

10.18132/LFZE.2018.9

CSEREKLYEI ANDREA

FRANCIS POULENC DALAI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2018.9

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

FRANCIS POULENC DALAI

Louise de Vilmorin dalciklusok

CSEREKLYEI ANDREA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Tartalomjegyzék

Rövidítések	II
Köszönetnyilvánítás	III
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

Rövidítések

- André de Vilmorin André de Vilmorin: *Essai sur Louise de Vilmorin*. (Paris: Édition Pierre Seghers, 1962.)
- Audel 1978 Stéphane Audel: *My friends and Myself. [Moi et mes amis.]* Ford: James Harding. (London: Dennis Dobson, 1978.)
- Bernac 1977 Pierre Bernac: *Francis Poulenc. The Man and His Songs. [Francis Poulenc et ses mélodies]*. Ford: Winifred Radford. (London: Victor Gollancz, 1977.)
- Correspondance 1967 Francis Poulenc: *Correspondance 1915-1963*. (Paris: Éditions du Seuil, 1967.)
- Daniel 1982 Keith W. Daniel: *Francis Poulenc. His Artistic Development and Musical Style*. (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.)
- Gyergyai Gyergyai Albert: „A szép kertésznő”. *Kritika* 17/4 (1979. ápr.) 19-21.
- Henri Hell 1958 Henri Hell: *Francis Poulenc. Musicien français*. (Paris: Librairie Plon, 1958.)
- JdmM 1989 Francis Poulenc: *Diary of my Songs. [Journal de mes Mélodies]*. Ford.: Winifred Radford. (London: Victor Collancz, 1989.)
- Pálffy 1961 Paul Graf Pálffy von Erdöd: *Abschied von Vorgestern und Gestern*. (Stuttgart: Schuler Verlag, 1961.)
- Schmidt 2001 Carl B. Schmidt: *Entrancing Muse. A Documented Biography of Francis Poulenc*. (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001).
- Selected Correspondence 1991 Francis Poulenc: *Echo and Source. Selected Correspondence 1915-1963*. Ford.: Sidney Buckland. (London: Victor Gollancz, 1991.)

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném köszönetemet és hálámat kifejezni mindazoknak, akik segítették a disszertációval kapcsolatos munkámat.

Köszönöm Dalos Anna és Pintér Csilla zenetörténészeknek a dolgozat tartalmára és formai követelményeire vonatkozó útmutatásait. Köszönöm Raicsné Szerdahelyi Éva és Pappné Dr. Schmiedt Annamária folyamatos és támogató észrevételeit, és Halmai Katalin kezdetektől való biztatását.

Köszönettel tartozom munkahelyeimnek, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemnek és Doktori Iskolájának, a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének és a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskolának és Vezetésüknek a doktori tanulmányaimat maximálisan támogató hozzáállásukért, és növendékeimnek, hallgatóimnak, hogy a nehéz időszakokban is megértéssel viseltettek irántam.

Köszönöm Bándoli Katalinnak és Munkatársainak, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye részéről nyújtott többszörös segítségét, és a fellépési lehetőségeket. Köszönettel tartozom tanár- és művészkollégáimnak a kutatásaimat segítő válaszaikért, Veisz Gábornak, a Magyar Rádió archívumából rendelkezésemre bocsátott adatokért, valamint Claire Hunyadinak a francia fordítások ellenőrzésében nyújtott segítségével.

Köszönöm mindenkori zongorakísérőimnek, hogy a dalok előadásában partnereim voltak – lesznek: Hegedüs Gönczy Katalinnak, Böszörményi Juditnak, Madarász Évának, Réti Balázsnak és Horváth Márton Leventének.

Végül, de nem utolsósorban mérhetetlen hálával tartozom Páromnak, Családomnak és Barátaimnak, hogy ebben a sokszor embert próbáló, de ugyanakkor örömteli időszakban messzemenőig támogattak és mellettem álltak.

Csereklyei Andrea

Budapest, 2017. december 30.

Bevezetés

Francis Poulenc (1899-1963) zenéje egyetemista korom óta foglalkoztat. Legelőször kórusműveivel találkoztam, azok közül is a *Stabat mater* tett rám igen mély benyomást. Magánének szakos hallgatóként értek el hozzám dalai, melyeken keresztül tovább mélyült érdeklődésem a szerző vokális irodalma iránt.

Poulenc a 20. századi francia zene egyik legmeghatározóbb alakja, izgalmas, sokszínű, különböző érzelmi és értelmi síkokat bejáró zeneszerző. Életműve a műfajok széles skáláján mozog; hangszeres, vokális és színpadi zenéi egyaránt maradandó alkotások. Mindezek közül kiemelkedik daltermése, mely több mint 150 dalt számlál.

Poulenc életműve különös ívet ír le a *Hatok* tagjaként munkálkodó formabontó, avantgárd fiatal évektől a lírai hangot használó, romantikusabb középső időszakon át a befelé tekintő, vallásos évekig. Pályájának alakulásában meghatározó szerepe volt a különböző, olykor tragikus életeseményeknek, a különböző művészeti ágak alkotóival és a támogatókkal történt találkozásoknak, és nem utolsósorban saját, rendkívül sokszínű, több réteget magában rejtő személyiségének. Barátjától, Claude Rostand-tól származik a zeneszerző jellemére és szélsőséges zenei karaktereire vonatkozó, találó mondás: „félíg szerzetes, félíg csibész”.¹

Francis Poulencről és műveiről sajnálatos módon nem létezik átfogó magyar nyelvű irodalom. A hazai könyvtári kutatásokon kívül a szerző hivatalos honlapja² volt segítségemre, ahol a művek különböző felosztású jegyzékeinek, továbbá cikkek, tanulmányok és hangzó anyagok listáinak tanulmányozásából indultam ki.

A dolgozat témája kezdetben csak a Vilmorin dalok köré összpontosult volna, de vizsgálódásaim során arra jutottam, hogy megkerülhetetlen az egész emberöltőn átívelő daltermés tanulmányozása. Annál is inkább szükségszerűnek éreztem ismertetésüket, mivel vajmi keveset tudunk ezekről a dalokról; a francia irodalomhoz nyúlók is – kevés kivétellel – legfeljebb Debussyig, esetleg Ravelig merészkednek.

A fentiek folyamányaként a dolgozat első nagy fejezetében a különböző zeneszerzők és zenei áramlatok Poulencre gyakorolt hatását, és a szerző teljes életművét átszövő dalkompozíciókat tárgyalom. Ismertetem legjellemzőbb tulajdonságaikat, a keletkezésükre vonatkozó érdekességeket, dedikálásokat,

¹ moine et voyou / half monk and half ragamuffin. Keith W. Daniel: Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style. (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982). 2.

² <https://www.poulenc.fr/>

instrukciókat, egyéb sajátosságokat a szerzői korszakok tükrében – a teljesség igénye nélkül. Helyenként említésre kerülnek más, főként vokális opuszok is, melyek meghatározóak voltak egy-egy dal vagy dalciklus keletkezésénél életrajzi, kompozíciós vagy egyéb szempontból. A fejezetben található műcímeket eredeti nyelven közlöm, ugyanis sok esetben nehézkes a fordítás, és így nem mindig kapjuk vissza az jelentés igazi tartalmát és hangulatát.

Poulenc dalairól – ismereteim szerint – nem született hasonló összegzés magyar nyelven. A dalok áttekintésében alapvető forrásom a zeneszerző által elsősorban konzultációra szánt, egyszersmind kivételes jelentőségű *Diary of My Songs [Journal de mes Mélodies]* című kétnyelvű kiadvány, illetve Pierre Bernac *The Man and His Songs [Francis Poulenc et ses mélodies]* című, angol fordításban megjelent, – keletkezésre, költőkre, előadásra, kiejtésre vonatkozó – átfogó kézikönyve volt. A Poulenc biográfiák közül elsősorban Carl B. Schmidt *Entrancing Muse*, és Keith W. Daniel *Francis Poulenc His Artistic Development and Musical Style* című műveire támaszkodtam. A dalok megismerését és vizsgálatát a több francia kiadó által együttesen publikált négykötetes Poulenc *Intégrale des Mélodies et Chansons* című kottakiadvány tanulmányozásával, illetve a különböző – szerencsére nagy számban található – Poulenc dal-összkiadás lemezek hallgatásával folytattam.

A disszertáció második fejezetében felvonultatom Poulenc dalkomponálási módszereit, érintve a szövegválasztást, a zongora alkalmazásának módjait, az énekszólam és kíséret viszonyát, harmóniai-, ritmikai-, és dallami jellegzetességeit, továbbá a dalok csoportosításainak lehetőségeit.

A harmadik fejezetben ismertetem az általam választott dalciklusok versírójának, Louise de Vilmorinnek életét, munkásságát, melyben kiemelem a költőnő 1938-43 közötti magyarországi kötődéseit, Poulenc által megzenésített verseinek szlovákiai és magyarországi keletkezését, illetve Poulenc zeneiségére női költőként gyakorolt hatását. Ennek a fejezetnek a kidolgozásánál a költőnő fivére, André de Vilmorin *Essai sur Louise de Vilmorin* című művét, és a költőnő második férje, Gróf Pálffy Pál *Abschied von Vorgestern und Gestern* című visszaemlékezéseit dolgoztam fel. Nagy örömömmre szolgáltak az olyan magyar emlékezők írásai, mint Bodri Ferenc és Gyergyai Albert, akiknek élménybeszámolóiból hiteles képet kapunk Vilmorin magyarországi tartózkodásáról.

A további fejezetekben, egyben a dolgozat fő témájaként a Vilmorin dalciklusok szövegi és zenei elemzése olvasható előadási szempontok figyelembe vételével,

illetve keletkezéseik története levelezések, emlékezések megidézésével. A dalok analízise során elsősorban saját előadói tapasztalataimat használtam fel, de itt is nagyon sok kiegészítő információval szolgált Poulenc naplója, Pierre Bernac kézikönyve és Graham Johnson *Poulenc: The Complete Songs* összkiadás lemez kísérfüzetében megjelent *A New 'Intégral' of Poulenc's Songs* című tanulmánya.

Az e fejezetekben szereplő művek szövegeit saját nyersfordításban közlöm.

Sajnálatos módon Francis Poulenc dalainak ismerete és előadása még napjainkban is kuriózumszámba megy, ezért dolgozatomnak nem titkolt célja, hogy közelebb hozzam a szerzőt és szóló vokális műveit az érdeklődőkhöz.

1. A dalokról

1.1. Hatások

A dalok igen jelentős helyet foglalnak el 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,¹ 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* érett, kifinomult formája. A *mélodie* a 19. század utolsó évtizedeiben, Fauré, Duparc és Debussy műveiben nyerte el formáját az új, különleges dallamfordulatok, új harmóniak és a versszövegek finomságainak érzékenyebb zenei követésének megjelenésével.² Poulenc dalai közül harmincegy viseli a *chanson* elnevezést. E dalok jellemzője a kiegyenlített ritmus és metrum, a zenei ismétlések használata, egy hozzáférhetőbb 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 egy szerényebb minőségű szövegválasztást jelent, hanem inkább azt a módot, ahogyan a szöveggel bánt. Ennek egyik első példája a Jean Cocteau szövegére keletkezett *Toréador* (1918) című spanyol hangzásvilágú chanson.³ 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

¹ 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.

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

³ 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.⁴

Az 1919-ben Guillaume Apollinaire verseire keletkezett, és a korai románc egyszerűségét megragadó, de már Satie hatását tükröző *Le Bestiaire*⁵ című ciklusától, a későbbi, kimagasló dalokig az egyszerű és tiszta vonalak szeretete teszi Poulencet a francia dal örökösévé. Mindazonáltal rendszerint megjelenik dalaiban a szalonok és zenés kávéházak hangulata, ami szintén korának jellemzője. A humor, a szatíra és a romantikus ideálok kigúnyolása a Hatok sajátja volt, de Poulencnél 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.⁶

Poulenc zenei stílusának kialakulásában számos zeneszerző és zenei élmény közrejátszott. A 19. századi francia elődök közül elsősorban Emmanuel Chabrier⁷ volt nagy hatással a szerzőre. Chabrier romantika- és Wagner-ellenes zenéje nagyban előkészítette a 20. század elején kialakult új francia zenei törekvéseket. Poulenc

⁴ „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'ensuientend 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.

⁵ *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.

⁶ 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.

⁷ 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 ösatyjának tekintette őt, olyannyira, hogy 1961-ben tisztelete jeléül könyvet is írt a szerzőről.⁸ 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.⁹

Henri Duparc¹⁰ mindössze tizenkét dalt komponált, ezzel együtt Poulenc a legjobb Baudelaire-megzenésítőnek tartotta, és dalait későbbi koncertjein rendszeresen játszotta.¹¹

Vitathatatlan és megkerülhetetlen Debussy szerepe a szerzők sorában, akinek *Danses sacrée et profane* című művét Poulenc már 1907-ben, nyolcéves korában hallotta egy koncerten,¹² 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.¹³ 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: „Debussy az, semmi kétség, aki ráébresztett a zenére.”¹⁴ Debussy Poulenc dalaira gyakorolt közvetlen hatását elsősorban a kifogástalan prozódia, és a zárkózott líraiság vonatkozásában kell kiemelnünk.

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

⁸ Daniel 1982, 3-4.

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

¹⁰ Henri Duparc (1848-1933), francia zeneszerző.

¹¹ 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.

¹² Daniel 1982, 3.

¹³ Daniel 1982, I.h.

¹⁴ 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.¹⁵

Bár Schubert főként a zongoradarabok tekintetében (*Improvisations*) hatott Poulenc stílusára, de 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 Bernac¹⁶ 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*¹⁷ ugyanazt jelentik az orosz gyermekkorak, mint Renoir és Proust kislányai a francia gyermekkorak a 19. század végén.¹⁸

Poulenc Igor Sztravinszkij zenéjével való találkozása az egyik legmeghatározóbb esemény 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 hangzásvilága volt, ami mélyen megragadta Poulencet.¹⁹ Első jegyzett műve, az ál-afrikai szövegre írt *Rapsodie nègre* (1917) és a kamara-kíséretes, három rövid dalból

¹⁵ 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 *Conferencia* című folyóiratban 1947-ben megjelent *Més mélodies et leurs poètes* cikke. Carl B. Schmidt: *Entrancing Muse. A Documented Biography of Francis Poulenc*. (Hillsdale: Pendragon Press, 2001.) 12.; Daniel 1982, 315.

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

¹⁷ Mikhail Vrubel (1856-1910) orosz szimbolista festő olajfestménye.

¹⁸ 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.

¹⁹ Audel 1978, 135.

álló, Jean Cocteau szövegeire írt *Cocardes* (1919) Sztravinszkij zenekari műveinek hatását hordozza,²⁰ a *Poèmes de Ronsard* (1924) első dalát pedig a Poulenc által igen kedvelt *Mavra* ihlette.²¹ Későbbi művekben is tetten érhető az orosz zeneszerző nyoma: a *Les Animaux modèles* (1942) című ballettben, a *La Fraîcheur et le feu* (1950) dalciklusában, és még a *Dialogues des Carmélites* (1955) című operájában is.²² 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 levelezéseikben.²³

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 természetesen hallani sem akarok a kortárs zenére gyakorolt hatásáról. Szórakoztat, amíg fürdés közben hallgatom a lemezekről, de őszintén ízléstelennek tartom a koncerttermekben.²⁴

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.²⁵ 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).²⁶

[Nogent] maga volt a Paradicsom a szabadtéri tánctermeivel, a sült krumpli illatával és a bal musette-jeivel[...] Itt ismertem meg Christiné és Scotto²⁷ dallamait, melyek népzeneimmé váltak. Látható, hogy zeném

²⁰ JdmM, 1989, 20.

²¹ JdmM, 1989, 20-2.

²² Daniel 1982, 25.

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

²⁴ 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.

²⁵ Schmidt 2001, 8-9.

²⁶ JdmM 1989.

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

’rosszfiú’ oldala nem mesterkélte, ahogyan azt néha gondolják, hanem a legkedvesebb gyermekkori emlékeimből fakad.²⁸

A zenén és az irodalmon kívül a festészet volt, ami vonzotta és felvillanyozta Poulencet, 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*,²⁹ Renoirt a *Grenouillère*,³⁰ Édouard Vuillard-t az *Hier*,³¹ Delacroix-t és Eugène Devéria-t a *Deux poèmes de Louis Aragon*³² kapcsán. Poulenc önmagát, illetve zenéjét leginkább Raoul Dufy³³ művészetével azonosította, akinek metszetei Apollinaire 1918-ban kiadott *Le Bestiaire* sorozatát díszítették.³⁴ Az 1924-25-ös *Poèmes de Ronsard* első kiadásának borítóját Picasso tervezte.³⁵ A zeneszerző a *Le Travail du peintre* című kései dalciklusával tisztelgett korának festőművészei előtt. Bernackal közös koncertturnéik során rendszeresen látogatták a különféle múzeumokat, kiállításokat, mely alkalmakkor az énekes meggyőződhetett Poulenc csillogó vizuális memóriájáról.

Emlékszem egy alkalomra, amikor a Washingtoni Phillips Gyűjteményben ezt mondta nekem: „Látja, hogy ennek a ruhának a zöld színe ezen a portrén pontosan az a zöld, mint Mantegna veronai *San Zeno* festményén a lándzsát tartó katona ruhájának a zöldje?”³⁶

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.

²⁸ 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.

²⁹ JdmM 1989, 22.

³⁰ JdmM 1989, 50.

³¹ JdmM 1989, 26.

³² JdmM 1989, 72.

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

³⁴ Audel 1978, 51.

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

³⁶ 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.

