezető szerepük van, melyek az őket követő hangsúlyosabbakat szolgálják, a hangulatok egymás mellé helyezése kiegyenlített, a kezdés és a zárás nyugalmat és derűt sugároz, úgy, mint a ciklust lezáró, és egyben az első dalt idéző zongora utójáték, ami félreérthetetlenül Schumannt idézi. Poulenc ezzel a művével ténylegesen nagy dalköltő elődei, Schubert és Schumann nyomába lépett. A ciklus előadására vonatkozóan mindent elmond az alábbi mondattal:

Nagyon nehéz megértetni az előadókkal, hogy egyedül a nyugalom az,  
ami egy szerelmes költeménynek intenzitást képes adni.<sup>110</sup>

Poulenc 1937 végén találkozott Louise de Vilmorin író-költőnővel, akinek verseire három ciklust is komponált; a *Trois poèmes de Louise de Vilmorin* (1937), a *Fiançailles pour rire* (1939) és a *Métamorphoses* (1943) című sorozatokat. Ezek részletes ismertetése a dolgozat főtémájaként, későbbi fejezetekben olvasható.

## 1.6. Háborús évek

1938 gazdag vokális termést hoz; dalok születnek Apollinaire, Éluard, illetve a kor híres regényírónője, Colette<sup>111</sup> és a reneszánsz kori Charles d'Orléans<sup>112</sup> verseire.

A *Deux poèmes de Guillaume Apollinaire* (1938) dalai lendületesek, extravagánsak, fantáziadúsak, erotikusak, az előadóktól maximális virtuozitást kívánnak. Ismét megjelenik Poulenc és Apollinaire szeretett Párizsa; a zeneszerző naplójában azt írja, hogy a mű komponálásakor Seine-et-Marne, Chartrettes (Párizs

<sup>109</sup> Schmidt 2001, 231.

<sup>110</sup> Il est bien difficile de faire comprendre aux interprètes que le *calme* dans un poème d'amour peut *seul* donner de l'intensité. JdmM 1989, 36.

<sup>111</sup> Colette [Sidonie-Gabrielle] (1873-1954) francia író, varietéművész és újságíró. Schmidt 2001, 475.

<sup>112</sup> Charles d'Orléans [I. Károly orléans-i herceg] (1394-1465). Korának egyik leghíresebb lírikus költője.

környéki területek) és a fontainebleau-i erdő jelent meg neki, illetve felelevenedtek montmartre-i emlékei is. Az *Allons plus vite* előadására vonatkozóan ezt írja: „Ha valaki nem érti meg a vers szexuális melankóliáját, annak szükségtelen elénekelnie ezt a dalt”.<sup>113</sup>

Poulenc további Apollinaire dalai a *La Grenouillère* (1938) és a *Bleuet* (1939). Az előbbi egy a Szajrán található sziget neve, ahol a 19. századi írók és festők hajókáztak vasárnaponként. A nyugodt tempójú, boldog békeidőket idéző, mindössze húszütemes dal Renoirt, Maupassant-t és Muszorgszkijt idézi.<sup>114</sup> A *Bleuet* című vers 1917-ben keletkezett, amikor Apollinaire háborús fejsérülésével visszatért Párizsba.<sup>115</sup> A szöveg egy fiatal katonáról szól, akinek hazafias önfeláldozását nem hősiecs, hanem alázatos hangnemben jeleníti meg a vers. Poulenc ezt emelte ki Apollinaire írásából: „Az alázat, legyen az imádság vagy egy élet feláldozása, ami a leginkább megérintett.”<sup>116</sup>

Öt óra van és meghalatsz,  
Ha nem is jobban, mint az öregeid,  
Legalább nagyobb kegyelemmel.<sup>117</sup>

Jól érzékelhető, hogy az utóbbi dalok szövegei háborús időket, vagy vágyakozásképpen a háború előtti békeidők emlékét idézik. A harmincas évek végének nyilvánvaló politikai helyzete rányomta bélyegét Poulenc hangulatára és ezáltal műveire is. Nem csak dalaiban nyilvánul meg így; a *Les Animaux modèles* (1940-42)<sup>118</sup> című balettje és a *Figure humaine* (1943)<sup>119</sup> című kórusműve is háborús fogantatásúak.

<sup>113</sup> Si l'on ne comprend pas la mélancolie sexuelle du poème il est inutile de chanter cette mélodie. JdmM 1989, 40-2.

<sup>114</sup> Utalás Pierre-August Renoir *Le Déjeuner des Canotiers* (1881) című festményére. [Guy de] Maupassant neve szerepel a dalban. Kétütemnyi utalás (14-15.ütem) Muszorgszkijra; véleményem szerint a *Gyermekszoba* dalciklus nyomán. JdmM 1989, 50.

<sup>115</sup> Bernac 1977, 68.

<sup>116</sup> L'humilité, qu'il s'agisse de la prière ou du sacrifice d'une vie, c'est ce qui me touche le plus. JdmM 1989, 56.

<sup>117</sup> Il est dix-sept heures et tu saurais mourir / Sinon mieux que tes aînés / du moins plus pieusement. Bernac 1977, 68.

<sup>118</sup> *Les Animaux modèles* című balett 1942-es bemutatója Poulenc legnagyobb közönségsikere volt a háború idején. Feldolgozásában, témáiban tükrözte a régi rendszert, zenéje játékos jellegű volt, ami széles közönséget vonzott. A partitúrában elbújtatta a franciák által jól, a németek által viszont nem ismert, 1871-ben keletkezett, *Alsace et Lorraine* című függetlenségi dal részleteit, mellyel szintén nagy sikert ért el a megszállás idején. Leslie A. Sprout: „Poulenc's wartime secrets.” In: *The Musical Legacy of Wartime France*. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.) 1-37, 3.

A Charles d'Orléans XXV. balladájának első versszakára keletkezett *Priez pour paix* (1938) című dalt az első vallásos kórusmű, a *Litanies à a Vierge Noire* ihlette. Poulenc a szöveget a *Le Figaro* 1938. szeptember 28-i számában találta és azonnal megzenésítette.<sup>120</sup> Amellett, hogy ebben az imában is a lelkesedést és az alázatot emeli ki, szeretettel emlékezik örökségére:

Minden vallásos zeném hátat fordít a párizsi és külvárosi stílusomnak.  
Amikor imádkozom, újraéled bennem az aveyroni.<sup>121</sup> Ez az örökség  
bizonyítéka. A hit minden Poulenc-ben erőteljes.<sup>122</sup>

Colette-től<sup>123</sup> ismeretségük kezdete óta várt Poulenc valamilyen verset vagy szöveget, amit végül meg is kapott egy géz zsebkendőre írva. A *Le Portrait* (1938), mint dal nem adja vissza a zeneszerző Colette művészetére iránti rajongását, viszont Poulenc szerint előkészíti a soron következő Éluard-dalt.<sup>124</sup>

Visszatérve az Éluard-versekhez, 1938-39 fordulóján keletkezett a két dalból álló *Miroirs brûlants* (1939). Poulenc az első dalt (*Tu vois le feu du soir*) Bernac-nak ajánlotta, és azt írja naplójában: „Kíváncsi vagyok, hogy arra a bizonyos 'lakatlan szigetre' nem ezt a dalt vinném-e magammal”.<sup>125</sup> A második dalt (*Je nommerai ton front*) kifejezetten sikertelennek tartotta, és úgy fogalmazott, hogy a komponálás közben „elvesztette a fonalat”.<sup>126</sup>

Az évtized utolsó Éluard-dala a *Ce doux petit visage* (1939), Poulenc számára egy igen kedves mű, talán az egyik legszebb is, amelyet Raymonde Linossier emlékének ajánlott. Az előadásra vonatkozóan nagy hangsúlyt fektet az újrendre és

<sup>119</sup> *Figure humaine* (1943) nyolc tételes kétkórusos a capella mű, az Ellenállás kantátája. Titokban adták ki, és a felszabadulás évében, 1945 januárjában adta elő a BBC kórusa Londonban. Poulenc Picasso-nak ajánlotta a művet. Schmidt 2001, 289.