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.³⁷

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 prozódiaát leszámítva Poulenc érezte, hogy a mű egésze igazából nem tükrözi az ő valódi karakterét, és ebben Georges Auric,³⁸ 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 a *À son page* utolsó oldalát, és a *Ballet* bizonyos részeit.³⁹

Poulenc – mint zeneszerző – 22 éves koráig autodidakta módon képezte magát. Azonban Milhaud tanácsára 1921-24 között komolyabb kompozíciós tanulmányokat folytatott Charles Koechlin-nél,⁴⁰ akitől ellenpontot, harmonizálást és hangszerelést tanult.⁴¹ Ezekben az években leginkább hangszeres zenét írt, a daloktól kissé

³⁷ Schmidt 2001, 90.

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

³⁹ 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'*À son page* et de certains coins de *Ballet* (je le cite). JdmM 1989, 22.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Schmidt 2001, 101.

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.⁴² 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.⁴³

Poulenc csibész (*voyou*)⁴⁴ természete jól megmutatkozik az *Airs Chantés* (1927-28) című sorozatában. Az egész kompozíció egy paródia az egykor jobb napokat látott Jean Moréas⁴⁵ verseire, amiket Poulenc egyáltalán nem kedvelt. 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.⁴⁶

1927-ben keletkezett Poulenc egyetlen szöveg nélküli dala, a *Vocalise*, Amédée-Louis Hettich ének professzor megrendelésére.⁴⁷ 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 jellegű daloktól eltérően itt erőteljes, drámai hangzással találkozunk; dal hangulata komoly, keserű, oktáv-kiáltásokkal, és szokatlanul magas hangokkal teli (b²). Harmóniailag részben archaizáló, olykor erősen disszonáns, de a feszültség a mű végére valamelyest feloldódik, elcsendesül.

⁴² Daniel 1982, 256.

⁴³ Bernac 1977, 26.

⁴⁴ 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.

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

⁴⁶ JdmM 1989, 24.

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

1930-ban született egy önálló dal, az *Épitaphe*, François de Malherbe⁴⁸ versére. Poulenc a dalt tragikus hirtelenséggel elhunyt gyermekkori barátnője, Raymonde Linossier⁴⁹ emlékére komponálta. Linossier jogot végzett, figyelemreméltó intelligenciája volt és rajongott a kultúráért.⁵⁰ Nagy hatással volt Poulenc zenei és irodalmi fejlődésére is; rajta keresztül jutott el Poulenc Adrienne Monnier híres könyvesboltjába,⁵¹ amely költők és írók elitjének felkapott találkozóhelye volt. Itt mindig megtalálható volt többek között Paul Valéry, André Gide, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Louis Aragon és Paul Éluard.⁵² Poulenchez olyan közel állt Linossier gondolkodása, ízlése, különös, intellektuális nőisége, hogy a vele való együttélés gondolata is felmerült a zeneszerzőben.⁵³ Raymonde tragikusan korán bekövetkezett halála (1930. január 30.) fölöttébb megviselte Poulencet, és egy jó évtizeddel később, a *Les Animaux modèles* (1940-42) című balettjében fejezte ki barátnője iránti legmélyebb érzéseit.⁵⁴

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.⁵⁵

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. Megpróbálok tökéletesen rátapadni a versre, hogy a legpontosabban tudjam magam kifejezni.”⁵⁶

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

⁴⁹ Raymonde Linossier (1897-1930).

⁵⁰ Schmidt 2001, 25.

⁵¹ 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.

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

⁵³ Schmidt 2001, 160.

⁵⁴ Schmidt 2001, 28.

⁵⁵ Schmidt 2001, 503-11.

⁵⁶ Pour moi, [ce] n'est point une forme de lassitude, 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

Poulenc hosszú évek után visszatért Apollinaire-hez, aki első és egyik legkedvesebb költője volt, és akivel nagyon fiatalon, 1918-ban találkozott először személyesen.⁵⁷ Ismeretségük sajnos rövid ideig tartott Apollinaire korai halála miatt (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.⁵⁸

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 Laurencin⁵⁹ 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 megrézfálja 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 gyerekkori füzetekben keresgélünk, ahol végül megtaláltuk ezt a két

Nicholas Southon előszavából. Poulenc: *Intégrale des Mélodies et Chansons* (Paris: Éditions Salabert 2013); Daniel 1982, 342.

⁵⁷ Daniel 1982, 31.

⁵⁸ 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. *Conférence: Journal de l'Université des Annales* 36. (15 Dec. 1947), 507-13. Daniel 1982, 322; Schmidt 2001, 48.

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

korai kezdeményt, az *Hier*-t és a *Le Présent*-t, amiket egyáltalán nem talállok rendkívülinek.⁶⁰

Ugyanennek az évnek a termése a *Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire*, melynek dalaiban megszólal a szerzők Párizs iránti szenvedélye; hallhatunk itt valse-musette-et,⁶¹ párizsi szlenget,⁶² 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.⁶³ A dalok dedikáltjai között van Marie Laurencin, Madame Cole Porter és Madame Picasso.⁶⁴

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.⁶⁵ 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 Gaélique⁶⁶ álnéven megjelent verseket Jacob fanyar stílusú, népies és egyben gyermekien gyengéd bretagne-i hangja jellemzi, melyet Poulenc – ellátogatva gyermekkor helyszínére – Nogent-ban komponált.⁶⁷ A *Le Bal masqué*⁶⁸ 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 parodikus (keringő, tangó) elemmel.

Ez az egyetlen művem, amelyben, azt hiszem, hogy megtaláltam az utat a számomra oly kedves párizsi külvárosi atmoszféra megjelenítéséhez. Ez

⁶⁰ 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.

⁶¹ Párizsi zenés szórakozóhelyek harmonikával kísért tánca.

⁶² Bernac, 1977. 57.

⁶³ JdmM 1989, 28.

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

⁶⁵ Daniel 1982, 33.

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

⁶⁷ JdmM 1989, 30.

⁶⁸ A mű Vicomte és Vicomtesse de Noailles felkérésére készült.

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.⁶⁹

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.⁷⁰ 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”.⁷¹ 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 Poulencnek: „Hogy a nevem a tiéd mellett tűnik fel, ez lesz az egyetlen dicsőségem.”⁷²

Poulenc egyetlen Théodore de Banville⁷³ 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, kevésbé jelentékeny, szaggatott ritmikájú, disszonanciákkal teli zenéje hív életre. A művet csak 1991-ben fedezték fel, és 1996-ban mutatták be Párizsban.⁷⁴

⁶⁹ 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.

⁷⁰ Audel 1978. 77.

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

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

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

⁷⁴ Schmidt 2001, 202.

Maria Modrakowskának⁷⁵ írta Poulenc az *Huit chansons polonaises* (1934) című, lengyel népdalfeldolgozásokat felvonultató dalciklusát, melynek tételeit egy-egy, számára kedves és fontos lengyel származású nőnek ajánlotta.⁷⁶ A mű alapvetően Chopin stílusában íródott, helyenként Poulenc jellegzetes harmóniáival és úgynevezett „rossz hangokkal”⁷⁷ 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 szerűbb Bartók dalokat idézve.

Sem Poulenc, sem Bernac nem tesznek említést⁷⁸ 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.⁷⁹ Sokkal inkább kabaré-, kuplé- vagy sanzon-jellegűek, ennek megfelelően egy kötetlenebb előadói környezetben feltehetően jobban érvényesülnek. Szövegüket Poulenc egykori gimnáziumi osztálytársa, Jean Nohain írta, Jaboune álnéven.⁸⁰

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.⁸¹ A fordulatot az 1935-ös *Cinq poèmes de Paul Éluard* hozta, melyet a Bernac-kal adott első közös hangversenyükre komponált.⁸²

⁷⁵ 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.

⁷⁶ 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.

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

⁷⁸ JdmM 1989, és Bernac 1977.

⁷⁹ Bernac 1977, 19.

⁸⁰ Schmidt 2001, 209.

⁸¹ Audel 1978, 100.

⁸² 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.⁸³

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

Francis je ne m'écoutais pas,
Francis je te dois de m'entendre⁸⁵

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 capella 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”.⁸⁶

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

⁸³ 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.

⁸⁴ Schmidt 2001, 215.

⁸⁵ Francis, én nem hallgattam magam, Francis neked köszönhetem, hogy hallom magam. Correspondance 1967, 136.

⁸⁶ 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.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ 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.⁸⁹ 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.⁹⁰ Az együttműködés sikerén felbuzdulva elhatározták, hogy duót alkotnak, és innentől elkezdődött egy huszonöt éves munkafolyamat, mely időszak alatt Poulenc mintegy kilencven dalt írt Bernacnak.⁹¹ 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 nyers hangvétellel való éneklésre maradéktalanul megfelelt a zeneszerző ízlésének.⁹² Emellett Poulenc dalkomponálási művészetét meghatározta Bernac tágabb repertoárja, hiszen műsoraikon folyamatosan jelen voltak Schubert, Schumann, Fauré, Debussy és Ravel dalai is.⁹³ „Ennek a közös munkának köszönhetően nagyon sok dalt írtam, amiket soha senki nem fog olyan jól elénekelni, mint Bernac, aki ismeri zeném legapróbb titkait.”⁹⁴

Poulenc – ismert szexuális beállítottsága ellenére – nem folytatott intim viszonyt Bernackal; a köztük kialakult kölcsönös megértést és az egymásnak nyújtott erkölcsi és művészi inspirációt gyakran túlbecsülik.⁹⁵ Poulenc egyik legnagyobb találkozásának nevezte a baritonnal való megismerkedést,⁹⁶ és így vall együttműködésük fontosságáról:

⁸⁹ Daniel 1982, 36.

⁹⁰ 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.

⁹¹ Bernac 1977, 27.

⁹² Daniel 1982, 36.

⁹³ Henri Hell 1958, 84.

⁹⁴ 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.

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

⁹⁶ Audel 1978, 45.

Minden fejlődés, ami tetten érhető a dalaimban, Bernacnak köszönhető. Ahogy Viñes⁹⁷ 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.⁹⁸

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 igaz kifejeződése a létezésének. Ennek oka, hogy soha nem tért el a természetes hajlamától, és ez egyaránt vonatkozik az életére és a munkájára.[...] Követte érzékenysége és szívének impulzusait, melyeknek teljesen átadta magát.⁹⁹

1.5. Fordulat

A harmincas évek második felében Bernackal és Éluard-ral történt találkozás már egyik előjele volt a Poulenc életében eljövő markáns változásoknak. 1936-40 között több kórusművet is komponált,¹⁰⁰ ami az 1922-ben írt, reneszánsz stílusú *Chanson à boire*-t¹⁰¹ leszámítva új területnek számított az életművében. Ezekből itt most kettőről esik szó. A legutóbbi időszak Apollinaire és Éluard feldolgozásainak sikere és Monteverdi motettáinak hallgatása-tanulmányozása¹⁰² ihlette a hét tételes *Sept chansons sur des poèmes d'Apollinaire et d'Éluard* című vegyeskari művet.

⁹⁷ 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.

⁹⁸ Tout ce que mon art, dans le domaine de la mélodie, a d'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.

⁹⁹ 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.

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

¹⁰¹ 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.

¹⁰² 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. Poulencet 1936 nyarán uzerche-i tartózkodása idején¹⁰³ érte a tragikus hír Pierre-Octave Ferroud¹⁰⁴ zeneszerző barátjának Magyarországon, autóbalesetben történt tragikus haláláról,¹⁰⁵ melynek következtében Poulenc azonnal Rocamadourba, a híres zarándokhelyre utazott.¹⁰⁶ 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 balesete¹⁰⁷ megdermesztett. Elgondolkodva az emberi test törékenységéről, ismét a lelki élet vonzásába kerültem. Rocamadour visszavezetett engem a fiatalságom hitéhez. Ez a szentség, mely bizonyosan a legrégebbi Franciaországban, teljesen elragadott.[...] Rocamadourba tett látogatásom estéjén elkezdtem a *Litanies à la Vierge Noire*-t női hangokra és orgonára. Ebben a munkámban próbáltam megjeleníteni a „rusztikus áhítatot”, amely lesújtott rám ezen a fennkölt helyen.¹⁰⁸

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

¹⁰³ Nyaranként vidéken készültek téli koncertturnéikra Bernackal; Poulenc ezúttal is Bernac és Yvonne Gouverné, Bernac egykori kísérője társaságában volt Uzerche-ben. Schmidt 2001, 230.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ 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.

¹⁰⁶ Schmidt 2001, 231.

¹⁰⁷ Ferroud a baleset során szó szerint a fejét vesztette.

¹⁰⁸ 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).¹⁰⁹

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.¹¹⁰

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, Colette¹¹¹ és a reneszánsz kori Charles d'Orléans¹¹² 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

¹⁰⁹ Schmidt 2001, 231.

¹¹⁰ 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.

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

¹¹² 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”.¹¹³

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.¹¹⁴ A *Bleuet* című vers 1917-ben keletkezett, amikor Apollinaire háborús fejsérülésével visszatért Párizsba.¹¹⁵ A szöveg egy fiatal katonáról szól, akinek hazafias önfeláldozását nem hősie, 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.”¹¹⁶

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

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)¹¹⁸ című balettje és a *Figure humaine* (1943)¹¹⁹ című kórusműve is háborús fogantatásúak.

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

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ Bernac 1977, 68.

¹¹⁶ 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.

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

¹¹⁸ *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.¹²⁰ 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.¹²¹ Ez az örökség
bizonyítéka. A hit minden Poulencben erőteljes.¹²²

Colette-től 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.¹²³

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*) Bernacnak ajánlotta, és azt írja naplójában: „Kíváncsi vagyok, hogy arra a bizonyos 'lakatlan szigetre' nem ezt a dalt vinném-e magammal”.¹²⁴ A második dalt (*Je nommerai ton front*) kifejezetten sikertelennek tartotta, és úgy fogalmazott, hogy a komponálás közben „elvesztette a fonalat”.¹²⁵

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 ujjrendre és a pedálhasználatra a zongoraszólamban, illetve a rubato nélküli éneklésre a zavartalan legato érdekében.¹²⁶

¹¹⁹ *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.

¹²⁰ Schmidt 2001, 254.

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

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

¹²³ JdmM 1989, 44.

¹²⁴ *Je me demande si au „jeu de l'île”, ce n'est pas celle de mes mélodies que j'emporterais.* JdmM 1989, I.h.

¹²⁵ *J'avais perdu le fil.* JdmM 1989, 48.

¹²⁶ JdmM 1989, 52.; Bernac 1977, 125.

A háború személyesen is érintette Poulencet; 1940 júniusában mozgósították, és hat hétig szolgált Cahors mellett.¹²⁷ Szerencsére viszonylagos nyugalomban telt ez az időszak, melyről így ír Bernacnak:

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.¹²⁸[...] 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.¹²⁹

1940-ben keletkezett egyetlen duettje, a Paul Valéry¹³⁰ 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*¹³¹ 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.¹³² A *Chanson d'Orkenise* egy képzeletbeli várost idéz népdal-szerű elemekkel, a *Fagnes de Wallonie* virtuóz sorai a belga Ardenneket éneklük meg, ahol Apollinaire 1899-ben nyaralt,¹³³ a *Sanglots* című dal pedig fordít a könnyed hangulaton, és komoly, erős darabként zárja a ciklust.

¹²⁷ Schmidt 2001, 266.

¹²⁸ Utalás a La Fontaine szövegekre ekkoriban készülő *Les Animaux modèles* című balettire.

¹²⁹ 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.

¹³⁰ Paul Valéry (1871-1945) francia költő.

¹³¹ A *Les Chemins de l'amour* című dal Jean Anouilh *Léocadia* című színdarabjához készült.

¹³² Schmidt 2001, 269.

¹³³ Bernac 1977, 69-77.

Maurice Fombeure¹³⁴ verseire készült a *Chansons villageoises* hat dala 1942-ben. Poulenc érett lírai korszakának kellős közepén üde színfolt ez a Sztravinszkij *Négy dalát*¹³⁵ 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.¹³⁶

Az 1926-os *Chansons gaillardes* óta ez az első sorozat, amelyben Poulenc *chanson*-nak nevezi dalait, és nem véletlenül. Világos és hozzáférhető 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 hangszerelését¹³⁷ 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.¹³⁸

¹³⁴ Maurice Fombeure (1906-1981), francia költő, versei a közép-franciaországi harmonikus táj képeit, hangulatait idézik.

¹³⁵ Poulenc André Schaeffnernek írott levelében Sztravinszkij népi szövegekre írt, hangszerkíséretes dalaihoz hasonlítja a *Chansons villageoises*-t. Correspondance 1967, 128.

¹³⁶ La poésie de Fombeure, volontiers éclairée d'humour et de fantaisie, évoque, sans les pasticher le moins du monde, les vieilles chansons populaires du pays 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.

¹³⁷ Eredetileg zenekari kísérettel készültek a dalok, később írt hozzá zongorakíséretet Poulenc. Bernac1977, 171.

¹³⁸ 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 Aragon¹³⁹ 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.¹⁴⁰ 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 bűjtató és védelmező tevékenysége is.¹⁴¹ 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.¹⁴²

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

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ Bernac 1977, 187.

¹⁴¹ Schmidt 2001, 293.

¹⁴² JdmM 1989, 74.

számára nem több ez, mint egy karcolat, egy áthidaló szám, amely jól követ egy lírai hangulatú dalt egy koncertműsorban.¹⁴³

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 Brunhoff¹⁴⁴ 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”.¹⁴⁵ A vázlatok már 1940-ben megszülettek, mikor Poulenc egy leszerelése utáni vidéki tartózkodása során szórakoztatta unokatestvére öt gyermekét Babar meséjét színesítő zongorajátékával.¹⁴⁶ 1961-ben Poulenc javaslatára Jean Françaix hangszerelte meg a művet.¹⁴⁷

A háborús évek végének különleges és műfajilag új alkotása Poulenc első operája, a *Les Mamelles de Tirésias* (*Tirésias keblei*). A mű Apollinaire 1917-es,¹⁴⁸ azonos című szürrealista drámája nyomán készült. Apollinaire víziója egy Franciaországot az I. világháború idején újranepezítő és újraalapító történet, mely éppen időszerű volt a második világháború 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 partitúrámat. 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.¹⁴⁹

¹⁴³ Bernac 1977, 79.

¹⁴⁴ Jean de Brunhoff (1899-1937) francia író és illusztrátor. Babar történeteiből hét könyve született.

¹⁴⁵ much funnier and unpredictable text. Idézet egy Henri Sauguet-nak 1945. augusztus 3-án írt levélből. Schmidt 2001, 312.

¹⁴⁶ Schmidt 2001, 268.

¹⁴⁷ Schmidt 2001, 457.

¹⁴⁸ A Prológ és az utolsó jelenet 1903-ban született. Schmidt 2001, 295.

¹⁴⁹ 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 folyó mellett beszélgető nők szavaiból született híd képét.¹⁵⁰ Az *Un poème* egy röpke dal, melyet Luigi Dallapiccolának ajánlott a szerző. A szöveg 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.¹⁵¹

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.”¹⁵²

A tragikusan fiatalon elhunyt költő, Raymond Radiguet, Cocteau felfedezettje és társa, Poulenc fiatalkori 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.¹⁵³

¹⁵⁰ JdmM 1989, 80.

¹⁵¹ 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, I.h.

¹⁵² Nous sommes loin d'Éluard ou Apollinaire. JdmM 1989, 84.

¹⁵³ Poulenc levele Bernacnak 1946-ban. Correspondance 1967, 173-4.

A történet alapjául Bernardin de Saint-Pierre¹⁵⁴ azonos című novellája (1788) szolgált.¹⁵⁵ 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.¹⁵⁶ 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 elképzeltem, 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.¹⁵⁷

Az 1946-os évnek két fontos eseménye is volt Poulenc életében; még a húszas évekből ismert női barátjától, Frédérique Lebedeff-től¹⁵⁸ 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 Duval¹⁵⁹ személyében, aki első és majdani operáinak női főszerepét, illetve későbbi dalait énekelte.¹⁶⁰

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

¹⁵⁴ Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) A *Paul et Virginie* két gyermek bontakozó szerelmének története Mauritius szigetén. A történet több későbbi szerzőt is megihletett.

¹⁵⁵ Bernac 1977, 185.

¹⁵⁶ JdmM 1989, 86.

¹⁵⁷ Comme jamais je ne transpose dans un autre ton, par facilité, la musique que je viens de trouver pour un vers ou même pour quelque 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.

¹⁵⁸ Lásd még a dolgozat *Fiançailles pour rire* című fejezetében.

¹⁵⁹ 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.

¹⁶⁰ Schmidt 2001, 324-5.

önkritikusan megjegyezte, hogy inkább egy „nemes francia” dal, mint egy „súlyos spanyol”.¹⁶¹

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 Poulencnél ritkán hallható módon, független életet él a nagy lépésekben mozgó, szárnyaló énekszólam. 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.¹⁶²

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

¹⁶¹ La dernière mélodie a le défaut d’être „noblement” française tandis qu’elle aurait dû être „gravement” espagnole. JdmM 1989, 90.

¹⁶² 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 Chatillon-ról.¹⁶³ 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.¹⁶⁴ A pehelykönnyű *La grâce exilée* Apollinaire Marie Laurencin iránt érzett szerelmének termése; a háború idején Spanyolországba száműzött festőnő alakját énekli meg benne.¹⁶⁵ 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.¹⁶⁶ 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.”¹⁶⁷

Az 1949-es év két Doda Conradnak¹⁶⁸ ajánlott dalt termett. A *Hymne* Jean Racine¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰ 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 meg¹⁷¹. 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.¹⁷² A *Mazurka*-ban egy

¹⁶³ Louise de Coligny-Châtillon (1881-1963) Az egyik első francia pilótanő, Apollinaire szerelme 1914-15 fordulóján. Bernac 1977, 85.

¹⁶⁴ I. h.

¹⁶⁵ I.m. 87.

¹⁶⁶ JdmM 1989, 94.

¹⁶⁷ Par le truchement des modulations imprévues et sensibles, Voyage va de l'émotion au silence en passant par la mélancolie et l'amour. JdmM 1989, 94.

¹⁶⁸ Doda Conrad (1905-1998) lengyel basszista, az énekesnő Marya Freund fia. Nadia Boulanger együttesének tagja volt az 1930-as években. Schmidt 2001, 475.

¹⁶⁹ Jean Racine (1639-99) francia klasszicista író, drámaíró.

¹⁷⁰ JdmM 1989, 92.

¹⁷¹ 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.)

¹⁷² 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 zongoraszólama 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. Poulencnek 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 hajszálat szereztél 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.¹⁷³

Poulenc naplóját olvasva, a komponálási folyamatot illetően már kevésbé lelkes a zeneszerző: ”Poulenc stílusában, Poulenc-től, akit untat az efféle dolog.”¹⁷⁴

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*

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ 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.¹⁷⁵

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.¹⁷⁶

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 a nagyszabású művek és operák¹⁷⁷ nyertek teret, megkoronázva ezzel a vokális kompozíciók sorát.

Az egyik ilyen grandiózus és nagysikerű opusz a *Stabat Mater* oratórium, melyet Christian Bérard¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ Poulenc vokális műfajokhoz fűződő különös érzékének gazdagsága mutatkozik meg ebben a műben, mellyel kapcsolatban így ír Bernacnak: „Meglátja, hogy tele van formulák és újradolgozások nélküli zenével”.¹⁸⁰

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ JdmM 1989, 98.

¹⁷⁷ *Stabat Mater* (1950); *Dialogues des Carmélites* (1955); *La voix humaine*, *Gloria* (1958); *Sept Répons de ténèbres* (1962).

¹⁷⁸ Christian Bérard (Bébé) (1902-1949) francia festő és dekoratőr, számos alkalommal dolgozott együtt Jean Cocteau-val és Poulenckel különböző színházi produkciókban. Schmidt 2001, 473.

¹⁷⁹ Selected Correspondence 1991, 381.

¹⁸⁰ You will see that it is full of music without formulas and rehashing. Schmidt fordítása és idézete egy 1950 nyarán Bernacnak 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.¹⁸¹ A *La Souris* a *Le Bestiaire* című verssorozat darabja, és Doda Conrad édesanyjának, Marya Freundnak¹⁸² 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 Beylié¹⁸³ versére készült, *Nuage* címmel, Rose Dercourt-Plaut-nak¹⁸⁴ ajánlva. A művet érzékeny és változatos harmóniavilág jellemzi, mely – Poulenc által akkoriban sokat hallgatott – Liszt *Valse oubliée* című darabját idézi.¹⁸⁵

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”,¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷ 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 pedálhasználata kulcsfontosságú. A *Klee*-t láttató dal egy kirobbanóan ritmikus *presto*. A *Miró* című

¹⁸¹ JdmM 1989, 100.

¹⁸² Marya Freund (1876-1966) lengyel énekesnő, főként Mahler, Schönberg és Sztravinszkij műveinek tolmácsolója. 1922-ben énekelt a *Le Bestiaire* dalciklust Poulenc kíséretével. Schmidt 2001, 109.

¹⁸³ Laurence de Beylié (1893-1968) francia költőnő.

¹⁸⁴ 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.

¹⁸⁵ JdmM 1989, 106.

¹⁸⁶ Matisse devait clore le cycle dans la joie et le soleil. JdmM 1989, 100.

¹⁸⁷ I.h.

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.¹⁸⁸ Nincs még egy dalkompozíciója Poulencnek, 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 Desnosnak a szövegére. Desnos a verset feleségének írta egy cigarettapapírra, pár nappal a koncentrációs táborban történt halála előtt.¹⁸⁹ Az *ombre* (árnyék) szót soronként ismételtető dal kezdő és záró ütemeinek hangulata nyomasztó, disszonanciákkal és erős hangsúlyokkal teli. A közép-rész 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.”¹⁹⁰

Az utolsó Éluard feldolgozás 1956-ban született *Une chanson de porcelaine* címmel, melyet Poulenc Jane Bathori¹⁹¹ 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.¹⁹² Bathorinak pedig ezt írta:

Itt van végre a dalod. Remélem, tetszeni fog, mert gyengédséggel
írányodban készítettem, miközben a csodálatos múltunkra gondoltam.¹⁹³

¹⁸⁸ JdmM 1989, 104.

¹⁸⁹ Bernac 1977, 191-2.

¹⁹⁰ *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.

¹⁹¹ Jane Bathori (Jeanne Marie Berthier) (1877/78-1970) francia mezzoszoprán, a francia kortárs művek előadója, koncertszervező. Többek között a Hatok műveinek propagálójá, 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.

¹⁹² JdmM 1989, 112.

¹⁹³ 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 nélküli levelezőlapra, melyet Poulenc küldött Bathorinak a mű kéziratának kíséretében. Schmidt 2001, 425.

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.¹⁹⁴ 1954-ben Adrienne Monnier öngyilkos lett,¹⁹⁵ Marie-Blanche de Polignac 1958-ban, Wanda Landowska¹⁹⁶ 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.¹⁹⁷

Tegnap este utoljára léptem színpadra Bernackal. 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.¹⁹⁸

1958-ban elkészült Poulenc harmadik operája, a *La voix humaine*, Cocteau monodramájára írt egyszemélyes egyfelvonásosa, 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 húásával-vérével, de ugyanúgy az én megsebzett szívemmel is:

¹⁹⁴ Selected Correspondence 1991, 237.

¹⁹⁵ Schmidt 2001, 403.

¹⁹⁶ 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.

¹⁹⁷ Schmidt 2001, 430.

¹⁹⁸ 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.¹⁹⁹

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 Harewood²⁰⁰ 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.²⁰¹

Denise Duval nevéhez fűződik Poulenc legutolsó és egyik legnépszerűbb dalsorozatának, a *La courte paille*-nak 1960-as születése. A sorozat Maurice Carême²⁰² 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 Herzog²⁰³ és Jacques Février²⁰⁴ mutatta be a Royaumont Fesztiválon, 1961-ben.²⁰⁵ 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 eléink 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;

¹⁹⁹ *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.

²⁰⁰ Marion Countess of Harewood (szül: Marion Stein) (1926-2014) bécsi születésű, angol zongorista, Britten jó barátja, a Leeds International Piano Competition egyik alapítója.

²⁰¹ Schmidt 2001, 435.

²⁰² Maurice Carême (1899-1978) belga író, költő

²⁰³ Colette Herzog (1923-1986) francia operaénekesnő

²⁰⁴ Jacques Février (1900-1979) francia zongoraművész és tanár. Ő és Poulenc mutatta be a szerző d-moll kétzongorás versenyművét 1932-ben. Schmidt 2001, 477.

²⁰⁵ 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.”²⁰⁶

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 Oswald²⁰⁷ számára 1946-ban írt *La Dame de Monte-Carlo*-t, és nagyon felvillanyozta, hogy a megzenésítéssel visszarepíthette magát húszas éveinek közepére, mikor Monte-Carlo-ban élt és komponált barátjával, Aurickal. Az ott töltött időszak alatt volt alkalma látni olyan nőket, akikről 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 nyomorult 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).²⁰⁸

²⁰⁶ Il faut les chanter avec tendresse. C'est la plus sûre façon de toucher le cœur des enfants. JdmM 1989, 108.

²⁰⁷ Marianne Oswald (1901-1985) francia színész-, énekesnő

²⁰⁸ 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.

2. Kompozíciós technikák Poulenc dalaiban

2.1. Szövegválasztás, fordítások

Poulenc mindig különös gondot fordított a vers- és szövegválasztásra. Számára nem volt elegendő, hogy jó költőt vagy jó verset válasszon; fontos volt, hogy a vers alkalmas legyen a megzenésítésre, őt magát írásra készítse, és a már megírt zenét erősítse. Olyan verseket választott, amelyek rendelkeztek annyi hellyel, hogy a zene megjelenhessen bennük, és attól kezdve, megerősödve időben és térben, határozott érzelmi arculatot öltöttek.¹ Bár Poulenc megzenésítéseiben előfordulnak régebbi korok költőinek versei, de amint ez az első, áttekintő fejezetből is világossá vált, igazán csak az általa ismert, kortárs írók szövegeivel bánt könnyedén és szívesen. Claude Rostand ezt így foglalta össze:

Azok, akik soha nem értették teljesen Max Jacob, Jean Cocteau, Louise de Vilmorin, és főképp Guillaume Apollinaire és Paul Éluard költészetét, forduljanak Poulenchez: a dalaiban meglik a megoldást az összes rejtélyre.²

Poulenc így vallott a szövegválasztásról:

Amikor kiválasztok egy verset, aminek zenei megvalósulása gyakran csak hónapokkal később történik meg, megvizsgálom minden oldalról.[...] Elszavalom magamnak sokszor. Hallgatom, keresem a csapdáit, olykor aláhúzom a szöveg nehéz részeit. Megfigyelem a szüneteket, megpróbálom felfedezni a belső ritmusát egy során keresztül, amely *nem feltétlenül az első sor*. Azután megpróbálok zenét írni rá, szem előtt tartva a zongorakíséret különféle sűrűségét.³

¹ Bernac 1977, 40.

² C'est à Poulenc que devront s'adresser ceux qui n'ont pas tout à fait bien compris ce que signifie la poésie de max Jacob, de Jean Cocteau, de Louise de Vilmorin, et surtout de Guillaume Apollinaire et de Paul Éluard: dans ces mélodies nils découvriront tous les mystères. Daniel hivatkozása Claude Rostand *Francis Poulenc; hier et demain* című cikkére (*Le Figaro littéraire*). Daniel 1982, 342.

³ Lorque j'ai élu un poème, dont je ne réalise parfois la transposition musicale que des mois plus tard, je l'examine sous toutes ses faces.[...] Je me récite souvent le poème. Je l'écoute, je cherche les pièges, je souligne parfois le texte aux endroits difficiles. Je note les respirations, j'essaye de découvrir le rythme interne par un vers *qui n'est pas forcément le premier*. Ensuite, j'essaye la mise en musique en tenant compte des densités différentes de l'accompagnement pianistique. Daniel hivatkozása Francis Poulenc: *Entretiens avec Claude Rostand* című művének részletére. Daniel 1982, 342.

Ugyanakkor a fentiekkel merőben ellentétes nyilatkozatot is olvashatunk tőle:

Azt hiszem, egy vers kiválasztása a szerelemhez hasonlóan ösztönösen kell, hogy történjen. Nem lehet pusztán az ész dolga, különben az eredmény jelentéktelen lesz.⁴

Poulenc ritkán kezdte a dalkomponálást az első verssorral; sokszor véletlenszerűen kiválasztott egy-két szakaszt, amelyek magával ragadták, és amelyek meghatározták a hangvételt, illetve a ritmust.⁵ Emlékezhetünk, hogy például a *Montparnasse* vagy a *Le Pont* sorait több éven keresztül, különböző sorrendben komponálta, míg a *Bonne journée (Tel jour telle nuit)* esetében egy délutáni séta alatt megszületett a zene,⁶ de arra is láttunk példát, hogy egy újságcikkben közölt verset azonnal megzenésített (*Priez pour paix*). Számára a szövegen kívül rendkívül fontos volt a vizualitás; dalai születésekor szinte kivétel nélkül festményekben, képekben is gondolkodott.

Poulenc az énekesektől is elvárta a maximális szövegértést, szövegmondást és az őszinte, sallangmentes közvetítést. Legelső bejegyzéseinek egyikében az alábbi, ma is sokszor előforduló jelenségre hívja fel a figyelmet:

Ha énektanár lennék, ragaszkodnék ahhoz, hogy a növendékeim *figyelmesen olvassák el a költeményeket*, mielőtt dolgozni kezdenek egy dallal. A legtöbb esetben ezek az énekes hölgyek és urak egy szót sem értenek abból, amit énekelnek.⁷

A szöveg helyes interpretálásának problematikája is felmerül a francia nyelvű dalok kapcsán, amely abban rejlik, hogy a francia nyelvben gyengébb a hangsúlyozás a német, az olasz vagy a szláv nyelvekhez képest; kisebb a különbség a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, illetve a rövid és hosszú hangzók között. A francia nyelven való éneklés nehézsége az, hogy megkülönböztetett felkészültséget és

⁴ I think that the choice of poem must be as instinctive as love. There should be no marriage of reason, otherwise the result is paltry. Audel 1978, 49.

⁵ JdmM 1989, 42.

⁶ JdmM 1989, 34.

⁷ Si j'étais professeur de chant j'obligerais mes élèves à lire attentivement les poèmes avant de travailler une mélodie. La plupart du temps ces dames et ces messieurs ne comprennent pas un mot de ce qu'ils chantent. JdmM 1989, 18.

tanulást igényel a beszélt és az énekelt nyelv közti különbségek kiegyenlítése.⁸ Pierre Bernac kézikönyve a zenei megvalósítási javaslatokon kívül részletes útmutatókkal szolgál a szövegek helyes kiejtésére és az úgynevezett *liaisonok* megfelelő alkalmazására vonatkozóan.