<sup>120</sup> Schmidt 2001, 254.

<sup>121</sup> Poulenc édesapja, Émile Poulenc (1855-1917) a dél-franciaországi Aveyron-ból, mélyen hívő katolikus családból származott. Daniel 1982, 1.

<sup>122</sup> *Toute ma musique religieuse tourne le dos à mon esthétique parisienne ou banlieusarde. Quand je prie c'est l'Aveyronnais qui reparait en moi. Evidence de l'hérédité. La foi est puissante chez tous les Poulenc.* JdmM 1989, 48.

<sup>123</sup> Colette (1873-1954), teljes nevén Sidonie-Gabrielle Colette, francia író, varietéművész és újságíró. Az első író, akit a Goncourt Akadémia meghívott soraiba és az első nő, aki halálakor állami temetésben részesült.

<sup>124</sup> JdmM 1989, 44.

<sup>125</sup> *Je me demande si au „jeu de l'île”, ce n'est pas celle de mes mélodies que j'emporterais.* JdmM 1989, I.h.

<sup>126</sup> *J'avais perdu le fil.* JdmM 1989, 48.

a pedálhasználatra a zongoraszólamban, illetve a rubato nélküli éneklésre a zavartalan legato érdekében.<sup>127</sup>

A háború személyesen is érintette Poulenc-et; 1940 júniusában mozgósították, és hat hétig szolgált Cahors mellett.<sup>128</sup> Szerencsére viszonylagos nyugalomban telt ez az időszak, melyről így ír Bernac-nak:

A legelbűvölőbb katona vagyok a khaki színű egyenruhámban.[...]A marhavagonokban töltött pár nap után lecövekeltünk egy eszményi faluban, Lotban, három kilométerre Cahors-tól, ahol egy csűrben alszom, pontosan, mint La Fontaine meséiben.<sup>129</sup>[...] Bízom a jövőben és a duónkban; mi több, tele vagyok zenével.[...] Szeretem ezt a helyet. A levegő friss. Földművesekkel élek itt, akik bizalommal töltenek el.<sup>130</sup>

1940-ben keletkezett egyetlen duettje, a Paul Valéry<sup>131</sup> versére írt *Colloque* (1940), szoprán és bariton hangra. Ez nem egy klasszikus értelemben vett duett, mert a szólamok egymás után szólalnak meg. A dal kezdősorainak komor unisonoi a *Cinq poèmes de Paul Éluard* első dalát idézik, de a mű egészének romantikus, szentimentális hangulata az ugyanebben az évben keletkezett legismertebb Poulenc dalra, a *Les Chemins de l'amour-ra*<sup>132</sup> hasonlít.

Ugyanebben az évben keletkezett Poulenc talán legnépszerűbb és legtöbbet előadott dalciklusa, a *Banalités*, Apollinaire verseire. A sorozat színes, különböző kedélyállapotokat felvonultató öt dalából kettő (*Hôtel; Voyage à Paris*) kifejezetten párizsi hangulatot áraszt; így fejezte ki Poulenc abbéli örömét, hogy a katonai szolgálat leteltével ismét visszatérhetett a francia fővárosba.<sup>133</sup> A *Chanson d'Orkenise* egy képzeletbeli várost idéz népdal-szerű elemekkel, a *Fagnes de Wallonie* virtuóz sorai a belga Ardenneket éneklik meg, ahol Apollinaire 1899-ben

<sup>127</sup> JdmM 1989, 52.; Bernac 1977, 125.

<sup>128</sup> Schmidt 2001, 266.

<sup>129</sup> Utalás a La Fontaine szövegekre ekkoriban készülő *Les Animaux modèles* című balettre.

<sup>130</sup> I make a most charming soldier , all in khaki.[...] After days of travelling in cattle trains we have now taken root in a heavenly village in Lot, 3 kilometres away from Cahors, where I sleep in a barn straight out of the Fables of La Fontaine. [...] I have faith of the future and in our „team”, and what is more, I feel full of music.[...] I like these parts. The air is buoyant. I live with peasants who give me confidence. Selected Correspondence 1991, 123-4.

<sup>131</sup> Paul Valéry (1871-1945) francia költő.

<sup>132</sup> A *Les Chemins de l'amour* című dal Jean Anouilh *Léocadia* című színdarabjához készült.

<sup>133</sup> Schmidt 2001, 269.

nyaralt,<sup>134</sup> a *Sanglots* című dal pedig fordít a könnyed hangulaton, és komoly, erős darabként zárja a ciklust.

Maurice Fombeure<sup>135</sup> verseire készült a *Chansons villageoises* hat dala 1942-ben. Poulenc érett lírai korszakának kellős közepén üde színfolt ez a Sztravinszkij *Négy dalát*<sup>136</sup> idéző ciklus, melynek szövegeiről így ír Henri Hell:

Fombeure humorral és fantáziával teli, könnyed költészete Franciaország régi népdalait idézi, anélkül, hogy a múltat utánozná. Ugyanaz a kecses egyszerűség, ugyanaz a báj és ugyanaz a ritmus jellemzi. És ugyanaz a paraszti bölcsesség. [...] Népdalok, minden bizonnyal, de ez a költészet sokkal bonyolultabb, mint amilyennek látszik; ezért egyezik Poulenc művészetével.<sup>137</sup>

Az 1926-os *Chansons gaillardes* óta ez az első sorozat, amelyben Poulenc *chanson*-nak nevezi dalait, és nem véletlenül. Világos a zene, élénk és érthető a képi világ, szabályszerű a zenei és szövegi ritmus; ezek mind a poulenc-i értelemben vett *chanson* jellemzői. A zeneszerző így ír a műről:

Az 1942 szeptemberében, közvetlenül a *Les Animaux modèles* után keletkezett *Chansons villageoises* egyenesen a ballettből származik, már ami a hangszerelését<sup>138</sup> és a harmóniai stílusát illeti. A művet egy szimfonikus, látványos énekes darabnak képzeltem el, egy erős Verdi-baritonra (Jago). Fombeure szövegei Morvant idézik, ahol olyan csodás nyarakat töltöttem! Az Autun környéki nosztalgia ihlette ezt a gyűjteményt.<sup>139</sup>

<sup>134</sup> Bernac 1977, 69-77.

<sup>135</sup> Maurice Fombeure (1906-1981), francia költő, versei a közép-franciaországi harmonikus táj képeit, hangulatait idézik.

<sup>136</sup> Poulenc André Schaeffnernek írott levelében Sztravinszkij népi szövegekre írt, hangszerkíséretes dalaihoz hasonlítja a *Chansons villageoises*-t. *Correspondance* 1967, 128.

<sup>137</sup> La poésie de Fombeure, volontiers éclairée d'humour et de fantaisie, évoque, sans les pasticher le moins du monde, les vieilles chansons populaires du pay de France. C'est la même simplicité gracieuse, le même charme, le même rythme. Et la même sagesse paysanne s'en dégage.[...] *Chansons populaires*, certes, mais d'une poésie plus élaborée qu'il n'y paraît: ainsi devaient-elles s'accorder à l'art de Poulenc. Henri Hell 1958, 126-7.

<sup>138</sup> Eredetileg zenekari kísérettel készültek a dalok, később írt hozzá zongorakíséretet Poulenc. Bernac1977, 171.

<sup>139</sup> Écrites en septembre 42, juste après la création des *Animaux Modèles*, les *Chansons villageoises* en découlent directement quant à l'orchestration et même au style harmonique. Je les ai conçues comme un tour de chant symphonique pour un *fort* baryton Verdi (Iago). Autun Poulenc háborús szolgálatának egyik helyszíne volt. JdmM 1989, 70.

1943-ban – a *Métamorphoses* című Vilmorin ciklus mellett – két dal született egy Poulenc életművében újonnan feltűnt költő, Louis Aragon<sup>140</sup> verseire. A *Deux poèmes de Louis Aragon* dalainak karaktere, hangulata teljesen különböző, bár mindkettő a háborús időkre reagál. A „C” egy Loire-t átívelő hídra való emlékezés a Ponts-de-Cé melletti Angers-ből, mely hídon át francia sorstársaival menekült a költő a német megszállók elől, 1940 májusában.<sup>141</sup> A mélyen melankolikus és poétikus dal szövegének érdekessége, hogy minden sor „cé”-re, a helyszín nevére rímelő szótagban végződik. A második dal, a *Fêtes galantes* könnyed és ironikus formában jeleníti meg ugyanennek a megszállásnak a nehéz időszakát. A kabarédal stílusában fogant darab gépiesen ismétlődő kezdősorai és hadaró, gyors tempója nagyfokú virtuozitást kíván az énekestől.

A háború éveiben érezhetően lelassultak Poulenc komponálási folyamatai; ebben közrejátszott 1943-44 fordulóján Noizay-i házában folytatott, barátait bújató és védelmező tevékenysége is.<sup>142</sup> Több művének keletkezése is elhúzódott ezekben az években, mint: a *Montparnasse*, a *Babar*, és első operája, a *Les Mamelles de Tirésias*.

A *Montparnasse* című, a *Deux poèmes de Guillaume Apollinaire* első, egyébként egyik legismertebb és önmaga által legjobbnak tartott dalát négy éven át, több részletben, és nem sorrendben írta Poulenc. Komponálásakor újra és újra ráeszmélt Apollinaire költészetének csodájára és arra, hogy mekkora szerepet játszott Párizs a költő életében. Nostalgiaival gondolt a Picasso, Braque, Modigliani és Apollinaire által felfedezett Montparnasse fénykorára. A vers „*Un poète lyrique d’Allemagne*” sora Max Jacob-ra emlékeztette a zeneszerzőt, a költő-egyházfira, aki a többiekkel ellentétben nem akarta elhagyni a Montmartre-ot.<sup>143</sup>

Az előbbi mű párjaként keletkezett *Hyde Park* című dalt, mely a korábbi páros sorozatok felépítéséhez hasonlóan merőben eltérő karakterrel jelentkezik, jazz-es elemekkel, pergő szöveggel, *glissandókkal* tűzdelt mozgékony énekszólam jellemzi. A szöveg Apollinaire 1912-es londoni útjának emlékeit eleveníti fel.

<sup>140</sup> Louis Aragon (1897-1982) francia költő, újságíró, esszéista, fordító és kritikus. Poulenc vele is Adrienne Monnier könyvesboltjában találkozott az I. világháború idején. Schmidt 2001, 292.

<sup>141</sup> Bernac 1977, 187.

<sup>142</sup> Schmidt 2001, 293.

<sup>143</sup> JdmM 1989, 74.



Poulenc számára nem több ez, mint egy karcolat, egy áthidaló szám, amely jól követ egy lírai hangulatú dalt egy koncertműsorban.<sup>144</sup>

1945-ben készült el a dalnak nem nevezhető, mégis leginkább a vokális művek közé sorolandó *Histoire de Babar, le petit éléphant*. A mű Jean de Brunhoff<sup>145</sup> szövegére készült; egy narrátor által mesélt történet, rövid zongoradarabok kíséretében. Poulenc Prokofjev *Péter és a farkas* című művének stílusában álmodta meg a darabot, csak „sokkal mulatságosabb és spontánabb szöveggel”.<sup>146</sup> A vázlatok már 1940-ben megszülettek, mikor Poulenc egy leszerelése utáni vidéki tartózkodása során szórakoztatta unokatestvére öt gyermekét Babar meséjét színesítő zongorajátékával.<sup>147</sup> 1961-ben Poulenc javaslatára Jean Françaix hangszerelte meg a művet.<sup>148</sup>

A háborús évek végének különleges és műfajilag új alkotása Poulenc első operája, a *Les Mamelles de Tirésias (Tirésias keblei)*. A mű Apollinaire 1917-es,<sup>149</sup> azonos című szürrealista drámája nyomán készült. Apollinaire víziója egy Franciaországot az I. világháború idején újranevesítő és újraalapító történet, mely éppen időszerű volt a második világhégés vége felé is. Poulenc – mint a legtöbb vokális művének esetében – ezúttal is Bernac közreműködésével dolgozta ki az énekszólamokat. A mű egészének előadásával kapcsolatban érdekes gondolatokat fogalmaz meg:

Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias* szövege tele van látens költészettel, ami soha nem fordul bántó humorba. Ez az, amiről tegnap ismét meggyőztem magam, mikor újraolvastam a partitúrám. Ezért nagyon fontos a *Les Mamelles de Tirésias* elejétől a végéig úgy énekelni, mintha Verdi írta volna. Ezt talán nem lesz olyan könnyű megértetni azokkal az előadókkal, akik általában ragaszkodnak a dolgok külső megjelenéséhez.<sup>150</sup>

<sup>144</sup> Bernac 1977, 79.

<sup>145</sup> Jean de Brunhoff (1899-1937) francia író és illusztrátor. Babar történeteiből hét könyve született.

<sup>146</sup> much funnier and unpredictable text. Idézet egy Henri Sauguet-nak 1945. augusztus 3-án írt levélből. Schmidt 2001, 312.

<sup>147</sup> Schmidt 2001, 268.

<sup>148</sup> Schmidt 2001, 457.

<sup>149</sup> A Prológ és az utolsó jelenet 1903-ban született. Schmidt 2001, 295.

<sup>150</sup> Le poème de Guillaume Apollinaire pour les *Mamelles de Trésias*, plein d'arrière-plans poétiques ne tombe jamais dans un humour à fleur de peau. C'est ce dont je me suis persuadé, encore hier, en relisant les épreuves de ma partition. Il faudra donc chanter, d'un bout à l'autre, les *Mamelles* comme du Verdi. Cela ne sera peut-être très facile à faire comprendre aux interprètes qui s'en tiennent généralement à l'apparence des choses. JdmM 1989, 78.