A hazai énekoktatás bizonyos területein szokás, és olykor szükséges magyar fordításban énekelni a különböző nyelvű műdalokat. Francia nyelvű dalok általában csak a későbbi években – akkor is ritkán – kerülnek terítékre. Esetükben különösen fontos és gyakorlatilag megkerülhetetlen az eredeti nyelven való előadás. Egyrészt azért, mert ezekben a művekben szinte képtelenség visszaadni a francia nyelv lejtését, hangulatát, és az oly gyakran használt szürrealista versek világát, másrészt – nyilvánvalóan nem véletlenül – elenyésző a fellelhető és egyben énekelhető magyar változatok száma.

A Poulenc által feldolgozott Apollinaire és Éluard versek többsége megtalálható a magyar kiadású verskötetekben. A dalokban felhasznált versek közül néhánynak létezik énekelhető magyar fordítása. A *La courte paille* című ciklus műfordítását Varasdy Emília, a *Montparnasse*, a *Hyde Park*⁹, a *Poèmes de Pierre de Ronsard* (1925) és a *Poèmes de Paul Éluard* (1935) műfordításait Hárs Ernő készítette.¹⁰

2.2. Zongorakíséret, hangszerelés

Poulenc a kor kiváló Debussy és Ravel előadójánál, Ricardo Viñesnél tökéletesítette zongoratudását 1917-21 között. A zeneszerző több helyen is megemlíti, hogy Viñesnek köszönhetett mindent, amit a zongorázásról, és főképp a pedálhasználatról tanult. 1923-ban Viñes mutatta be Poulenc-et Wanda Landowskának, a kor híres csembalistájának, akitől Poulenc rengeteg ismeretet szerzett J. S. Bach és a francia zeneszerzők billentyűs darabjairól, és akinek a Rousseau-t, Diderot-t és Couperin-t idéző *Concert champêtre* című csembalóversenyét ajánlotta.¹¹ A dalkíséréssel

⁸ Claude Caré: *Francis Poulenc et Paul Éluard: une seule musique sous les deux espèces*. 12. https://www.poulenc.fr/userfiles/downloads/poulenc_eluard.pdf (utolsó megtekintés: 2017. 12.15.)

⁹ Hárs Ernő: *Kaleidoszkóp*. (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2002.) 132-3.

¹⁰ Hárs Ernő: *Nyári éjszakák. Dalciklusszövegek II.* (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2013.) 224-233.

¹¹ Audel 1978, 45-6.

egészen fiatalkorában találkozott a zeneszerző, mikor Claire Croiza¹² énekes növendékeit, később magát Croiza-t kísérte dalestjein.¹³

Poulenc kiváló zongoristaként legtöbbször zongoránál ülve komponált. Dalainak zongoraszólamai gyakran nem pusztán kísérek, sőt, az esetek többségében az énekszólammal való egyenrangúságon is túlmutatnak; olykor zongoradarabok – énekszólammal. Noha Poulenc úgy vélte, hogy legjobban sikerült zongoradarabjai a dalkíséretei közt találhatók, ezek a kísérek mégsem választhatók el élesen a zongoraműveitől, melyek ihletői többek között Schubert, Chopin, Prokofjev, Mozart, Schumann, Mendelssohn voltak.¹⁴ Ennek kiteljesedett, érett példája a *La Fraîcheur et le Feu* című dalciklus zongoraszólama. Poulenc naplójában ezt írja a kíséret fontosságáról: „Egy dal »kísérete« épp oly fontos, mint egy szonáta zongoraszólama.”¹⁵ Sok esetben a kíséret önmaga is rendelkezik egy, az énekszólamot duplázó vagy részben megerősítő dallammal, máskor pedig önálló zenei anyagot hordoz ellenszólamként, hogy az énekes deklamációja jobban érvényesülhessen.

Poulenc különösen nagy hangsúlyt fektetett a pedálhasználatra; kottáiban és naplójában számos alkalommal megjelenik a dalok és kíséretük előadására vonatkozó instrukcióként (*Ce doux petite visage; Le Bal masqué; C; Le disparu; Voyage*). Elvárása, hogy a dalok kíséretében a pusztán harmóniai vagy ritmikai megerősítést szolgáló akkordokat össze kell pedálozni. Ugyanez vonatkozik az arpeggiókra is, melyek esetében fontosabbnak tartja a pedál általi összekapcsolódást, és csak minimális tagolást ír elő.¹⁶

Hány különböző szint lehet elérni a pedálok használatával, főként a modern zongoráknál! Ez volt Gieseking titka, aki egyszerre gazdaságosan és bőségesen is használta őket. Szeretném meggyőzni az előadókat arról, hogy sokkal nehezebb megtanulni az árnyalatokat, mint a hangokat. [...] Ha egy 1830-as Erard-on komponáltam volna a zenémet, kétségtelenül más lett volna. A zeneszerzőt befolyásolja a zongorájának hangja. Legalábbis ez a meggyőződés. Debussy egy Bechsteinen komponált,

¹² Claire Croiza (1882-1946) francia mezzoszoprán, operaénekes. Tanított az École Normal-ban és a Conservatoire-ban. Schmidt 2001, 475.

¹³ Schmidt 2001, 15.

¹⁴ Poulenc *Improvisations* című zongoradarabjait egy-egy zeneszerző ihlette. Daniel 1982, 179-182.

¹⁵ »L'accompagnement« d'un lied est aussi important que la partie de piano d'une sonate. JdmM 1989, 18.

¹⁶ Daniel 1982, 165.

ami gazdag és krémes, Ravel pedig egy régi Erard-on, ami száraz, mint egy gitár.[...] Ismételten szeretném elmondani, hogy a zeném követeli a pedál állandó használatát. Ez az, ami elhalványítja bizonyos akkordsorozataim vagy arpeggio-im szigorát.¹⁷

Poulenc meggyőződése volt, hogy gyakran a zeneszerzők a legjobb dalkísérők, mivel ők tudják igazán, hogy mi áll a zenében, és az azzal kapcsolatos érzéseik túlmutatnak a hangjegyeken. Ezzel szemben a női kísérőket arra kéri (a *Montparnasse* kapcsán), hogy soha ne feledkezzenek meg a zongoraszólamon belüli dallam és kíséret viszonyának a kidomborításáról.¹⁸

A zongorakíséretes verziókn kívül kamaraegyüttesekre, illetve zenekarra hangszerelt változatban is megtalálhatók a következő dalok, sorozatok: *Rapsodie nègre*, *Le Bestiaire*, *Cocardes*, *Quatre Poèmes de Max Jacob*, *Airs chantés*, *Le Bal masqué*, *Poèmes de Ronsard*, *À sa guitare*, *Les Chemins de l'amour*, és a *Chansons villageoises* és a *La Dame de Monte-Carlo*.¹⁹

2.3. Forma, szerkezet, dallam, harmónia

Anélkül, hogy szigorú rendbe állítanánk a dalokat, – a teljesség igénye nélkül – hat kategóriába sorolhatjuk őket.²⁰ Az első kategória a népszerű, főként keringő stílusú, könnyed daloké, mint a *Voyage à Paris*, *Les Chemins de l'amour*, *Paganini* vagy a *Berceuse*. A második csoport az egyszerű, gyermekeknek szóló dalokat tartalmazza, ahogyan a *Quatre chansons pour enfants*, *La Souris*, vagy a *La courte paille* című sorozat. Ezek leginkább Poulenc kezdeti, illetve késői korszakában keletkeztek. A következő kategóriába az ima-jellegű dalokat sorolhatjuk; ilyen a *Priez pour paix*, *Fleurs*, *Une ruine coquille vide* vagy az *Une herbe pauvre*. Jellemző, hogy ezeknek a daloknak a nagy része Poulenc vallásos ébredésének idején keletkezett. A negyedik csoportba tartozik a dalok többsége; ezek a gyengéd, lírai dalok, mint a *Ce doux*

¹⁷ Que de couleurs diverses on peut obtenir du jeu des pédales, surtout avec les pianos modernes. C'était le secret de Gieseking qui les employait, à la fois, avec économie et profusion. Je voudrais persuader les interprètes qu'il est beaucoup plus difficile d'apprendre les *nuances* que les *notes* d'une œuvre. [...] Si j'avais composé ma musique sur un Erard de 1830, nul doute qu'elle eût été très différente. Un compositeur se laisse influencer par le bruit de son piano. Du moins je le crois fermement. Debussy composait sur un Bechstein gras et onctueux, Ravel sur un vieil Erard, sec comme une guitare.[...] Je tiens cependant à redire, une fois encore, que ma musique réclame l'emploi presque constant de la pédale. C'est ce qui estompe la *rigueur* de certaines de mes batteries ou de mes arpèges. JdmM 1989, 52-3.

¹⁸ JdmM 1989, 82.

¹⁹ Francis Poulenc: *Catalogue des œuvres* (Paris: Édition Salabert, 1995), 29-30.

²⁰ Daniel 1982, 250-1.

petite visage, a *Montparnasse*, *Tu vois le feu du soir* vagy a *Mon cadavre est doux come un gant*. Az utolsó előtti kategóriába tartoznak az úgynevezett hadaró vagy gyorsbeszédű dalok, melyek általában rövidek is; a *Chanson du clair-tamis*, *Les gars qui vont à la fête*, vagy a *Fêtes galantes*. Az utolsó csoportban az erőteljes, olykor disszonáns, deklamáló, dramatikus dalokat találhatjuk. Ide sorolható például a *Le Disparu*, a *Le front comme un drapeau perdu* vagy az *Une roulotte couverte un tuiles*.

Poulenc dalai általában véve rövidek. Átlagosan harminc-harmincöt ütemesek, de találunk köztük négy (*La Sauterelle*), és hetvenhét (*Sanglots*) ütemest is. Formailag legtöbbjük ABA rendet követ; határozott vagy variált visszatéréssel (*Fleurs*; *La reine de cœur*), vagy harmóniai értelemben vett visszatéréssel, amelyben a B rész az A tonálisához képest kitérőt képez (*Le Pont*; *Aux officiers de la garde blanche*, *À sa guitare*).

Szerkezetüket tekintve a dalok nagy része átkomponált, helyenként visszatérő zenei motívumokkal. Szabályosan strófikus dal például a három versszakos, refrénes *Toréador*, a két versszakos, szintén refrénes *Les Chemins de l'amour*, vagy a *Jeziro* (*Huit chansons polonaises*), amelynek versszakai csak a zongorakíséretükben különböznek, illetve a strófikus szerkezetet leginkább megközelítő *Couplet Bacchiques* (*Chansons gaillardes*). Számos dalra jellemző a variált strófikus szerkezethez hasonló felépítés, amelyekben az új versszakok indulásánál valamilyen formában felfedezhető a fő motívum (*Il vole*;), akár transzponált változatban is (*Mon cadavre est doux comme un gant*). A *Quelle aventure!* (*La Courte paille*) esetében például a refrén-szerűen visszatérő felkiáltások okán érezhetünk strófikusságot.

A dalok frázisai szokványosak, azaz általában kétütemesek, de gyakran hallunk meglepő eltéréseket, rövidüléseket, hosszabbodásokat, metrumváltásokat is.

Poulenc dalainak dallam- és harmóniavilága alapvetően tonális. Ennélfogva dallamalkotása jellemzően diatonikus, de megfigyelhető a kromatika és a különféle modulációk sűrű alkalmazása is. A melódiák gazdagsága, összhangja szerényebb, mint a hangszeres művekben, viszont bővelkedőbb, mint a kórusművekben. Poulenc egyformán jól bánik a széles, lírai, arioso-szerű, és a deklamáló vagy épp gyorsbeszédű dallamokkal. A népszerűbb, könnyedebb dalok motívumai egyedül is megállják a helyüket (*Voyage à Paris*; *Les chemins de l'amour*; *Toréador*; *C'est ainsi que tu es*), viszont az énekszólamok többsége csak a harmóniákkal együtt értelmezhető és gyakorolható. Ez leginkább azokra a dalokra igaz, amelyek kis

hangterjedelemben recitálnak, és kizárólag a harmóniákkal nyernek értelmet (*La Grenouillère; Une roulotte couverte en tuiles; Épitaphe*).

A korai dalokban a tonalitás kereteinek feszegetésével, de alapvetően annak megtartásával megjelennek bizonyos harmóniai újítások, kísérletezések; modális hangzatok, dallamok, (*Le Chèvre du Thibet; Le Dauphin;*)), modális és egzotikus skálák (*Miel de Narbonne; L'Écrivessse*), kromatikus menetek (*Le Dromadaire; La Sauterelle*), statikus énekszólamok (*La Carpe*), osztinátó-kíséretetek (*La Carpe, Le Dromadaire*).

Poulenc neoklasszikus műveiben főként a klasszikus hagyományokhoz nyúlt vissza; inkább harmonikusan gondolkodott, mint kontrapunktikusan. A klasszika humoros vonala és Sztravinszkij neoklasszikus művei mentén, a funkciós kapcsolatok megtartásával alakította ki saját hangzásvilágát (*Chansons Gaillardes; Airs Chantés*). A polimetria viszont – ami kezdetektől fogva jellemzi Poulenc zenéjét és dalait is – elsősorban a régi francia mesterektől eredeztethető.²¹

A középső és késői – ha úgy tetszik a lírai és romantikus – korszak dalaiban fellelhető a szeptim-, nóna- és tredecim akkordok, akkord-sorozatok használata, jellemzőek a gyors és sűrű modulációk, a dúr-moll váltakozás, illetve gyakoribb a sajátos, nem skálaszerű kromatika alkalmazása. Megjelennek idegenhangos harmóniák, időnként bi- és politonális fordulatok, ugyanakkor a dallamhasználat sokszor éneklőbb, és gyakran felfedezhetők az egyszerűséget árasztó, frázison belül ismétlődő motívumok és ritmikai elemek.

Az alkotói korszakoktól függetlenül Poulenc zenéjében időről időre feltűnnek a már korábban érintett populáris vagy utcazene jellegzetességei; a *bal musette* és *valse musette* hangzásvilága, a lassú ballada-szerű, melankolikus dallamok appoggiatúrái, hangsúlyos diszszonanciái, és a szinkópás vagy az úgynevezett *after beat*-es lüktetések. 1942-ben Poulenc így fogalmaz:

Természetesen tudom, hogy nem tartozom a harmóniai újítók közé, mint Igor, Ravel vagy Debussy, de azt gondolom, annak az új zenének is van helye, amely megelégszik mások akkordjaival. Mozart vagy Schubert

²¹ Pamela Lee Poulin: *Three Stylistic Traits in Poulenc's Chamber Works for Wind Instruments*. PhD disszertáció, University of Rochester, 1983. (Kézirat). 208-9.
<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=14155>
 (utolsó megtekintés: 2017. dec.20.)

esetében talán nem így volt? Az idő különben is erősíteni fogja harmóniai stílusom jellegét.²²

Poulenc a dalainak nagy részét Pierre Bernacnak írta, de sok más kitűnő énekesnő is közreműködött művei megszólaltatásában és bemutatásában, akik sok esetben dalainak dedikáltjai is voltak. Naplójában nekik is szánt egy bejegyzést, 1956-os keltezéssel:

Ki énekli legjobban a dalait? – hangzott el a kérdés nemrég egy fiatal amerikai baritontól. Habozás nélkül: Jeanne Bathori a korai dalaimat, Marya Freund és Claire Croiza a *Le Bestiaire*-t, Suzanne Peignot az *Airs Chantés*-t és a *Cinq poèmes de Max Jacob*-ot, Suzanne Balguerie a *Fiançailles pour rire*-t, Madeleine Grey (gyakran olyan dalokat, melyek paradox módon nem igazán neki valók), Gérard Souzay (*Priez pour Paix – Le Portrait*) és ... minden mást: Pierre Bernac, természetesen.²³

²² Je sais très bien que je ne suis pas de ces musiciens qui auront innové harmoniquement comme Igor, Ravel ou Debussy mais je pense qu'il y a place pour de la musique *neuve* que se contente des accords des autres. N'était-ce pas le cas de Mozart-Schubert? Le temps renforcera d'ailleurs la personnalité de mon style harmonique. Correspondance 1967, 128.

²³ Qui vous a le mieux chanté? me demandait dernièrement un jeune baryton américain. Je n'hésite pas: Jeanne Bathori pour mes premières mélodies, Marya Freund et Claire Croiza pour *Le Bestiaire*, Suzanne Peignot pour les *Airs Chantés* et les *Cinq poèmes de Max Jacob*, Suzanne Balguerie pour les *Fiançailles pour rire*, Madeleine Grey (souvent dans des mélodies paradoxalement peu faites pour elle), Gérard Souzay (*Priez pour paix – Le Portrait*) et ... pour tout le reste: Pierre Bernac, bien entendu. JdmM 1989, 106.

3. Louise de Vilmorin

Louise Lévêque de Vilmorin (1902-1969) a Párizs melletti Verrières-le-Buisson-ban született, híres növény- és virágmagtermesztő és egyben arisztokrata család gyermekeként. A Vilmorin birtok XIV. Lajos korában vadászterület része volt, melyet napjainkban is látogatható arborétummá alakítottak Louise elődei.¹

Louise de Vilmorin és öt testvére itt töltötték nyaraikat, amely a szabadságot, a függetlenséget és a növényekkel való ismerkedés lehetőségét nyújtotta számukra. Louise inkább álmodozó gyermek volt, mint a birtok lehetőségeit kihasználó sportos alkat, de elfogadta a családi hagyományt, amit később gyermekeinek és unokáinak is továbbadott.² 1918 nyarán történt először, hogy a vakációt a tengernél töltötték, ahová az egész család követte Louise-t, mert megromlott egészségi állapota miatt környezetváltozást írt elő neki az orvos.³

A Vilmorin gyerekek tanulmányaikat magánúton folytatták egy nevelőnő és egy abbé közreműködésével. Louise már akkoriban kitűnt testvérei közül a képzeletével és kreatív szellemével, ezért a többiekétől eltérő jellegű tanítást kapott; matematika, reáltudományok, latin és görög helyett csak különféle szövegeket, történelmet, földrajzot és egy kis szorzótáblát tanult. Testvére, André szerint az egyetlen dolog, amiben Louise jeleskedett, a francia elbeszélés volt; akár egy közmondás erkölcsi ábrázolása egy kitalált történeten keresztül, valamint különféle epizódok elmesélése valós vagy éppen képzeletbeli életéből.⁴

Vilmorin első szerelme nem más, mint egyik unokatestvére, a pilóta és író Antoine de Saint-Exupéry volt, akivel 1923-ban eljegyezték egymást. Louise anyja ellenezte a kapcsolatot, ennek eredményképpen pár hónap után a fiatalok felbontották az eljegyzésüket.⁵ Saint-Exupéry későbbi, 1929-es *Courrier Sud* (*A déli futárgép*) című regényének Geneviève nevű szereplőjét Louise-ról mintázta.