### 1.7. Háború utáni évek

1946-ban a dalok sora Apollinaire-rel folytatódik, ezúttal *Deux mélodies* címmel; *Le Pont* és *Un poème*. Az első dal kapcsán megemlíti Poulenc, hogy a költő egyik legfurfangosabb versével volt dolga, melynek megzenésítése – hasonlóan a Montparnasse-hoz – több szakaszban történt. 1944-46 között készültek a különböző sorok, és Poulenc szerette volna, ha a sok csiszolgatás ellenére megmarad a dal könnyedsége, amellyel nem kisebb feladat hárult rá, mint érzékeltetni a folyóvíz mozgását, és megrajzolni egy a folyó mellett beszélgető nők szavaiból született híd képét.<sup>151</sup> Az *Un poème* egy röpké dal, melyet Luigi Dallapiccolának ajánlott a szerző. A szöveg a kávéházi gyufák tiszavirág-életéről szól. Erős disszonanciákat hallhatunk ebben a dalban, és a szerializmus nyomai is tetten érhetők. Poulenc a következőket írja erről a műről:

Mindig szerettem az *Un poème* postabélyeg-méretét, amely pár szóval oly nagy csendet és nagy ürességet képes kifejezni. Ezt a dalt *quasi parlando* kell énekelni és rettenetesen lassan.<sup>152</sup>

1946 nyarán három szólódal született. Az egyik *Le Disparu* címmel Robert Desnos versére, a másik Raymond Radiguet *Paul et Virginie* című szövegére, és egy Éluard-megzenésítés, a *Main dominée par le cœur*.

A *Le Disparu* egy népszerű chanson, boston-keringő ritmusban, Piaf stílusában. Desnos szövege a párizsi ellenállás egy figurájának eltűnéséről inkább szuggesztív, mint igazi minőség. Poulenc így fogalmaz: „Messze járunk Éluard-tól és Apollinaire-től.”<sup>153</sup>

A tragikusan fiatalon elhunyt költő, Raymond Radiguet, Cocteau felfedezettje és társa, Poulenc fiataalkori barátja volt. Poulenc 1920-ban már elkezdte megzenésíteni a *Paul et Virginie*-t, de akkor technikai nehézségekbe ütközött, és letett erről a szándékáról. Később többször gondolt a költőre, és megpróbálta emlékezetből felújítani régi vázlatait.<sup>154</sup>

<sup>151</sup> JdmM 1989, 80.

<sup>152</sup> J'ai toujours aimé la taille de timbre-poste d'*Un Poème* qui suggère avec si peu de mots un grand silence et un grand vide. On doit chanter cette mélodie en *quasi-parlando* et terriblement lentement. JdmM 1989, l.h.

<sup>153</sup> Nous sommes loin d'Éluard ou Apollinaire. JdmM 1989, 84.

<sup>154</sup> Poulenc levele Bernac-nak 1946-ban. Correspondance 1967, 173-4.

A történet alapjául Bernardin de Saint-Pierre<sup>155</sup> azonos című novellája (1788) szolgált.<sup>156</sup> Poulenc zenéje itt idilli, finom, légies és ártatlan.

Éluard versére készült a *Main dominée par le cœur* című dal, melyet Marie-Blanche-nak ajánlott Poulenc. A gyors, könnyed dal ritmikáját Poulenc Fauré *Le don silencieux* dalához hasonlítja.<sup>157</sup> Számomra sokkal inkább az első Vilmorin-megzenésítést, az *Un garçon de Liège*-t idézi. A dalban alkalmazott modulációkról és azok kompozíciós nehézségeiről többször is ír naplójában:

Mivel soha nem cserélem le egy verssor zenéjét, amit már elképzelttem, és szavakat sem teszek át más hangnembe, csak hogy megkönnyítsem a dolgomat, ebből következik, hogy a sorok összekapcsolása gyakran nehéz, és meg kell állnom ahhoz, hogy megtaláljam a pontos helyet, ahol időnként kénytelen vagyok modulálni.<sup>158</sup>

Az 1946-os évnek két fontos eseménye is volt Poulenc életében; még a húszas évekből ismert barátnőjétől, Frédérique Lebedeff-től<sup>159</sup> lánya született, Marie-Ange, akit a szerző élete végéig segített, mint keresztlányát. A másik fordulat az volt, amikor Poulenc egy meghallgatás során megtalálta a számára legmegfelelőbb szoprán énekesnőt Denise Duval<sup>160</sup> személyében, aki első és majdani operáinak női főszerepét, illetve későbbi dalait énekelte.<sup>161</sup>

Federico García Lorca iránti rajongása és tisztelete jeléül komponálta Poulenc a *Trois chansons de F. García-Lorca* című dalciklust (1947), ahogy a pár évvel ezelőtti hegedű-zongoraszonátáját is (1943), de egyikkel sem volt különösebben megelégedve. A kitűnő szövegeket Félix Gattegno fordította francia nyelvre. Az első egy csendes lírai dal (*L'enfant muet*), a második egy Jota (*Adelina à la promenade*), a harmadik pedig egy *sarabande* (*Chanson de l'oranger sec*), melyről Poulenc

<sup>155</sup> Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) A *Paul et Virginie* két gyermek bontakozó szerelmének története Mauritius szigetén. A történet több későbbi szerzőt is megihletett.

<sup>156</sup> Bernac 1977, 185.

<sup>157</sup> JdmM 1989, 86.

<sup>158</sup> Comme jamais je ne transpose dans un autre ton, par facilité, la musique que je viens de trouver pour un vers ou même pour quelques mots, il s'ensuit que les raccords sont souvent difficiles et qu'il me faut du recul pour trouver l'endroit exact où, parfois, je dois, sur place, moduler. JdmM 1989, 76.

<sup>159</sup> Lásd még a dolgozat *Fiançailles pour rire* című fejezetében.

<sup>160</sup> Denise Duval (1921-2016) francia énekesnő, Poulenc felfedezettje, elsőként énekelte Tirésias (*Les Mamelles de Tirésias*), Blanche (*Les Dialogues des Carmélites*) és a *La Voix humaine* főszerepét.

<sup>161</sup> Schmidt 2001, 324-5.

önkritikusan megjegyezte, hogy inkább egy „nemes francia” dal, mint egy „súlyos spanyol”.<sup>162</sup>

A ...*Mais mourir* című dalt Éluard előző évben elhunyt felesége, Nusch emlékére komponálta Poulenc. A zeneszerző mindig csodálta Nusch szépségét, legfőképpen a kezét. A gyönyörű dalban Poulenc-nél ritkán hallható módon, független életet él a nagy lépésekben mozgó, szárnyaló énekszólám. A dal könnyed hangulata, és kíséretének triolás vonulatai az *Au-delà* című Vilmorin-dalra emlékeztethetnek bennünket.