Vilmorin első házasságát a család egy régi barátjával, az amerikai ingatlanmogul Henry Leigh-Hunttal kötötte, 1925-ben. Las Vegasba költöztek, ahol férje utazásai és elfoglaltságai miatt Louise nagyon magányosnak érezte magát; pár hónap múlva

¹ André de Vilmorin: *Essai sur Louise de Vilmorin* (Paris: Piere Seghers, 1962.) 16.

² André de Vilmorin: I.m. 17.

³ Louise ekkor kapott tuberkulózist, aminek életen át tartó, enyhe sántítás lett a következménye. I.m. 20.

⁴ I.m. 21-3.

⁵ I.m. 36.

elhagyta Las Vegas, hogy egy szanatóriumban töltsen az elkövetkező két évet, az új-mexikói Santa Fé-ben. Ezután rövid időre látogatást tett Franciaországba, majd ismét visszatért Amerikába, ahol 1929-32 között három lánygyermeknek adott életet.⁶ 1933 elején pánik fogta el Louise-t; csapdában érezte magát, azt gondolta, már soha nem térhet vissza Franciaországba, és ha férje megvonja tőle anyagi támogatását, lányait sem viheti magával. Végül apósa – akivel nagyon jó kapcsolatot ápolt – segítette abban, hogy titokban Franciaországba menjen. A párizsi visszatérés végleges volt, és amikor két évvel később tudomást szerzett apósának haláláról, elhagyta a férjét, akit alig ismert, 1936-ban elvált, és gyermekeit hátrahagyva Verrières-ben telepedett le.⁷

Ebben az időszakban született első novellája, a *Sainte Unefois*, melynek megírására André Malraux⁸ bátorította, és amelyet Cocteau így méltatott:

Meglepett, hogy minden előkészület nélkül szemben találtam magam egy csodagyerekkel: egy nővel, aki lenyűgöző dolgokat mutat [...] másokat, újakat, frisseket, komikusakat, költőieket, vadakat, a hihetlenségig könnyedeket, és akinek spirituális családja lehetne [...] Rimbaud, [...] Radiguet, [...] Desbordes és a kis Daisy Ashford.⁹

Vilmorin 1936-ban mutatkozott be versíróként a Polignac házaspár bretagne-i rezidenciáján, ahová rendszeresen jártak nyári alkotómunkára különféle művészek. Itt találkozott Poulenckel, ahol a zeneszerző arra kérte, írjon verseket, amelyeket ő megzenésíthet.¹⁰ Ezekből az első versekből született a *Trois poèmes de Louise de Vilmorin* című dalciklus 1937-ben. Innen elindult egy meghatározó és szép együttműködés, amely összesen 13 dalt termelt az elkövetkező évtizedben.¹¹

⁶ André de Vilmorin, 41-2.

⁷ I.m. 65.

⁸ André Malraux (1901-1976) francia novellista, művészet-történész, 1959-69 Franciaország kultuszminisztere. Louise de Vilmorin partnere volt a költőnő életének utolsó éveiben.

⁹ Représentez-vous donc ma surprise lorsque, des les premières lignes, je me trouve, sans le moindre préparatif, nez à nez avec une sorte de prodige: une femme qui invente des choses illustres [...] qui en trouve d'autres, neuves, fraîches, comiques, poétiques, féroces, légères jusqu'à l'incroyable et dont la famille spirituelle serait: Rimbaud [...], Radiguet, [...] Desbordes et la petite Daisy Ashford. Jean Cocteau írásának részlete a *Nouvelle Revue Française* című folyóirat 1935. januári számából. Louise de Vilmorin, Jean Cocteau: *Correspondance croisée*. (Paris: Gallimard, 2003.) 187-8.

¹⁰ André de Vilmorin, 57.

¹¹ A versek és a dalciklusok keletkezéséről bővebben a következő fejezetekben.

A költő 1937 őszén megismerkedett gróf Pálffy Pállal,¹² akivel pár hónapon belül összeházasodtak Pozsonyban. A háború kitöréséig Louise élete legszebb két évét töltötte a gróffal, annak budmericei kastélyában.¹³

Vilmorin férje nagyszerű volt birtokosi feladatainak gyakorlása terén, és nagyban különbözött azoktól a nyugatiaktól, akiknek földje volt, de azt sose látták, azt sem tudták, élnek vagy halnak rajta emberek, és ez a tulajdonuk pusztán csak a velük járó kötelezettségek által volt igazolható. Louise-t pedig sok mindenben befolyásolta ez a környezet; ez a fajta elszigetelődés felszabadította elméjét, volt ideje magára, összeszedte gondolatait, amit korábban megakadályozott a nagyvárosok nyüzsgése.¹⁴ Pálffy gróf így emlékezik idillikus otthonukra:

Évekig díszítettük, szépítettük a házat értékes, vagy épp apró dolgokkal, melyeket közösen gyűjtöttünk és vittünk oda, így tulajdonképpen az egész ottani életünk egy drága emlék a számunkra. Továbbá a ház körüli összes felújítás is szeretetteli, közös gondunk volt. Minden fa, melyet ültetettünk, minden cserje, amely virágzott, a közös vágyak teljesülését jelentette. Számos költeményét és könyvét írta a nagy dupla íróasztalon, szemben velem, a könyvtárban! Ott festegette a virágait és madarait gyönyörű akvarell színekben, hímezte gobelinjét „point de Hongrie”¹⁵ technikával, esténként pedig régi francia dalokat énekelt lanttal, amelyekhez segitettem neki megtalálni a megfelelő akkordokat.¹⁶

¹² Gróf Erdődi Pálffy Pál (1890-197?) Történelmi múltú család sarja, gidrafai (Budmerice/Pudmerice) földbirtokos, jeles vadgazda, vadászíró és közéleti személyiség, a Szlovákiai Vadászati Védegylet (LOS) egyik alapító tagja, később alelnöke. 1938-43 között Louise de Vilmorin férje. Dr. Molnár László: „Vadászéletek 2. Erdődi Gróf Pálffy Pál.” *Nimród Vadászújság* 91/6 (2003. febr.) 26.

¹³ André de Vilmorin 74.

¹⁴ André de Vilmorin 73-4.

¹⁵ Magyar öltés, a gobelinkészítés egyik öltés-technikája.

¹⁶ Durch Jahre haben wir das Haus geschmückt, verschönert, wertvolle Sachen, sowie unscheinbare Kleinigkeiten, die wir gemeinsam sammelten und hinbrachten, wie überhaupt unser ganzes dortiges Leben, sind uns eine teure Erinnerung. Auch um das Haus herum mit Liebe alles zu verbessern, war unsere gemeinsame Sorge. Jeder Baum, den wir umpflanzten, jeder Strauch, der blühte, bedeutete die Erfüllung gemeinsamer Wünsche. Viele ihrer Gedichte und Bücher hat sie dort am großen Doppelschreibtisch, mir gegenüber, in der Bibliothek geschrieben! Dort malte sie in Aquarell ihre Blumen und Vögel in prächtigen Farben, stickte sie Tapisserien in „point de Hongrie”; abends aber sang sie dann zur Laute alte französische Lieder, zu welchen ich ihr die passenden Akkorde finden half. Paul Graf Pálffy von Erdőd: *Abschied von Vorgestern und Gestern*. (Stuttgart: Schuler Verlag, 1961.) 236.

1938 folyamán Vilmorin egy rövid időre Párizsba utazott a Közép-Európát fenyegető politikai helyzet elől, gondolván, hogy Franciaországban nyugodtan tud dolgozni írásain. Meglepő módon ott sem ment neki a munka, ezért visszatért Szlovákiába, ahol a szerencsétlen állapotok vonzásában végül megszülettek azok a versek, amelyek egy év múlva a *Fiançailles pour rire* című verseskötetben jelentek meg, Pálffy-nak ajánlva.¹⁷

A gróf és Louise 1939 elejét Verrières-ben töltötték, és mikor áprilisban visszatértek Szlovákiába, már feszült volt a viszonyuk.¹⁸ Nemcsak az áldatlan, háború közeli hangulat és hazájától való elszakíttottság telepedett Vilmorinre, hanem idővel szerelme is kihűlni látszott. André, Louise öccse, egyben életrajzírója így jellemzi nővére akkori lelkiállapotát:

Mindig figyelmen kívül hagyja, hogy nem született a boldogság csillagzata alatt. És amit ő boldogságnak hisz, hamarosan sajnálattá és melankóliává változik. Ez nem annyira a 'mások' hibája, mint az ő saját természetének következménye, szemben az érzelmi élet realitásával.¹⁹

1940-42 között felváltva éltek Budmericén és Budapesten, hol együtt, hol külön egy Galamb utcai kis lakásban. Míg Pálffy grófot lefoglalták üzleti feladatai, budapesti tartózkodása alatt Vilmorin megismerkedett a kor magyar diplomatáival, arisztokrataival, művészeivel, irodalmáraival, akik számára egy különleges, titokzatos színfoltot jelentett a szép, művelt és szellemes, francia arisztokrata asszony.²⁰ Erről az időszakról Gyergyai Albert,²¹ Bodri Ferenc,²² és François

¹⁷ André de Vilmorin 74.

¹⁸ Pálffy 1961, 237.

¹⁹ Elle ignore toujours qu'elle n'est pas née sous l'étoile du bonheur - en fait on ne connaît guère de poètes qui le soient - et que ce qu'elle croit être le bonheur se tournera bientôt pour elle en regrets et en mélancolie. Ce ne sera peut-être pas la faute "des autres", mais plutôt la conséquence de sa propre nature face aux réalités de la vie sentimentale. _André de Vilmorin 75.

²⁰ Ferenczi Béni egy fej- vagy mellszobrot készített a költőnőről 1941-ben, melyet Vilmorin magával vitt Franciaországba. Gyergyai Albert: „A szép kertésznő.” *Kritika* 8/4 (1979. április) 21-1. Hubay Miklós említést tesz a szoborról Ferenczinél tett látogatása kapcsán. Hubay Miklós: „Találkozások”. In: Szabó B. István (szerk): *Értés-Megértés. Művek és értelmezések*. (Budapest: Anonymus 2004.) 26.

²¹ Gyergyai Albert (1893-1981) irodalomtörténész, egyetemi tanár, író, műfordító. Louise de Vilmorinnal történt személyes találkozásairól szóló írása *A szép kertésznő* címmel jelent meg. Gyergyai Albert: *A várostól a világig* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.), 163-184. és *Kritika* 8/4 (1979. ápr.), 19-21.

²² Bodri Ferenc (1931-) művészeti író, könyvtáros, gimnáziumi tanár.

Gachot²³ visszaemlékezéseiből olvashatunk. Gyergyai Albert egy magyar arisztokrata közvetítő segítségével magyartanára lett a nyelvet tanulni szándékozó Louise de Vilmorinnek Budapesten. Találkozásaikról így ír:

A mi „óráink” szeszélyesek és szabálytalanok voltak, hol én beszéltem, ha időt engedett, Mikesről és Rákóczi-ról, Balassiról, Csokonairól, Debrecenről és Pannonhalmáról, hol ő kérdezett a nagy, a történelmi, a mecénáskodó mágnásokról, a Széchenyiekről, Eszterházyakról, Pálffyakról, a Szépművészeti képeiről, vagy a parasztok hímzéseiről, amelyeket láthatóan kedvelt.²⁴

Találkozásaik során Gyergyai akaratlanul is tanúja lett a Vilmorin-Pálffy házasság felbomlásának, melyet Louise és Eszterházy Pál gróf bontakozó kapcsolata döntött romba végül. A költőnő verseiben is gyakran megjelenő szertelenséget, kicsapongást tükrözi az erre vonatkozó pár sor, szintén Gyergyaitól:

Olykor [...] ha Louise-nak nem volt kedve a tanuláshoz, leveleket vett elő, s bár meglehetősen személyesek, intimek, sőt kényesek voltak, aggálytalanul ismertette őket, sőt tanácsot kért, mit feleljen rájuk, ami inkább, sokkal inkább az ő jóvátehetetlen érzelmi és értelmi frivolságát, mint a velem való bizalmasságot bizonyítja.²⁵

Vilmorin Budapesten töltött időszaka alatt keletkezett a *Le lit à colonnes* című regénye, amely *A mennyezetes ágy*²⁶ címmel magyarul is megjelent Szávai Nándor és Gyergyai fordításában, majd Franciaországban film is készült belőle. Vilmorin szerette volna, ha Poulenc írja a film zenéjét, de a zeneszerző elfoglaltságaira hivatkozva átruházta a feladatot kollégájára, Jean Françaix-ra.²⁷

²³ François Gachot (1901-1986) francia irodalomtörténész, kritikus, műfordító, lapszerkesztő, diplomata. 1924-49 között Magyarországon élt; francia nyelvet tanított az Eötvös Kollégiumban, a magyar-francia művészeti és irodalmi kapcsolatok közvetítője és a magyarországi francia nagykövetség kulturális attaséja 1945 és 1949 között.

<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC04834/04897.htm> (utolsó megtekintés: 2017. 11. 19.)

²⁴ Gyergyai Albert: „A szép kertésznő”. *Kritika* 17/4 (1979. ápr.), 20.

²⁵ Gyergyai 20.

²⁶ Louise de Vilmorin: *A mennyezetes ágy*. Ford: Gyergyai Albert, Szávai Nándor. (Budapest: Cserépfalvi, 1942.)

²⁷ Schmidt 2001, 277.

Az 1945-ben kiadásra került *Le sable du sablier* (A homokóra homokja) című verseskötet jó pár Budapesten keletkezett, magyarországi emléket hordozó verset is tartalmaz. Ezek között találhatók Poulenc *Métamorphoses* (1943) című ciklusát képező költemények is: a *La reine des mouettes* (A sirályok hercegnője) című, mely a dunaparti sirályokat és Vilморint magát, mint az ő királynőjüket idézi, a szerelmi vallomást elének táró *Portrait*²⁸, és a hegedű alakváltozásait bemutató *Métamorphoses*.²⁹

A háború egyik utolsó évében, a megszállástól való félelmében, vagy talán megelégedve az új menyasszonyságot, Vilморin búcsú nélkül elhagyta Magyarországot és visszatért Verrières-be.³⁰

Élete hátralévő részében számos verseskötetet és regényt írt, utóbbiakból több alkalommal film is született. Szerette a képverseket, különleges tehetsége volt a palindrómákhoz, az egyszótagos, vagy szolmizációs versekhez.³¹ Műveit gyakran látta el kézjeggyével, egy négylevelű lóherével, melynek szára *L* betűt formál.³²

Vilморin utolsó évtizedeiben is szerelmes lelkületű maradt; több és még többféle kapcsolata volt, de végül André Malraux, a régi barát mellett töltötte élete hátralévő éveit.

Louise de Vilморin költészete több volt, mint egy unatkozó arisztokrata nő kedvtelése; bár az előforduló kellemetlen hangulatai és frekventált szerelmi élete gátolta a közvéleményt abban, hogy megismerje a benne rejlő szentet, amit a barátai ismerni véltek. Egy nagyra nőtt arisztokrata gyermek volt, és egy nagyon intelligens és érzelmi csábító. A tizenkilencedik századi és a modern, felszabadult nő átmeneti állapota testesült meg benne. Költészete idejétmúltan egyszerű és szentimentális. Képei közvetlenebbek, olykor realiztikusabbak, mint a Poulenc által gyakran megzenésített szürrealista költőkéi. Vilморin játékosságával és eleganciájával általában a szívet célozza meg. Ennek legnyilvánvalóbb zenei megjelenése a diatónia, amely Poulenc számára is új és szokatlan. Míg Jakob és Apollinaire

²⁸ Poulenc megzenésítésében *C'est ainsi que tu es*.

²⁹ Eredetileg *Violon* volt a címe, a kötetben már *Métamorphoses* lett. Bodri Ferenc: „Louise de Vilморin.” *Literatúra* 8/3-4. (1981.) 405-412. 410. Valószínűleg a korábbi Poulenc sorozat azonos című dalával nem összetévesztendő kapta az új elnevezést. Poulenc megzenésítésében *Paganini*.

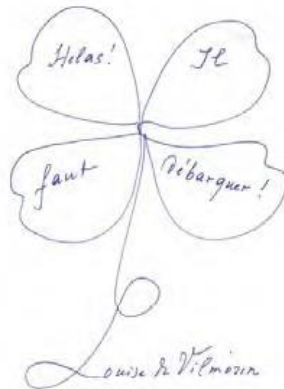
³⁰ Gyergyai 20.

³¹ Darius Milhaud két a capella vegyeskari művet írt *Deux poèmes* címmel Vilморin *Fado* és *L'Alphabet des aveux* rejtélyes verseire. Darius Milhaud: *Deux poèmes de Louise de Vilморin*. (Paris: Heugel et Cie Editeurs, 1956.)