Az évtized és egyben a Poulenc dalművek utolsó nagy szakaszának egyik kiemelkedő sorozata, a zeneszerző és Bernac első amerikai turnéjára készült *Calligrammes* (1948), Apollinaire képverseire. A ciklust áthatják Poulenc gyermekkori helyszínének, Nogent-nak az emlékei. Egy igazán nagy formátumú művet hallunk, melyben egyesülnek Poulenc eddigi kompozíciós tapasztalatai; minden stílusából nyújt valamit, de most már teljesen letisztult, az eddigieknél még magasabb színvonalú az eredmény. Négy évvel a sorozat keletkezése után, 1952-ben, már bizonyos rálátással szemléli művét:

Számomra ez az Apollinaire-kísérletezések sorának csúcspontja. Minél többet lapozom a kötetét [*Il y a*], annál inkább úgy érzem, hogy nem találok többé olyat, amire szükségem lenne. Nem azért, mert Apollinaire költészetét már kevésbé szeretem, (valójában soha nem szerettem ennél jobban), hanem azért, mert azt érzem, hogy kimerítettem belőle mindent, ami nekem kellett.<sup>163</sup>

A képversek közül az *Il pleut* és a *Voyage a békéről*, a többi a háborúról szól. Az első dal (*L'Espionne*) ritmikája az Éluard-megzenésítéseket idézi, de merőben más színnel. A *Mutation* című második dal Apollinaire katonaéletét eleveníti fel, refrénszerű kiáltásokkal tarkítva, a harmadik, lírai és egyben szenvedélyes dal, a *Vers le Sud* a dél-franciaországi békeidőkről szól, és Apollinaire akkori kedveséről, Louise

<sup>162</sup> La dernière mélodie a le défaut d'être „noblement” française tandis qu'elle aurait dû être „gravement” espagnole. JdmM 1989, 90.

<sup>163</sup> Il représente pour moi l'aboutissement de tout un ordre de recherches quant à la transposition musicale d'Apollinaire. Plus je feuillette ses volumes, plus je sens que je n'y trouve plus ma pâture. Non pas que j'aime moins la poésie d'Apollinaire (je ne l'ai jamais tant aimée) mais j'ai l'impression que j'ai épuisé tout ce qui m'y convenait. JdmM 1989, 92.

de Coligny Chatillonról.<sup>164</sup> Az *Il pleut* az esőt jeleníti meg; a vers sorai is függőlegesen íródtak, utánozva az eső látványát. A kíséretben halljuk az egyre erősebben szakadó vízcseppeket; Poulenc megkísérelt egy zenei kalligrammát komponálni, ami nem kis feladatot ró a zongoristára.<sup>165</sup> A pehelykönnyű *La grâce exilée* Apollinaire Marie Laurencin iránt érzett szerelmének termése; a háború idején Spanyolországba száműzött festőnő alakját énekli meg benne.<sup>166</sup> A hatodik dal, az *Aussi bien que les cigales* félúton van a *chanson* (népdal) és az igazi *mélodie* között, aminek a végén lévő *Coda* lassabb tempóban szólal meg.<sup>167</sup> Poulenc az utolsó, *Voyage* című, legérzékenyebb dalt ismét Raymonde Linossier emlékének ajánlotta; a legjobb két-három dalának egyikeként tartotta számon ezt a darabot, melyben „a váratlan és érzékeny modulációk segítségével, melankólián és szerelmen keresztül vezet az út az érzelmektől a csendig.”<sup>168</sup>

Az 1949-es év két Doda Conradnak<sup>169</sup> ajánlott dalt termett. A *Hymne* Jean Racine<sup>170</sup> alexandrinokban írt, vallásos versére készült, Poulenc és Bernac második amerikai turnéján, New Yorkban. Bár Poulenc a megzenésítés bizonyos részeit jónak találta, a régies, nem igazán élő szöveg nehézséget okozott.<sup>171</sup> A dal komor, súlyos akkordikus kísérettel kezdődik, mely a versszakok során emelkedik, és egyre könnyedebbé válik. A negyedik szakasz disszonanciákat is hordoz, a záró szakasz pedig fokozatosan lenyugszik. Az emelkedések ellenére végig *p* a dinamikai előírás, ami megnehezíti a fokozást.

A *Mazurka* című dal Louise de Vilmorin verseire írt nagyobb ciklus darabja, melyben minden tételt más zeneszerző zenésített meg<sup>172</sup>. A Doda Konrad ötlete alapján készült, basszus hangra írt teljes mű címe *Mouvements du cœur*, ami Chopin előtti tisztelgés volt a zeneszerző halálának 100. évfordulóján.<sup>173</sup> A *Mazurka*-ban egy

<sup>164</sup> Louise de Coligny-Châtillon (1881-1963) Az egyik első francia pilótanő, Apollinaire szerelme 1914-15 fordulóján. Bernac 1977, 85.

<sup>165</sup> I. h.

<sup>166</sup> I.m. 87.

<sup>167</sup> JdmM 1989, 94.

<sup>168</sup> Par le truchment des modulations imprévues et sensibles, Voyage va de l'émotion au silence en passant par la mélancolie et l'amour. JdmM 1989, 94.

<sup>169</sup> Doda Conrad (1905-1998) lengyel basszista, az énekesnő Marya Freund fia. Nadia Boulanger együttesének tagja volt az 1930-as években. Schmidt 2001, 475.

<sup>170</sup> Jean Racine (1639-99) francia klasszicista író, drámaíró.

<sup>171</sup> JdmM 1989, 92.

<sup>172</sup> Henri Sauguet: *Prélude*; Francis Poulenc: *Mazurka*; George Auric: *Valse*; Jean Françaix: *Scherzo impromptu*; Léo Preger: *Etude*; Darius Milhaud: *Ballade nocturne*; Henri Sauguet: *Postlude-Polonaise*. Auric, Françaix, Milhaud, Poulenc, Preger, Sauguet: *Mouvements du cœur. Un hommage à la mémoire de Frédéric Chopin*. (Paris: Heugel&Cie, 1949.)

<sup>173</sup> Schmidt 2001, 349.

bál tárul elénk, de nem zajos-forgatagos formában, hanem egy fiatal, töprengő lány szemszögéből, lassú és melankolikus keringő-ritmusban. A dal lényegében egy szöveggel ellátott mazurka Chopin stílusában, melynek zongoraszólam az énekszólamtól függetlenül is megállja a helyét. Vilmorinre jellemző módon itt is sok rím- és szójátékot hallunk, és megjelenik egy pillanatra a hegedű (*violon*) is, mint kedvelt téma. Poulenc-nek sok fejtörést okozott a versszakok között hatszor visszatérő *Font ainsi, font, font, font* (hatodszor: *La neige fond, fond, fond*) sor megzenésítése, amiről ezt írja Vilmorinnek:

Édes Louise-om, tudod, hogy tekintélyes mennyiségű ősz hajszalet szereztlél a te öreg zenészednek? Azt gondoltam, hogy soha nem találom meg a zenei megoldást a *Font, font, font* szavaidra, de végül megleltem, és nagyon tetszik a mazurkám.[...] Remélem neked is tetszeni fog. Nem engedélyeztem magamnak semmiféle csalást: az összes „font” benne van.<sup>174</sup>

Poulenc naplóját olvasva, a komponálási folyamatot illetően már kevésbé lelkes a zeneszerző: ”Poulenc stílusában, Poulenc-től, akit untat az efféle dolog.”<sup>175</sup>

### 1.8. Az utolsó évtized

1950-ben keletkezett az utolsó előtti nagy Éluard-ciklus, a *La fraîcheur et le feu*. A hét dalból álló sorozat szövegét egy hosszú, hét számozott szakaszból álló vers, a *Vue donne vie* képezi. Ennélfogva szorosabban is kapcsolódnak a dalok egymáshoz, mint egy különálló versekből álló ciklus esetében. A sorozatot, mely az ötödik dal kezdősoráról kapta a címét, Sztravinszkijnek ajánlotta Poulenc.

Vitathatatlanul ez a legkoncentráltabb dalciklusom. Olyan sok dalt írtam idáig, hogy elvesztettem a kedvemet irányukban, és kétségtelenül egyre kevesebbet fogok írni. Ha ezek sikeresek lesznek, és hiszem, hogy azok lesznek, az azért lesz, mert egy technikai nehézség meghozta az étvágyamat. Valójában ez nem annyira egy ciklus, mint *egyetlen vers*

<sup>174</sup> Ma douce Louise, Sais-tu que tu fait pusser bien des cheveux blancs à ton vieux musicien? J'ai cru que je ne trouverais jamais le truc pour mettre en musique tous tes Font, font, font et puis tout d'un coup c'est venu et j'aime beaucoup ma mazurka.[...] J'espère que cela te plaira. Je ne me suis permis aucune tricherie: tous les „font” y sont. Correspondance 1967, 186.

<sup>175</sup> A la manière de Poulenc par un Poulenc qu'une telle aventure rasait. JdmM 1989, 96.

több szakaszban való megzenésítése, ahogyan a vers nyomtatott formáján is látszik.[...] Ezeket a dalokat Sztravinszkijnek ajánlottam, mert a komponálási mód tőle származik. A harmadik dalban valójában az A-dúr Szerenád végéből kölcsönöztem a tempót és harmóniai folyamatot.<sup>176</sup>

A sorozat rövid, gyors-lassú váltakozású dalokból áll, melynek keretet ad az első (*Rayon des yeux*) és utolsó darab (*La grande rivière qui va*) hasonlóan áradó karaktere, és a bennük elő- és utójátékként megszólaló zongoramotívum. Poulenc a *Figure humaine* című kóruskantátájának *Liberté* tételéhez hasonlítja a hatodik dalt (*Homme au sourire tendre*), melyben saját vallásos érzései is megjelennek. A ciklus komoly felkészülést kíván, egyidejűleg kell jelen lennie a technikai precizitásnak és az improvizálás érzetének.<sup>177</sup>

Ahogy olvasható volt a fenti levélrészletben, a dalkomponálás terén valóban hiátus állt be az életműben; 1950-54 között egyáltalán nem, 1954-től is csak két évenként születtek újabb dalok, ciklusok. Jól érzékelhető, hogy ebben az időszakban nagyszabású művek és operák<sup>178</sup> keletkeztek, megkoronázva ezzel a vokális kompozíciók sorát.

Az egyik ilyen grandiózus és nagyszerű opusz a *Stabat Mater* oratórium, melyet Christian Bérard<sup>179</sup> emlékére komponált Poulenc. A megfelelő elmélyülés érdekében ennek a műnek az írása során is ellátogatott Rocamadourba. A hangszerelés 1951-ben készült el, a bemutatót az az évi Salzburgi Fesztiválon tartották.<sup>180</sup> Poulenc vokális műfajokhoz fűződő különös érzékének gazdagsága mutatkozik meg ebben a műben, mellyel kapcsolatban így ír Bernac-nak: „Meglátja, hogy tele van formulák és újradolgozások nélküli zenével”.<sup>181</sup>

<sup>176</sup> Indiscutablement mes mélodies les plus concertées. J'ai tant écrit de mélodies jusqu'à ce jour que le goût m'en est passé et que j'en écrirai sans doute de moins en moins. Si celles-ci sont réussies, et je crois qu'elles le sont, c'est qu'un problème technique stimulait mon appétit. Il ne s'agit pas en réalité d'un cycle mais d'un seul poème mis en musique, par tronçons séparés, exactement comme le poème est imprimé. [...] Ces mélodies sont dédiées à Stravinsky parce qu'un quelque sorte elles sont issues de lui. La troisième emprunte en effet le tempo et le sens harmonique de la cadence finale de la *Sérénade en la pour piano*. JdmM 1989, 96.

<sup>177</sup> JdmM 1989, 98.

<sup>178</sup> *Stabat Mater* (1950); *Dialogues des Carmélites* (1955); *La voix humaine, Gloria* (1958); *Sept Répons de ténèbres* (1962).

<sup>179</sup> Christian Bérard (Bébé) (1902-1949) francia festő és dekoratőr, számos alkalommal dolgozott együtt Jean Cocteau-val és Poulenckel különböző színházi produkciókban. Schmidt 2001, 473.

<sup>180</sup> Selected Correspondence 1991, 381.

<sup>181</sup> You will see that it is full of music without formulas and rehashing. Schmidt fordítása és idézete egy 1950 nyarán Bernac-nak írt levélből. Schmidt 2001, 362.

1954-56 között összesen öt dal született Max Jacob és Apollinaire verseire. Az utolsó Jacob megzenésítés a *Parisiana* (1954) címet viseli, és két dalt tartalmaz. Az első (*Jouer du bugle*) majdnem bekerült az 1932-es *Bal masqué*-ba, a második (*Vous n'écrivez plus*) egy Max Jacobra jellemző abszurd szöveg, melyek együtt a párizsi hangulatot idézik.

A *Rosemonde* (1954) és a *La Souris (Deux mélodies* 1956) az utolsó Apollinaire feldolgozások. Az előbbi dalhoz nem sokat fűz Poulenc, leginkább a zongora utójátékának szépségét emeli ki.<sup>182</sup> A *La Souris* a *Le Bestiaire* című verssorozat darabja, és Doda Conrad édesanyjának, Marya Freundnak<sup>183</sup> 80. születésnapjára készült. Poulenc tetszetősnek találta ezt a rövid, nosztalgikus dalt, amely visszarepítette őt 1919-be, Pont-sur-Seine-i katonasága helyszínére. A *Deux mélodies* második darabja egy kevésbé ismert költőnő, Laurence de Beylié<sup>184</sup> versére készült, *Nuage* címmel, Rose Dercourt-Plaut-nak<sup>185</sup> ajánlva. A művet érzékeny és változatos harmóniavilág jellemzi, mely – Poulenc által akkoriban sokat hallgatott – Liszt *Valse oubliée* című darabját idézi.<sup>186</sup>

Poulenc festők és festészet iránti szenvedélye öltött testet az Éluard verseire készült *Le Travail du peintre* (1956) című dalciklusban. Poulenc pár hónappal Éluard halála előtt beszélt a költővel a szövegekről, és szerette volna a sorozatot egyik kedvencével, Matisse-szal zárni „vidáman és napfényesen”,<sup>187</sup> de Éluard ebben a véleményében nem osztozott, és Matisse végül kimaradt. A dalok nem alkotnak szoros láncolatot, mindegyik független mű különösebb hangnemi, karakterbeli kapcsolódás nélkül. Amellett, hogy Poulenc igyekezett különböző zenékbe önteni a festők által benne keltett képeket, az egész cikluson megfigyelhető a *Dialogues des Carmélites* zenei hatása. A *Picasso* című első dal már korábban kitalált kezdőtémájából gyökerezik Marie nővér motívuma.<sup>188</sup> A *Chagallt* idéző második dal egy *scherzo*, *Braque* pedig finom, áttetsző lírai hangot kapott. A *Gris*ről szóló negyedik dal komoly és melankolikus, melyben a zongora pedálhasználat

<sup>182</sup> JdmM 1989, 100.