³² Az Országos Idegennyelvű Könyvtárban található egy Gyergyai Albertnek dedikált *Fiançailles pour rire* verseskötet a költőnő fent említett kézjeggyével. Louise de Vilморin: *Fiançailles pour rire*. (Paris: Gallimard, 1939.)

költészete Poulenc zenéjében a fény és az átmenő disszonancia használatát váltotta ki, Éluard erőteljes, esetenként kemény disszonanciákat hívott elő, addig Vilmorin költészete következetes diatonizmust eredményezett. A formai és a metrikus minták is szabályosabbak a Vilmorin megzenésítésekben, mint Poulenc más dalaiban.

A Vilmorin-versek Poulencre gyakorolt hatásának legjellemzőbb vonása, hogy lehetővé tette a zeneszerző számára azt, hogy kifejezze saját, összetett személyiségének gyengéd, nőies oldalát.



4. Trois poèmes de Louise de Vilmorin (FP 91) 1937

I. Le Garçon de Liège

A fiú Liège-ből

Un garçon de conte de fée
M'a fait un grand salut bourgeois,
En plein vent, au bord d'une allée,
Debout, sous l'arbre de la Loi.¹

A mesebeli fiú bátran,
mélyen meghajolva üdvözölt engem,
a teljes szélben, az út szélén,
a Törvény fája alatt állva.

Les oiseaux d'arrière saison
Faisaient des leurs, malgré la pluie,
Et, prise par ma déraison,
J'osai lui dire: je m'ennuie.
Sans dire un doux mot de menteur,
Le soir, dans ma chambre à tristesse,
Il vint consoler ma pâleur;
Son ombre me fit des promesses.

A késő őszi madarak
tették a dolgukat az eső ellenére,
és egy ostoba szeszélytől elragadva
azt mertem mondani neki, hogy unatkozom.
Egy édes, hazug szó nélkül
egy este a szomorú szobámba jött
enyhíteni sápadtságomat;
árnyéka ígéreteket tett nekem.

Mais c'était un garçon de Liège
Léger, léger comme le vent,
Qui ne se prend à aucun piège
Et court les plaines du beau temps.

Ám ő egy fiú volt Liège-ből,
könnyű, könnyű, mint a szél,
aki soha nem esik csapdába,
és aki kóborol a mezőn, szép időben.

Et dans ma chemise de nuit,
Depuis lors, quand je voudrais rire,
Ah! beau jeune homme, je m'ennuie,
Ah! dans ma chemise, à mourir.²

És a hálórúhámban – azóta -
amikor csak nevetni akarok,
ó, te kedves fiú, unatkozom.
Ó, a hálórúhámban halálosan unatkozom.³

Az 1937-ig született dalok többsége, melyet Poulenc Apollinaire és Éluard verseire komponált, férfi szemszögből, férfihangra íródott, és ezúttal szeretett volna egy igazi női színt megszólaltatni dalaiban. Louise de Vilmorinnal és az *Aux officiers de la Garde blanche* című költeményével Poulenc 1936-ban ismerkedett meg, melynek folytatásaként 1937 nyarán megkapta Vilmorintól a további kettőt, amelyeket még abban az évben megzenésített *Trois poèmes de Vilmorin* címmel.⁴ Poulenc a dalciklust Marie-Blanche de Polignacnak⁵ ajánlotta, akinek a Vilmorinnal való

¹ A *Törvény fája* kifejezés a *Fiançailles pour rire* című ciklus második, *Dans l'herbe* dalában is szerepel. Bernac szerint ez utalás arra a tölgyfára, amely alatt ülve bíraskodott IX. (Szent) Lajos (1214-1270) francia király. Bernac 1977, 132.

² Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire*. (Paris: Gallimard, 1939.) 41-2.

³ Saját fordítás.

⁴ Schmidt 2001, 246.

⁵ Marie-Blanche de Polignac (1898-1958), énekesnő, művészetpártoló, Nadia Boulanger énekegyüttesének tagja, Poulenc több dalának, dedikáltja és előadója. Folytatta a szalonestek hagyományát, amit férjének, Jean de Polignac-nak nagynénje, Edmond de Polignac hercegnő (Szül.:

ismeretségét is köszönhette. A bemutatón Marie-Blanche énekelt Poulenc kíséretével a párizsi Salle Gaveau-ban, 1938. november 28-án.⁶

Az eddig főként regényíróként működő Vilmorin Poulenc ösztönzésére kezdett a versírásba, és a gondolat, hogy versei megzenésítésre kerülnek, nagy lelkesedéssel töltötte el. Ezt írta Poulencnek 1936 novemberében:

Te vagy az, Francis, te vagy az első, [...] akinek az az ötlete támadt, hogy verset rendeljen tőlem megzenésítésre. Így te vagy, aki elrendelte, hogy költő legyek! A bizalmas megismerés és még nagyobb örömmel tölt el, még ha ezzel egy illúzió szuverén varázsát is kelted.[...] Ha valaha költő leszek, az a te hibád lesz, és kíváncsi vagyok, hogy megbocsátom-e neked, hogy elköteleztem magam, miszerint nem fojtom el melankóliám sóhajait.⁷

Poulencből hasonló lelkesedést váltott ki az író:

Kevés ember indít meg úgy, ahogy Louise de Vilmorin: mert gyönyörű, mert sánta,⁸ mert a neve virágokat és zöltségeket idéz, mert szerelemmel szereti bátyjait, és testvérként szereti szerelmeit. Szép arca a tizenhetedik századot idézi, mint ahogy nevének csengése is.[...] Szerelem, vágy, öröm, betegség, számkivetettség, anyagi nehézségek; ezek mind eredetiségének forrásai.[...] Louise de Vilmorin versei kiváló alapanyagul szolgálnak egy igazán nőies dalciklus megírásához. Ez az, ami gyönyörködtet engem.⁹

Winnaretta Singer) alapított az 1900-as évek elején. A Polignac szalon a kor művészeinek és mecénásainak leghíresebb és legnagyobb presztízsű találkozóhelye volt; Poulenc legtöbb művét is itt játszották el a hivatalos bemutatókat megelőzően. James Ross: „Music in the French Salon.” In: Langham Smith – Caroline Potter (szerk.): *French Music since Berlioz*. (Hants: Ashgate, 2006.) 91-115. 108; 113.

⁶ Schmidt 2001, 256.

⁷ C’est toi, Francis, c’est toi qui le premier [...] a eu l’idée de me „commander” des poèmes pour les mettre en musique. Ainsi est-ce toi qui décréta que j’étais poète! Ta confiance m’honore et me plait d’autant plus, que je la crois empreinte du charme souverain des illusions. [...] Si jamais je deviens poète ce sera de ta faute et je me demande si je te pardonnerai de m’avoir engagée à ne pas étouffer les soupirs de ma mélancolie. Correspondance 1967, 102-3.

⁸ Vilmorin gyermekkori tuberkulózis következményeként enyhén sántított. André de Vilmorin, 20.

⁹ Peu d’êtres m’émouvant autant que Louise de Vilmorin: parce qu’elle est belle, parce qu’elle boîe, parce qu’elle écrit un français d’une pureté innée, parce que son nom évoque des fleurs et des légumes, parce qu’elle aime d’amour ses frères et fraternellement ses amants. Son beau visage fait penser au XVII. siècle, comme le bruit de son nom. [...] L’amour, le désir, le plaisir, la maladie, l’exil, la gêne, sont à la source de son authenticité. [...] Les poèmes de Louise de Vilmorin donnent matière à de véritables mélodies féminines. C’est ce qui m’enchante. JdmM 1989, 36-8.

Talán elhomályosítja a ciklus sikerét, hogy közvetlenül a nagyszerű és kiforrott *Tel jour telle nuit* után készült, és kevésbé ismert, illetve sokkal kevésbé játszott, mint a következő Vilmorin sorozat (*Fiançailles pour rire* 1939). Ez mégis egy mesterien komponált dalcsozor, különösen az után, hogy a szerző a katolicizmus felé fordult. Mindhárom vers Vilmorin egy későbbi verseskötetébe, az 1939-es *Fiançailles pour rire*-be¹⁰ került, melyet akkori férjének, Pálffy Pál grófnak ajánlott.

Az első dal sok hasonlóságot mutat a *Trois poèmes de Louise Lalanne* első dalával, a *Le présent*-nal; mindkettő zongorakíséretében lélegzetelállító tempóban vonulnak a fáradhatatlan oktávmenetes tizenhatodok, ugyanakkor a *Le garçon de Liège* zenei vonalai hosszabbak és végtelenül dallamosak. Az énekszólam dallamát követő nyughatatlan tizenhatod mozgás jól illusztrálja a forgószél-románcot egy jó megjelenésű, de nem különösebben mély érzésű fiatalemberrel: egy olyasféle kapcsolatot, melyben az írónak és a zeneszerzőnek is lehetett része. Jelen van az izgalom, a hajsza és a melankólia, a kegyes lemondás valamiről, ami valaha kedves volt, de már elmúlt és többé nem birtokolható. Mindhárom versben megjelenik a Vilmorin által kedvelt kétértelmű szóhasználat; itt a *Liège* egyszerre jelenti a vallon várost Belgiumban, és a főnevet: parafa/dugó.

Az alapvetően c-moll hangnemű dal tempójára vonatkozóan a „szédítő gyorsasággal” különleges instrukciót olvashatjuk; csak pár dal van a kötetekben, amelyek ennél magasabb tempójelzésűek. Kezdeként – a hangnemet megerősítendő – határozott, hangsúlyos nyitóakkordokat hallhatunk, ám rögtön a második ütem rövidül egy negyed értékkel, aminek szintén sürgető jellege van (1. kottapélda).

Az izgatottság a versszakok ütemszámaiban is érzékelhető; egyenetlen az elosztás, nyolc és tizenegy ütem között mozognak a szakaszok. A kíméletlen tizenhatod-zakatolás a második és harmadik versszak második felében – a szöveg értelmét követve – valamelyest csillapodik. Ezzel egy időben harmóniai oldást is hallunk; c-mollból C-dúr és G-dúr felé világosodik a színezet, amikor az ifjú könnyedségéről és gondtalan kóborlásairól esik szó. Az utolsó versszak szinte hisztérikus kitörése után az utolsó ütemekben egy hosszú fisz" hangon történő sóhajjal elkezdődik a lenyugvás, amely a dal végén szintén C-dúrban csendesedik el teljesen (2. kottapélda).

¹⁰ *Fiançailles pour rire* Vilmorin első verseskötetének címe, mely 37 verset tartalmaz; a dolgozatban részletesen tárgyalt dalok szövegeiből kilenc található ebben a kötetben. (Paris: Gallimard, 1939.) Ezen kívül a *Fiançailles pour rire* a kötet első, címadó verse is egyben, illetve a már említett 1939-es dalciklus is ezen a néven szerepel.

1. kottapélda: F. Poulenc: *Un garçon du Liège*, 1-3. ütem

Vertigineusement vite (♩=176) *p*

Un gar - çon de

Vertigineusement vite (♩=176)

très rythmé dans un halo de pédales

2. kottapélda: F. Poulenc: *Un garçon du Liège*, 43-46. ütem

mp Céder à peine

— dans ma che - mise, à mou - rir. —

Céder à peine

p *mf* *p*

Noizay, décembre 1937

II. Au-delà

Túlvilág

Eau-de-vie! Au-delà!
 À l'heure du plaisir,
 Choisir n'est pas trahir,
 Je choisis celui-là.

Élet vize! Túlvilág!
 A kék óráján
 A választás nem árulás,
 Én őt választom.

Je choisis celui-là
 Qui sait me faire rire,
 D'un doigt de-ci, de-là,
 Comme on fait pour écrire.

Én azt választom,
 Aki megnevettet
 Ujjával itt és ott,
 Mintha csak írna.

Comme on fait pour écrire,
 Il va par-ci, par-là,
 Sans que j'ose lui dire:
 J'aime bien ce jeu-là.

Mintha csak írna,
 jár erre-arra,
 anélkül, hogy mondanám neki:
 mennyire szeretem ezt a játékot.

J'aime bien ce jeu-là,
 Qu'un souffle fait finir,
 Jusqu'au dernier soupir
 Je choisis ce jeu-là.

Szeretem ezt a játékot,
 melynek egy lehelet vet véget,
 az utolsó sóhajomig
 ezt a játékot választom.

Eau-de-vie! Au-delà!
 À l'heure du plaisir,
 Choisir n'est pas trahir,
 Je choisis ce jeu-là.¹¹

Élet vize! Túlvilág!
 az öröm óráján
 nem árulás a választás,
 Én ezt a játékot választom.¹²

Ez egy lenyűgöző, triola-kíséretes dal az erotikus önfelfedezésről. Ilyen az, amikor Poulenc boldogan, feldobva értelmezi a verset. Vilморin viszont eléggé zavarban volt az írásában megjelenő érzéki kinyilatkoztatásoktól, így megváltoztatta a vers részleteit a *Fiançailles pour rire* című verskötetében. A cím ott *Choisir n'est pas trahir*¹³ az *Eau-de-vie! Au-delà*¹⁴ helyett; a *doigt* (ujj) helyébe *mot* (szó) került, és a *jusqu'au dernier soupir*¹⁵ kifejezés teljesen eltűnik.

Poulenc ragaszkodott Vilморin eredeti szövegéhez, amit a feldolgozásban végül meg is tartott. Az író így vall erről a változtatásról Poulencnek egy későbbi levelében:

¹¹ Louise de Vilморin: *Fiançailles pour rire*. (Paris: Gallimard, 1939.) 71-2.

¹² Saját fordítás.

¹³ *A választás nem árulás.*

¹⁴ *Élet vize! Túlvilág!* Az *Eau-de-vie* különböző röviditaloknak a gyűjtőneve is.

¹⁵ *Az utolsó lélegzetig.*

Azt kérdezted tőlem, hogy az *Eau-de-vie, au-delà* szövege miért nem ugyanaz a Gallimard által publikált *Fiançailles pour rire* című kötetben, mint amit eredetileg tőlem kaptál még jóval a kötet kiadása előtt. Nos, elmondom. Ez a vers, amit a legcsekélyebb ízléstelen vágy vagy gondolat nélkül írtam, olyan kötekedővé tette Marie-Blanche-t [Polignac], hogy még mindig ingerült vagyok a támadásától. Meggyőzőtt, hogy a vers önmagában illetlen, és olyan képeket és vallomásokat tartalmaz, hogy még a legnyitottabb gondolkodású gyóntató is belepirulna. És amikor azt mondtam neki, hogy ezt rosszul látja, azt válaszolta, hogy az ő szemében a tudatlanságom nem bizonyítja az ártatlanságot.[...] Röviden szólva, nem merem kiadatni úgy, ahogy volt. Megváltoztattam mindenki más számára, és azért nem változtattam meg a te számodra, mert neked írtam, és mert tudtam, hogy hogy a zenédnek lesz ereje megmutatni az ártatlanságot, amit az eredeti forma hordoz.¹⁶

A dal viszonylag hosszú (nyolc ütem) zongora előjátékkal kezdődik, folyamatos, légies triolákkal a jobb kézben, és akkordok helyett szokatlan, szaggatott nyolcadokkal a balkézben. Az alapülkötetés 9/8, illetve az ennek megfelelően értelmezett 3/4. Előjegyzés nincs, de alapvetően g-moll és G-dúr között váltakozik a tonalitás (3. kottapélda); ez a hangnemi ide-oda billenés, továbbá a kíséret fekvése és könnyed basszusa kitűnően ábrázolja a szövegben elhangzó *Eau-de-vie* és *Au-delà* kifejezések közötti tétova ingadozást.

3. kottapélda: F. Poulenc: *Au-delà*, 1-2. ütem



¹⁶ Tu me demandes pourquoi le texte du poème *Eau de vie, au-delà* édité par Gallimard dans le volume que j'ai intitulé *Fiançailles pour rire*, n'est pas semblable au texte original que tu as reçu de moi longtemps avant la parution de ce volume. Eh bien voilà: ce poème que j'avais écrit sans y mêler la moindre intention, la moindre pensée inconvenantes m'a valu de la part de Marie-Blanche des taquineries dont je suis encore éberluée. Elle m'a démontré que ce poème était l'indécence même et contenait des images et des aveux dignes de faire rougir le confesseur le plus large d'esprit. Et quand je lui ai dit qu'elle avait l'esprit mal tourné elle m'a répondu que mon inconscience n'était pas, à ses yeux, une preuve d'innocence. [...] Bref, je n'ai pas osé le faire paraître tel qu'il était. Je l'ai modifié pour tout le monde et si je ne l'ai pas changé pour toi c'est que je l'avais écrit pour toi et que je savais que ta musique aurait le pouvoir de l'innocenter sous sa forme originelle. Correspondance 1967, 110-1.

Az énekszólam csendesesen fel-feltörő dúr hármashangzat-felbontásai jól érzékeltetik a belső ujjongást, ami hasonlóan folytatódik a második versszakban, de itt már szűkített hangzatokat hallunk a dúrok helyett. Az énekszólam magasabbra merészkedik, és a tonalitás leginkább f-moll környékén mozog. A harmadik szakasz szövegében szereplő ujjak ide-oda kóborlását kromatika ábrázolja, és a kezdeti felfelé törő hangzatok most megadóan lefelé tartanak, végül suttogva elhalkulnak, immár H-dúrban. Ez az első olyan versszak, amely az eddigi nyolc ütemesek helyett kilencre bővül, ráadásul egy megrövidített, 2/4-es ütemmel (4. kottapélda) és egy enharmonikus átértelmezéssel az énekszólamban (fisz' = gesz'). A negyedik strófa ennek a modulációnak köszönhetően a távoli b-moll hangnemben halad tovább, és itt a jobb kéz eddigi triolás mozgását átveszi a bal kéz, mely ezúttal skála-szerűen kígyózik végig a szintén kilenc ütemesre bővült versszakon (4. kottapélda).

4. kottapélda: F. Poulenc: *Au-delà*, 34-35. ütem



A negyedik és ötödik szakasz egy felfelé hajló *glissando* sóhajjal kapcsolódik össze, mellyel az énekszólam eléri a csúcsmagasságát (g"), és a szöveg is elérkezik az első versszakot megismétlő, megerősítő záró szakaszához. A magasságról fokozatosan leereszkedve, az utolsó pillanatig hezitálva a g-moll és G-dúr hangnemek között egy hosszú, halk kvinthangon tűnik el az énekszólam, mely alatt a zongoraszólam egy öt ütemen és öt oktávon átívelő *codettába* torkollik. (5. kottapélda)

5. kottapélda: F. Poulenc: *Au-delà*, 51-55. ütem



Ebben a dalban Poulenc rendkívül sikeresen ragadta meg a csendes és privát ujjongás hangulatát. Az előadásra vonatkozó megjegyzése a következő:

A dal nagyon könnyed és egyszerű éneklést igényel, különösebb hangsúlyozás nélkül, ugyanakkor nem elrejtve az igazi jelentést. A zongora *staccato* trioláinak háttérben kell maradniuk, de mindvégig precíznek kell lenniük.¹⁷

¹⁷ Il faut chanter Eau de vie au delà très légèrement, très simplement, sans rien souligner et cependant sans rien dissimuler. Les triolets en staccato du piano doivent passer au second plan tout en restant précis. JdmM 1989, 38.

III. Aux officiers de la Garde Blanche

A Fehér Sereg tisztjei

Officiers de la Garde Blanche,
Gardez-moi de certaines pensées, la nuit,
Gardez-moi des corps à corps et de l'appui
D'une main sur ma hanche.

Gardez-moi surtout de lui
Qui par la manche m'entraîne
Vers le hasard des mains pleines
Et les ailleurs d'eau qui luit.

Épargnez-moi les tourments en tourmente
De l'aimer un jour plus qu'aujourd'hui,
Et la froide moiteur des attentes
Qui presseront aux vitres et aux portes
Mon profil de dame déjà morte.

Officiers de la Garde Blanche,
Je ne veux pas pleurer pour lui
Sur terre. Je veux pleurer en pluie,
Sur sa terre, sur son astre orné de buis,
Lorsque plus tard je planerai transparente,
Au-dessus des cent pas d'ennui.

Officiers des consciences pures,
Vous qui faites les visages beaux,
Confiez dans l'espace, au vol des oiseaux,
Un message pour les chercheurs de mesures,
Et forgez pour nous
des chaines sans anneaux.¹⁸

Fehér Sereg tisztjei,
Óvjakat engem bizonyos éjjeli gondolatoktól,
Óvjakat a szerelmes küzdelemtől
És a csípőmön nyugvó kéz szorításától.

Mindenekelőtt óvjakat meg attól,
aki a ruhaujjamnál fogva húz
a teli kezek bizonytalan mozgásával
máshol lévő, fénylő vizek felé.

Kíméljete meg a folyamatos kintől,
hogy egy napon jobban szeressem őt, mint ma,
és a várakozás hideg verejtékétől,
mely odaszorítja ablakra, ajtóra
a már halott női arcomat.

Fehér Sereg tisztjei,
nem akarok többé sírni érte
a földön. Az esőben akarok könnyezni
az ő földjén, bokorral díszített csillagán,
amikor majd egyszer áttetszően szárnyalok
Száz lépéssel az unalom felett.

Tiszta lélek tisztjei,
Ti, akik teremtitek a szép arcokat,
küldjete fel az égbe, a madarak kíséretében
egy üzenetet a mérték kutatóinak,
és kovácsoljatok nekünk
egy gyűrűk nélküli láncot.¹⁹

Ez a dal – eltekintve a Charles d'Orléans versére komponált *Priez pour paix*-től – az egyetlen vallásos indíttatású Poulenc dalai között. Az *officiers*-k (*tisztek*) egyértelműen az angyalok, és Vilморin a bűnbánó bűnös. A költő az írja egy levelében Poulencnek: „Számomra ez kevésbé vers, mint inkább egy ima vagy vallomás.”²⁰ Ez a fajta vallomás, az érzékiséggel körülölelt lemondás teljesen összhangban van Poulenc nemrég feléledt a katolicizmusával.

¹⁸ Louise de Vilморin: *Fiançailles pour rire*. (Paris: Gallimard, 1939.) 33-4.

¹⁹ Saját fordítás.

²⁰ Pour moi c'est moins un poème qu'une prière et un aveu. Correspondance 1967, 103.

Az a-moll hangnemű dal kezdetén a zongorakíséret misztikus hangulatot áraszt az *unisono* oktáv hangzásával és a felső szólam repetáló tizenhatodaival. Poulenc ezzel a gitár játékmódját utánozza, mellyel Vilmorin saját magát kísérte barátai körében.²¹ (6. kottapélda)

6. kottapélda: F. Poulenc: *Aux officiers de la Garde Blanche*, 1-2. ütem



Az énekszólam belépésével megszólaló modális hangkészlet és nagyrészt plagális dallamvezetés régi korok vallásos zenéit idézi. Poulenc ez után a letisztult kezdés után nem tudott eltekinteni a zongora teljes hangkészletének használatától, és a második versszaktól kezdődően - párhuzamosan a dal fejlődésével - fokozatosan sűrűsödik, harmonizálódik a kíséret. A „tiszték” (angyalok) megszólításának szinte liturgikus ismétlődésével gyűlik az erő és a harmóniai teljesség a dalban. A harmadik versszakban megjelennek rövid kromatikus foltok és bővített akkordfelbontások, és a tonalitás egyértelműen f-moll felé törekszik. A negyedik versszak hangzása az eddigieknél áradóbb és terjedelmében is hosszabb; f-mollban halljuk a szöveg kezdősorát, ahol a kíséret hangismétlő tizenhatodai felszabadulnak és arpeggio-szerű, hullámzó mozgást végeznek (7. kottapélda). A versszak vége már b-mollban jár, és az előző dalhoz hasonlóan itt is átkerülnek a tizenhatodok pár ütem erejéig a basszus szólamba. Az énekszólam itt éri el csúcspontját (8. kottapélda).

A versszakok ebben a dalban is egyre növekvő ütemszámot mutatnak (előjáték+8+8+11+13+13+utójáték). Az alapvetően 3/4-es löktetésbe néhol beleszövődik pár 4/4-es és 2/4-es ütem (8. kottapélda); ezek részben a prozódia követik, részben bizonyos szövegrészek vagy gondolatok kiemelését szolgálják, ezen felül egy röpke pihenőt jelentenek az énekesnek egy olyan dalban, amelyben gyakorlatilag nincsen megállási lehetőség.

²¹ JdmM 1989, 38.

7. kottapéllda: F. Poulenc: *Aux officiers de la garde blanche*, 32. ütem

mf très lié
Of - fi - ciers de la

mf
len.

8. kottapéllda: F. Poulenc: *Aux officiers de la garde blanche*, 40-41. ütem

r: pp très blanc
Lors - que plus tard je pla - ne - rai, trans - pa -

pp très égal

A záró versszak a tonikai hangnemben jelentkezik és nagyon expresszív előadást kíván. A kezdés után a szoprán szólam a magasból (*dans l'espace*) ereszkedik alá óvatosan, és egy nyugtalan gisz' hangon zár, érzékeltetve a talajtalan lebegést és a „gyűrűk nélküli láncok” (*chaines sans anneaux*) megfoghatatlanságát. A végső feloldozást a zongora már-már klasszikusnak nevezhető utójátéka adja meg. (9. kottapéllda)

9. kottapéllda: F. Poulenc: *Aux officiers de la Garde Blanche*, 57-62. ütem

neaux.
neaux.

mf
p

Ez a profán dalok között elhelyezkedő, alázatot, harmonikusan mértékletes imádságot, elmélkedést nyújtó zenemű emlékeztethet bennünket a Poulenc életét megváltoztató rocamadouri vallásos élményekre. Ezekben a hangokban már hallhatjuk a húsz évvel későbbi *Dialogues des Carmélites* jövendölését is.

Poulenc naplójában megfogalmazza a darab érzületének megfelelő éneklésmódot, ezzel együtt nem áttal egy – a saját karakterét nem meghazudtoló – csípős megjegyzést is írni: „Ezt az utolsó dalt ’nagyon énekelni’ kell. Előnyben részesítem a szép hangot agy nélkül, mint egy ál-intelligens énekest, rendszerint hang nélkül.”²²

²² Je préfère une jolie voix bête à la chanteuse pseudo-intelligente, presque toujours aphone. JdmM 1989, 40.

5. Fiançailles pour rire (FP 101) 1939

Nevetni való eljegyzés

Louise de Vilmorin a háború első éveit férje, Pálffy Pál budmericei kastélyában, Párizstól és a barátaitól távol töltötte. Ez idő alatt született a már korábban említett *Fiançailles pour rire* című verskötet, mely ennek a dalciklusnak a verseit is tartalmazza, és amelyről ezt írja Vilmorin Poulencnek:

A *Fiançailles pour rire*-t neked ajánlottam volna, ha nem mentem volna hozzá Pálffyhoz. De Pálffy vett el és nem te! Egy nap mesélnem kell neked a jelenlegi életmről. Te, aki mindig Verrières-ben ismertél, körülvéve a bátyáimmal és a szerelmeimmel, el tudsz engem képzelni egy kastélyban, Szlovákiában? Az óriási park az erdőbe olvad, és a Kárpátok hegyei jelentik a látóhatáromat.¹

Poulenc 1939 nyarának végén, a háború elkerülhetetlen kitörése miatt érzett borús hangulatban, és Loulou [Vilmorin] iránt érzett aggodalommal kezdett a dalok komponáláshoz Kerbasticban, a Polignac házaspár nyári rezidenciáján.²

A háború nélkül valószínűleg nem született volna meg ez a ciklus. Rögtön ki is mentem magam ezért az első hallásra ellentmondó kijelentésemért. Azért komponáltam a *Fiançailles pour rire*-t, mert így többször gondolhattam Louise de Vilmorinre, aki Magyarországon élt kastélyába bebörtönözve, Isten tudja, meddig. Íme, a jelentés, ebben a rettenetes tornádóban keletkezett munkámról. A véletlen műve, mint láthatjuk.³

¹ Les *Fiançailles pour rire*, c'est à toi que je les aurais dédiées si je n'avais pas épousé mon Pálffy. Mais mon Pálffy m'a épousée et tu n'en as pas fait autant! Un jour il faudra que je te raconte ma vie d'à-présent. Toi qui toujours connue à Verrières, entourée de mes frères et de mes amoureux, peut-tu m'imaginer dans un château, en Slovaquie? Le vaste parc se perd dans la forêt et les monts des petites Carpathes bornent mon horizon. Correspondance 1967, 110.

² Schmidt 2001, 258.

³ Sans la guerre je n'eusse doute jamais écrit ce cycle. J'ai hâte de m'expliquer pour me faire pardonner ce que, de prime abord, cette assertion peut avoir de paradoxal. J'ai composé *Fiançailles pour rire* pour penser mieux à Louise de Vilmorin, enfermée dans son château de Hongrie en 1940, pour Dieu sait combien de temps. Voilà tout le rapport de mon œuvre avec cette horrible tornade. Is est fortuit, comme on voit. JdmM 1989, 54.

A dalciklus terveiről ezt írja Poulenc:

Elhatároztam, hogy komponálok egy ciklust, a *Tel jour telle nuit* női megfelelőjét. Elsőként megírom a *La Dame d'André*-t, amiből nem tudom, merre indulok tovább, de bizonyos, hogy ez lesz az első dal. Egyébként Marie-Blanche-nak ígértem születésnapjára, augusztus 15-re. A következőt vázoltam fel: (1) „*Dame d'André*”, (2) komoly dal, (3) gyors dal, (4) „*Mon cadavre*”, (5) vidám dal.[...] A „*Fleurs*” zárja a ciklust – az előző daltól távol eső hangnemben – amely emeli a dal Deszdúr tonalitásának értékét és ritka finomságát. És ezután jön a „*Violon*”, egy lassú, de ritmikus dal, amely ellentétes a „*Mon cadavre*”-ral és a „*Fleurs*”-rel. Így lesz hat⁴ dalból álló a ciklus.⁵

A ciklus keletkezési körülményeihez egyrésztől hozzátartozik, hogy George Auric is szeretett volna Vilmorin verseket megzenésíteni, de ezzel még 1937-ben megelőzte őt Poulenc. Így a *Fiançailles* verseinek kiválasztása előtt elsőbbséget adott Auricnak, aki többek között⁶ a – Poulenc által is hön áhított – *La jeune sanguine* -t választotta.⁷ Másrésztől eredetileg ez a sorozat is Bernacnak készült volna, de a versek túl nőiesnek találtattak, így a bemutatót végül Geneviève Touraine⁸ énekelte a Salle Gaveau-ban, 1942. május 21-én.⁹

Bernac szerint a dalciklus darabjai nem kapcsolódnak szorosan egymáshoz, sem tartalmilag, sem hangulatilag, épp ezért egyenként, vagy részleteiben is

⁴ Poulenc eredetileg Schumann Elisabeth Kulmann (Op. 104) verseire írt sorozatához hasonlóan hét dalból álló ciklust szándékozott írni. Graham Johnson: „A New 'Intégrale' of Poulenc's Songs.” In: *Francis Poulenc: The Complete Songs*. (London: Hyperion, 2013. LC 7533). 11-166., 27.

Poulenc 1939 szeptemberében Nadia Boulanger-nak azt írja, hogy felvázolt már hat dalt, de még nem találta meg a hetediket. Schmidt 2001, 261.

⁵ I decide to compose a cycle, the feminine match of *Tel jour telle nuit*. First I write „*La Dame d'André*”, not knowing where I will go next, but with the clear intention to compose the first *mélodie*. Anyway, I have promised it to Marie-Blanche for her birthday on 15 August. I draw up the following plan: (1) „*Dame d'André*”, (2) solemn *mélodie*, (3) fast *mélodie*, (4) „*Mon cadavre*”, (5) happy *mélodie*. [...] „*Fleurs*” will close the cycle in choosing for the next to last *mélodie* a distant key which will give value and rarefy the D-flat of „*Fleurs*”. This is then how I write „*Violon*”, a slow but rhythmic *mélodie* which contrasts with „*Mon cadavre*” and „*Fleurs*”. The cycle becomes, therefore, six *mélodies*. Schmidt 2001, 258.

⁶ George Auric: *Trois poèmes de Louise de Vilmorin* (1940) 1. *Le châte* 2. *La jeune sanguine* 3. *Attendez le prochain bateau*.

⁷ Schmidt 2001, 260.

⁸ Geneviève [Tisserand] Touraine (1903-1981), francia énekesnő, Gérard Souzay, francia bariton testvére.

⁹ Schmidt 2001, 261.

énekkelhetők.¹⁰ Az utóbbi félmondattal egyet is érthetünk, de a dalok kapcsán végzett vizsgálódások azt mutatják, hogy a sorozat címe (*Nevetni való eljegyzés*) Vilmorin életéből kiragadott, meghatározó pillanatok gyűjtőneve, ily módon egységet képvisel. Ezenkívül a melankólia és a líraiság az, amely az erősen eltérő karakterű dalokat körülöleli és egy nagyobb egységgé koncentrálna.

I. La Dame d'André

André szerelme

André ne connaît pas la dame
Qu'il prend aujourd'hui par la main.
A-t-elle un coeur à lendemain
Et pour le soir a-t-elle une âme?

André nem ismeri a nőt,
akit ma kézen fog.
Van-e szíve a másnapokhoz
és van-e lelke az estékhez?

Au retour d'un bal campagnard
S'en allait-elle en robe vague
Chercher dans le meules la bague
Des fiançailles du hasard?

Visszatérve egy vidéki bálról
hullámozó ruhában
elindul-e megkeresni a kazalban a
véletlen eljegyzés gyűrűjét?

A-t-elle eu peur, la nuit venue,
Guettée par les ombres d'hier,
Dans son jardin lorsque l'hiver
Entraît par la grande avenue?

És fél-e, mikor eljön az éj,
s a múlt árnyai figyelik
a kertjében, mikor a tél
beköszönt a nagy sugárúton?

Il l'a aimée pour sa couleur
Pour sa bonne humeur de Dimanche.
Pâlira-t-elle aux feuilles blanches
De son album des temps meilleurs?¹¹

André szerette őt a színéért.
a jó vasárnapi hangulatért.
De vajon megsápad-e majd
jobb idők albumának fehér lapjain?

A szöveg valós ihletésű; Vilmorin azon töpreng, vajon André nevű bátyját boldoggá teszi-e új barátnője.¹² A szeretetteljes kétkedés minden versszak végén kérdőjelet von magával, melyet a zenei anyag is alátámaszt. Már rögtön a zongora bevezetője kérdéseket és bizonytalanságot vet fel (Szeret? Nem szeret?) a domináns-tonika funkciók gyors váltakozásaival, az alapvetően a-moll hangnemű dalban A-dúrrá transzformálódva (10. kottapélda).

¹⁰ Bernac 1977, 137.

¹¹ Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire* (Paris: Gallimard, 1939.) 37-9.

¹² Bernac 1977, 138.