<sup>183</sup> Marya Freund (1876-1966) lengyel énekesnő, főként Mahler, Schönberg és Sztravinszkij műveinek tolmácsolója. 1922-ben énekelte a *Le Bestiaire* dalciklust Poulenc kíséretével. Schmidt 2001, 109.

<sup>184</sup> Laurence de Beylié (1893-1968) francia költőnő.

<sup>185</sup> Rose Dercourt-Plaut (1890?-1992) lengyel-amerikai szoprán, akivel Poulenc az első amerikai turnéján ismerkedett meg. Rose férje Fred Plaut, hangmérnök, aki Poulenc CBS-nek készült lemezfelvételeit készítette. Selected Correspondence 1991, 302.

<sup>186</sup> JdmM 1989, 106.

<sup>187</sup> Matisse devait clore le cycle dans la joie et le soleil. JdmM 1989, 100.

<sup>188</sup> I.h.



kulcsfontosságú. A *Klee*-t láttató dal egy kirobbanóan ritmikus *presto*. A *Miró* című dal valamennyi közül a legösszetettebb; hangulati skálája gyorsan váltakozik a szenvedélyes és a lírai között. *Villon* zárja a ciklust, melyben leginkább érvényesül Éluard – Poulenc által annyira kedvelt – litánia-hangja.<sup>189</sup> Nincs még egy dalkompozíciója Poulenc-nek, amelyben ennyire szorosan keveredik egymással az ének- és zongoraszólam.

Az 1956-os év másik szerzeménye a *Dernier poème*, a 1947-es *Le Disparu* versírójának, Robert Desnos-nak a szövegére. Desnos a verset feleségének írta egy cigarettapapírra, pár nappal a koncentrációs táborban történt halála előtt.<sup>190</sup> Az *ombre* (árnyék) szót soronként ismételtető dal kezdő és záró ütemeinek hangulata nyomasztó, disszonanciákkal és erős hangsúlyokkal teli. A középrész valamivel harmonikusabb, de a dal végén ismét visszatér a harmadik verssor zenei anyaga, keretbe foglalva a zenei mondanivalót. A zongora utójátékban újból disszonanciát és meghökkentő, kíméletlen harmincketted-csapásokat hallunk. Poulenc a Desnos feleségének ajánlott dalról ezt a bejegyzést írja naplójában: „Azt hiszem, a *Dernier poème* elég jól sikerült. Egy svájci kritikus azt írta, hogy ez a legjobb dolog, amit valaha csináltam (sic). Szegény én, szegény ő.”<sup>191</sup>

Az utolsó Éluard-feldolgozás 1956-ban született *Une chanson de porcelaine* címmel, melyet Poulenc Jane Bathori<sup>192</sup> 80. születésnapjára komponált. A vers az *À toute épreuve* című kötetből való, amelyből Poulenc az első Éluard-dalainak (*Cinq poèmes*) szövegeit merítette. A zeneszerző különösebb jelentőséget nem tulajdonított ennek a dalnak, annyit jegyzett meg róla naplójának legutolsó bejegyzéseként, hogy a mű második fele a *Le Travail du peintre*-hez hasonlóan jól megtervezett.<sup>193</sup> Bathorinak pedig ezt írta:

Itt van végre a dalod. Remélem, tetszeni fog, mert az irányodban érzett gyengédséggel készítettem, miközben a csodálatos múltunkra gondoltam.<sup>194</sup>

<sup>189</sup> JdmM 1989, 104.

<sup>190</sup> Bernac 1977, 191-2.

<sup>191</sup> *Dernier poème* est, je crois, assez réussi. Un critique suisse a écrit que c'était ce que j'avais fait de mieux (sic). Pauvre de moi, pauvre de lui. JdmM 1989, 112.

<sup>192</sup> Jane Bathori (Jeanne Marie Berthier) (1877/78-1970) francia mezzoszoprán, a francia kortárs művek előadója, koncertszervező. Többek között a Hatok műveinek propagálója, Poulenc korai dalainak előadója. David Cox: „Jane Bathori”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Two*. (London: Macmillan, 2001.) 906-7.

<sup>193</sup> JdmM 1989, 112.

<sup>194</sup> Here, finally, is your *mélodie*. I hope that you will like it, because I created it with tenderness for you, while thinking about our wonderful past. Schmidt angol nyelvre fordított hivatkozása egy dátum

Az ötvenes évek közepe-vége sok fizikai és lelki gyötrődést okozott Poulencnek; 1954 táján egészsége megromlott, ráadásul akkori társa, Lucien Roubert nagybeteg volt, és épp a *Dialogues des Carmélites* elkészültekor halt meg.<sup>195</sup> 1954-ben Adrienne Monnier öngyilkos lett,<sup>196</sup> Marie-Blanche de Polignac 1958-ban, Wanda Landowska<sup>197</sup> pedig 1959-ben hunyt el.

1959. május 27-én egy koncerttel ünnepelték Poulenc 60. születésnapját a Salle Gaveau-ban, mely hangverseny egyben Bernac búcsúfellépése is volt.<sup>198</sup>

Tegnap este utoljára léptem színpadra Bernac-kal. Jobban énekelt, mint valaha a [Salle] Gaveau-ban, a 60. születésnapom alkalmából...A közönség örömujjongással fogadta ezt a példás művészt. Az ujjaim egy kissé remegtek a *Le Travail du peintre* kezdetén. Aztán összeszedtem magam. Egy testvéri együttműködés szomorú vége ez.<sup>199</sup>

1958-ban elkészült Poulenc harmadik operája, a *La Voix humaine*, Cocteau monodrámájára írt egyszemélyes egyfelvonásos, szoprán szólóra. A franciaországi bemutatót Denise Duval énekelte az Opéra-Comique-ban, 1959-ben. Poulenc elhatalmasodó egészségi problémáinak és deprimált lelkiállapotának, illetve Duval zűrös szívügyeinek döntő szerepe volt az öngyilkosságra készülő, elhagyott nő kétségbeesett alakjának zenei megformálásában. Poulenc és Duval szinte együtt alkották a figurát, testre szabták, amennyire csak lehetett. Duval így emlékszik vissza:

*A La voix humaine* egy elképesztő élmény volt számomra, mert láttam, ahogy Francis Poulenc oldalról oldalra, ütemről ütemre nekem írja szinte a húsával-vérével, de ugyanúgy az én megsebzett szívemmel is:

---

nélküli levelezőlapra, melyet Poulenc küldött Bathorinak a mű kéziratának kíséretében. Schmidt 2001, 425.

<sup>195</sup> Selected Correspondence 1991, 237.

<sup>196</sup> Schmidt 2001, 403.

<sup>197</sup> Wanda Landowska (1879-1959) lengyel születésű francia csembalista, zongorista, és régi zenei szakértő. Poulenc csodálta játékát, és nagy jelentőségűnek tartotta a vele való találkozást. Schmidt 2001, 480.

<sup>198</sup> Schmidt 2001, 430.

<sup>199</sup> Pour la dernière fois j'ai paru en scène, hier soir, avec Bernac. Il a chanté mieux que jamais, à ce concert donné chez Gaveau, à l'occasion de me 60 ans... Le public a fait un triomphe à cet artiste exemplaire. Mes doigts tremblaient un peu en attaquant le *Travail du peintre*. Ensuite je me suis ressaisi. C'est mélancolique la fin d'une si fraternelle association...JdmM 1989, 108.

akkoriban mindketten érzelmi drámák közepén voltunk, sírtunk, és ez a *Voix humaine* a könnyeink naplója lett.<sup>200</sup>

1959-ben készült az egyetlen angol nyelvű, Shakespeare-szövegre írt dal, a *Fancy*, ami valójában egy gyermekhangokra írt egyneműkari *unisono* darab. Shakespeare *A Velencei kalmár* című drámájából idézett szöveg megzenésítését Marion Harewood<sup>201</sup> rendelte kiadandó gyermekkórus-gyűjteménye számára. A felkért zeneszerzők között volt Benjamin Britten és Kodály Zoltán is. Poulenc a művet a *Turn of the screw* című Britten opera két gyermekszereplőjének, Miles-nak és Flora-nak ajánlotta.<sup>202</sup>

Denise Duval nevéhez fűződik Poulenc legutolsó és egyik legnépszerűbb dalsorozatának, a *La courte paille*-nak 1960-as születése. A sorozat Maurice Carême<sup>203</sup> verseire készült, és Poulenc azzal a szándékkal komponálta a dalokat, hogy Duval énekelhesse őket kisfiának. A sors fintora, hogy Duvalnak nem tetszett a sorozat, és végül Colette Herzog<sup>204</sup> és Jacques Février<sup>205</sup> mutatta be a Royaumont Fesztiválon, 1961-ben.<sup>206</sup> A hét dal karaktere igen változatos; van köztük könnyed, játékos, fecsegő, vicces, gyengéd és melankolikus. A *Le sommeil* a fiatal édesanya aggodalmát énekli meg, aki nem tudja, hogyan altassa el gyermekét. A *Quelle aventure* egy bolháról és egy kiselefántról szól, remek karakterizálási lehetőségeket nyújtva az előadónak. A *La reine de cœur* egy csendes, misztikus, elringató zene, melyet a virtuóz és játékos *Ba, be, bi, bo, bu* című csizmáskandúr-jelenet követ. A *Les anges musiciens* dal ismét gyengéd, melankolikus hangulatban tárja elénk a zene angyalainak Mozart-hárfajátékát. A *Le carafon* egy vizeskancsóról szól, akinek kívánságára Merlin egy bébi vizeskancsót varázsol. Ez a ciklus legösszetettebb darabja, a mesélő és a szereplők különböző karakterrel való megszólaltatása miatt. A sorozatot a *Lune d'Avril* zárja, mely a legszebb és legmélyebb tartalmú dal;

<sup>200</sup> *La voix humaine* was an astonishing experience for me, because I saw Francis Poulenc write it page by page, bar by bar, for me, with his flesh, but also with my heart wounds: we were then both in the midst of sentimental drama, we were crying, and this *Voix humaine* has been like a diary of our tears. Schmidt által közölt részlet a *L'Avant scène opéra* című folyóirat 1983. No.52 számából. Schmidt 2001, 424.

<sup>201</sup> Marion Countess of Harewood (szül: Marion Stein) (1926-2014) bécsi születésű, angol zongorista, Britten jó barátja, a Leeds International Piano Competition egyik alapítója.

<sup>202</sup> Schmidt 2001, 435.

<sup>203</sup> Maurice Carême (1899-1978) belga író, költő

<sup>204</sup> Colette Herzog (1923-1986) francia operaénekesnő

<sup>205</sup> Jacques Février (1900-1979) francia zongoraművész és tanár. Ő és Poulenc mutatta be a szerző d-moll kétzongorás versenyművét 1932-ben. Schmidt 2001, 477.

<sup>206</sup> Schmidt 2001, 442.

előadásmódjában is a legszélesebb skálán mozog, a gyengéd *pppp*-tól a *ff* dinamikáig. A zongora utójáték a szinkópás *c'* orgonapontjával a ciklus első dalának nyitóütemeit idézi. A szerző a következőket írja: „Ezeket a dalokat gyengéden kell énekelni. Ez a legbiztosabb módja, hogy megérintsük egy gyermek szívét.”<sup>207</sup>

Poulenc szóló vokális műveinek sora a Cocteau szövegére komponált *La dame de Monte-Carlo* című hétperces monológgal zárul. Érdekes, hogy Cocteau ilyen módon keretet képez a szerző dalműveinek láncolatában, hiszen az egyik legelső, *Cocardes* (1919) című dalciklus sorait is ő írta. Poulenc korábban nem ismerte az eredetileg Marianne Oswald<sup>208</sup> számára 1946-ban írt *La Dame de Monte-Carlo*-t, és nagyon felvillanyozta, hogy a megzenésítéssel visszarepíthette magát húszas éveinek közepére, mikor Monte-Carloban élt és komponált barátjával, Auric-kal. Az ott töltött időszak alatt volt alkalma látni olyan nőket, akiről a monológ szól; idősebb, tönkrement asszonyokat, akik a játéktermek asztalainál remélik jóra fordulni sorsukat. A monológ nőalakja végső elkeseredésében vízbe veti magát. A mű a *La voix humaine*-hez hasonló hangszerelést kapott (zongorakíséretes verziója is van), nehézsége, hogy a könyörtelenül változatlan ritmika ellenére meg kell találni a különböző, olykor hirtelen változó hangulatok és karakterek jellegét. A művet szintén Duvalnak ajánlotta Poulenc. Naplójának utolsó soraiban ez áll:

Próbáltam különböző színt adni minden egyes versszaknak. Szomorúság, büszkeség, líraiság, erőszak és szarkazmus. Végül nyomorúságos gyengédség, kínlódás, és loccsanás a tengerbe.[...] A *La Dame de Monte-Carlo*-t Tosca imájához hasonlóan kell énekelni! Igen, okvetlenül! Egyfajta szomorúsággal lapozom ezt a naplót. Elmúlt a dalok ideje. (Legalábbis számomra).<sup>209</sup>

<sup>207</sup> Il faut les chanter avec tendresse. C'est la plus sûre façon de toucher le cœur des enfants. JdmM 1989, 108.

<sup>208</sup> Marianne Oswald (1901-1985) francia színész-, énekesnő

<sup>209</sup> C'est pourquoi j'ai essayé de donner une couleur différente à chaque strophe du poème. Mélancolie, orgueil, lyrisme, violence et sarcasme. Enfin tendresse misérable, angoisse et floc dans la mer. Il faut chanter *La Dame de Monte-Carlo* comme la prière de la *Tosca*! Mais oui! Je feuillette ce journal avec quelque mélancolie. Le temps n'est plus aux mélodies (du moins pour moi). JdmM 1989, 112.