10. kottapélda: F. Poulenc: *La Dame d'André*, 1-3. ütem

Az énekszólamot árnyékként követő negyedmozgású basszus szólam felett folyamatos, kettős kötésű nyolcadmenet-figurációt hallunk. A versszakok elején jól megfigyelhető a harmóniaiilag letisztultabb hangzás és szűkebb ambitus. A versszakok második felében viszont az énekszólammal együtt a zongoraszólam is erőteljesen elszíneződik, utóbbi öt-hatszólamúvá bővül, és az egész zenei anyagra rendszerint erősebb, *mf* dinamikai jelzés jellemző.

A dal alapmotívuma egyszerű, mondhatni népdalszerű, és egy szintén egyszerű (AABC), ismétlődő ritmusformulával párosul, amely közvetlen, elbeszélő jelleget kölcsönöz a darabnak. Az e-moll hangnemen megszólaló második versszakra egy – zeneileg a bevezetőhöz hasonló – rövid, kétütemes átvezetéssel jutunk el. A versszak közepén, az „elindul-e megkeresni a kazalban a véletlen eljegyzés gyűrűjét” szövegrésznél a tonalitás elmozdul Esz-dúr, majd d-moll/D-dúr felé, és az ének- és zongoraszólam között erős disszonanciák jelennek meg. (11. kottapélda)

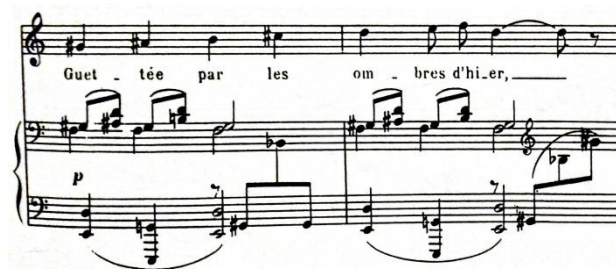
11. kottapélda: F. Poulenc: *La Dame d'André*, 18-19. ütem

A harmadik szakasz a legizgalmasabb, ahol a sejtelmes szöveg kitűnő zenei aláfestést kap; a hangnem immár g-moll, új zenei és ritmikai motívumok jelentkeznek szekvenciális formában, melyek most már kétütemenként váltják egymást. A versszak elején megjelenő bántó disszonanciák nehezen intonálható bitonalitásba fordulnak, és talán nem meglepő, ha a darab aranymetszését is ezen a ponton találjuk. (12. Kottapélda). A záró versszakra visszatér a kezdeti nyugalmi

állapot; d-mollban, variálva halljuk a főtemát. A strófa közepén egy pillanatra megjelenik egy különleges Cisz-dúr folt, és az énekszólam egy két ütemes bővüléssel, egy hosszan elnyúló kvinthangon (e") teszi fel utolsó kérdését. A zongora utójáték a bevezetőt idézi, és már-már pozitív kicsengés részesei lehetünk egy A-dúr záróakkord megjelenésével, de Poulenc egy teljesen meglepő fordulattal, egy ide nem illő harmóniával nyitva hagyja a következő dal számára az utat. (13. kottapélda) Erről az akkordról ezt írja naplójában:

Auric nem ért egyet az utolsó akkorddal, amit furcsának tart egy ilyen egyszerű dal végén. Azt hiszem, téved. A hangnemi kettősség megóvja a dalt a befejezettségtől, és ezzel előkészíti az utat a következő dalokhoz; ez itt nem pusztán fogás.¹³

12. kottapélda: F. Poulenc: *La Dame d'André*, 24-25. ütem



3. kottapélda:¹⁴ F. Poulenc: *La Dame d'André*, 38-42. ütem

¹³ Auric me reproche le dernier accord qu'il trouve faussement étrange pour une mélodie si simple. Je crois qu'il a tort. L'équivoque tonale empêche la mélodie de conclure et amorce le reste, ce n'est pas ici un artifice. JdmM 1989, 54.

¹⁴ A zongora utójáték lecsengése hasonló a *Trois poèmes Au-delà* című dalának végéhez. Lásd 5. kottapélda.

II. Dans l'herbe

A fűben

Je ne peux plus rien dire
 Ni rien faire pour lui.
 Il est mort de sa belle
 Il est mort de sa mort belle
 Dehors
 Sous l'arbre de la Loi
 En plein silence
 En plein paysage
 Dans l'herbe.
 Il est mort inaperçu
 Encrissant son passage
 En appelant, en m'appelant
 Mais comme j'étais loin de lui
 Et que sa voix ne portait plus
 Il est mort seul dans les bois
 Sous son arbre d'enfance
 Et je ne peux plus rien dire
 Ni rien faire pour lui.¹⁵

Nem mondhatok
 nem tehetek semmit érte.
 Meghalt szép kedveséért
 Szép halált halt
 Kint
 a Törvény fája alatt
 teljes csendben
 a táj közepén
 a fűben.
 Meghalt észrevétlenül
 és utolsó kiáltásával
 engem hívott
 de mivel távol voltam tőle
 és hangja nem jutott el hozzám
 egyedül halt meg a fák alatt
 gyermekkor fája alatt
 és már nem mondhatok
 nem tehetek semmit érte.

Ez a vers a sorozat legtisztábban érthető, legegyszerűbb darabja, mely egy rettenetesen magányos, szerelmi halálról szól. Poulenc csak annyit ír róla, hogy „nagy intenzitással” kell énekelni, kerülve a túlradó szenvedélyességet.¹⁶

Az előzőhöz hasonlóan ez a dal is előjegyzés nélküli, ennek ellenére semmi nyoma nincs az erre vonatkozó hangnemeknek. Az egyenletes, nyugodt tempójú darabban nincs konkrét tonalitásérzetünk; gyakran és meglepően váltakozó hangnem-foltokat hallhatunk, emellett jellemző a kromatika és az enharmonikus átértelmezés. A dal fisz-mollból indul, és menet közben érinti a h-moll (*Dehors*), esz-moll (*l'arbre de la Loi*), cisz-moll (*dans l'herbe*), Desz-dúr (*Mais comme*), c-moll (*arbre d'enfance*), és végül a disz- és cisz-moll hangnemeket. A metrum alapvetően $\frac{3}{4}$, amely a mindkét főrész elején egy-két ütem erejéig megborul, minden bizonnyal a szabadvers prozódiját szolgálva. Az énekszólam kezdődallamára jellemző az ismétlődő, szűk távolságú mozgás; számomra ez a tanácstalanságot, tehetetlenséget illusztrálja. Ennek a motívumnak a variált formája hallható a vers utolsó két visszatérő sorában is. Formai szerkezete megegyezik az előző dal kezdő versszakának szerkezetével: AABC (14. kottapélda).

¹⁵ Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire* (Paris: Gallimard, 1939.) 49-50.

¹⁶ à chanter très intensément. JdmM 1989, 54.

14. kottapélda: F. Poulenc: *Dans l'herbe*, 1-3. ütem

Az ének- és zongoraszólam viszonya kiegyenlített, egyenrangú; a csupán a szótaghosszúságokat követő nyolcad- és negyedmozgású énekszólamot mindvégig egyenletes, egyben kérlelhetetlenül menetelő, negyedmozgású akkordok támasztják alá. A dal legmegkapóbb pillanata a (engem hívott/de távol voltam tőle) szövegrésznél hallható; a kiáltás *ff*-ra történő felerősödése után egy *subito p* oldás következik – a vétlenség/tehetetlenség vagy épp a lelkiismeret-furdalás hangja. Ez egyben a zenei és dramaturgiai csúcspont is, ahol a dal kezdetéhez hasonlóan szintén az AABC sorszerkezetű formálást halljuk (15. kottapélda).

15. kottapélda: F. Poulenc: *Dans l'herbe*, 18-22. ütem

Innentől kezdve fokozatosan ereszkedik az énekszólam, és a refrén-szerűen visszatérő kezdősorok zenei anyagában kétütemenként váltakozó harmóniák hangzanak: c-moll, disz-moll és végül a zongorakíséret zárásaként cisz-moll (16. kottapélda).

A szövegben újból megjelenik a *Trois poèmes* első dalában szereplő *l'arbre de la Loi* (a Törvény fája) képe. Korábbi hivatkozásomban szerepel, hogy Bernac szerint ez a kép IX. (Szent) Lajos úgynevezett Törvényhozó fáját jelöli, mondhatjuk úgy, hogy az Igazság fáját. A két dalban talán azt a mozzanatot fejezi ki, amikor eljön az igazság, avagy az elkerülhetetlen pillanata; az előzőben a szerelemé, az utóbbiban pedig a halálé.

Poulenc ezt a dalt egy régi nőismerősének, Freddy-nek ajánlotta,¹⁷ akitől – feltehetően egy alkalmi együttlét következményeként – 1946-ban lánya született.¹⁸

16. kottapéllda: F. Poulenc: *Dans l’herbe*, 28-33. ütem

plus rien di - re Ni rien fai - re pour lui.

strictement en mesure

pp m.d.

pp m.d. (dessus)

presque sans pédale

¹⁷ Freddynek (Frédérique Lebedeff) ajánlotta a *Tel jour telle nuit* második, *Une ruine coquille vide* című dalát is. Schmidt 2001, 324.

¹⁸ Marie-Ange Lebedeff (1946-). Freddy Poulencet nevezte meg apának, de a zeneszerző a külvilág felé keresztapaként szerepelt. Poulenc mindvégig gondoskodott Marie-Ange-ról és végakaratóban felruházta őt művei szerzői jogának megújításával. Schmidt 2001, I.h.

III. Il vole

Elszáll

En allant se coucher le soleil
Se reflète au vernis de ma table:
C'est le fromage rond de la fable
Au bec de mes ciseaux de vermeil.

Nyugtában visszatükröződik
fényes asztalomról a Nap:
a mese kerek sajtja
ezüst ollóimnak csőrében.

– Mais où est le corbeau? – Il vole.

– De hol a holló? – Elszállt!

Je voudrais coudre mais un aimant
Attire à lui toutes mes aiguilles.
Sur la place les joueurs de quilles
De belle en belle passent le temps.

Varni szeretnék, de egy mágnes
vonzza a tűimet.
A téren tekézők mulatják az időt
játékról játékra.

– Mais où est mon amant? – Il vole.

– De hol az én kedvesem? – Elszállt!

C'est un voleur que j'ai pour amant,
Le corbeau vole et mon amant vole,
Voleur de cœur manque à sa parole
Et voleur de fromage est absent.

Egy tolvaj az, akit szeretek,
a holló repül, a kedvesem rabol,
szívem elrablója nem állja a szavát,
sajtom elrablója elhagyta a fát.

– Mais où est le bonheur? – Il vole.

– Hol a boldogság? – Elszállt!

Je pleure sous le saule pleureur
Je mêle mes larmes à ses feuilles
Je pleure car je veux qu'on me veuille
Et je ne plais pas à mon voleur.

Sírok a szomorúfűz alatt,
könnyeimet levelébe keverem,
sírok, mert szeretnék szeretve lenni,
de nem tetszem a tolvajomnak.

– Mais où donc est l'amour? – Il vole.

- De akkor hol a szerelem? – Elszállt!

Trouvez la rime à ma déraison
Et par les routes du paysage
Ramenez- moi mon amant volage
Qui prend les cœurs et perd ma raison.

Találjatok rímeket oktan beszédemre,
és a tájak útjairól
hozzátok vissza szállongó kedvesemet,
aki elveszi a szívemet, és elveszti az eszemet.

Je veux que mon voleur me vole.¹⁹

Bár rabolna el a tolvajom!

A dal alaphangulatát és karakterét a *vole* szó kettős jelentése (repül / rabló), és az ebből fakadó talány és játékosság határozza meg. Megjelenik a La Fontaine meséjéből ismert holló és sajt alakja is, amelyek itt egy metaforává válnak.

Híresen nehéz kíséretű ez a dal, mely felidézi a *Trois poèmes* első dalának (*Le garçon de Liège*) bánatos, erotikus filozófiáját; azaz elfogadja az élet valóságát,

¹⁹ Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire* (Paris: Gallimard, 1939.) 25-7.

beleértve a szerelmi hűtlenséget is. Vilmorin úgy érzi, a szerelem mindig elhagyja őt, a változékonyságról, árulásról, sírásról beszél, mely egyben a függetlenség része is. Ennek megfelelően nincs panasz vagy keserűség a zenében, csak egyfajta *joie de vivre* (életöröm). A versben megjelenő repkedő szívragló alakja nagy valószínűséggel az író és repülőpilóta Antoine de Saint-Exupéryre utalhat, akinek rövid ideig szerelme és jegyese volt Vilmorin.²⁰

A dal előadása nagy virtuozitást kíván. Poulenc egyik legnehezebb dala ez; az énekes részéről gyors, tagolt szövegmondást, rugalmas levegőhasználatot, a zongoristától pedig magas technikai felkészültséget igényel. Az utóbbinak szóló zenei instrukciója: „zongora-etüd stílusban”.²¹

A vers formája klasszikus, öt ölelkező-rímes versszakra tagolódik. A tagolást megerősítik a különféle változatokban megjelenő, rondó-szerűen visszatérő refrének, melyek – tartalmi töltetüknek megfelelően – egyre fokozódó zenei feldolgozást kapnak.

Az első, második és ötödik versszak az első szakasz kezdő ütemeinek zenei anyagából építkezik, kisebb variációkkal. Jellegzetessége az izgatott, szaggatott ritmus és a fellépő kvartok, melyet a zongora jobb kezének dallama erősít meg (17. kottapélda). Ezek a versszak-kezdetek mind az alaphangnemben, Esz-dúrban szólalnak meg. Zenei sorszerkezeteik sok hasonlóságot mutatnak az előző dalokéival: AABC; AABBC; AAvar.BBvar.CC.

17. kottapélda: F. Poulenc: *Il vole*, 1-2. ütem

A középső két szakasz énekszólama szélesebb, éneklőbb dallamokat szólaltat meg; a kottaképen is jól megfigyelhetők a hosszú *legato* ívek. A második versszak egy világos és gondtalan B-dúrban indul, aminek a közepén feloldódik az előjegyzés

²⁰ André de Vilmorin 35.

²¹ Dans le style d'une étude pour piano. Francis Poulenc: *Les Intégrale Mélodies et Chansons. Vol. III.* (Paris: Salabert, 2013.) 19.

is. A szakasz végén – az eddigiekkel ellentétben – az ismétlődő refrén dallama az, ami kromatikusra, síróra, kérlelőre fordul. A zenei és dramaturgiai csúcspont a harmadik strófa kezdetén hallható (*Je pleure/sírok*), az eredeti előjegyzés szerint, és Desz-dúrban; az énekszólamban kis- és nagyszextes ugrások sorozatát halljuk, szinte a hisztériáig fokozva. Az utolsó refrén *furioso* felfutásával az egyébként is gyors tempót itt még fokozni kívánja a szerző, ami egy *sff* tartott g" hangon tetőzik (18. kottapélda).

18. kottapélda: F. Poulenc: *Il vole*, 37-38. ütem



A záró versszak elején felsejlik a dal kezdeti motívuma, majd a negyedik sor legvégének ütemének megrövidülésével (*perd ma raison*) belesodródunk a záró ütemekbe, melyek hasonlóan repülnek el a messzeségbe, mint az *Au-delà* és a *La Dame d'André* dalok záróhangjai (19. kottapélda). A folyamatosan tizenhatodokban zakatoló zongorakíséret a dal során mindenféle karaktert és hangzást felvonultat; kromatikus meneteket, skálákat, akkordfelbontásokat, akkordikus tizenhatodmeneteket és különféle bonyolult ujjgyakorlatokat hallhatunk. Az utójáték érdekessége, hogy erősen emlékeztet az *Airs chantés* (1927-28) című ciklus második dalának (*Air champêtre*) zongora utójátékára. (20. kottapélda).

19. kottapélda: F. Poulenc: *Il vole*, 38-40. ütem



20. kottapéllda: F. Poulenc: *Air champêtre* (Airs Chantés), 44-46. ütem

IV. Mon cadavre est doux comme un gant

Holttestem olyan, mint egy puha kesztyű

Mon cadavre est doux comme un gant
Doux comme un gant de peau glacée
Et mes prunelles effaces
Font de mes yeux des cailloux blancs.

Holttestem olyan, mint egy puha kesztyű,
És lágy, mint egy fagyott bőr kesztyűje.
Két elhalványult szembogaram,
Mint két fehér kavics.

Deux cailloux blancs dans mon visage,
Dans le silence deux muets
Ombrés encore d'un secret
Et lourds du poids mort des images.

Két fehér kavics az arcomon,
Két néma a csendben,
Melyeket titok árnyékol
És elnehezültek a látottak terhétől.

Mes doigts tant de fois égarés
Sont joints en attitude sainte
Appuyés au creux de mes plaints
Au nœud de mon cœur arrêté.

Gyakran kóborló ujjaim
Most szent pózba kulcsolódnak,
Nyögéseim üregében pihennek
Megállt szívem közepén.

Et mes deux pieds sont les montagnes,
Les deux derniers monts que j'ai vus
À la minute où j'ai perdu
La course que les années gagnent.

És két lábam a két hegy,
Az utolsó kettő, miket láttam.
Elvesztettem a versenyt,
Melyet az évek nyertek meg.

Mon souvenir est ressemblant.
Enfants emportez-le bien vite,
Allez, allez, ma vie est dite.
Mon cadavre est doux comme un gant.²²

Emlékem még itt remeg.
Gyermekek, vigyék gyorsan,
Gyerünk, gyerünk, az életemnek vége.
Holttestem, mint egy puha kesztyű.

Az *Il vole* című dallal kifejezetten ellentétes hangulatú dal, melynek témája a halál, még közelebbről: a holttest. Ez alapján a *Dans l'herbe* párjának is tekinthetjük. Amíg a második dalban nem tudunk semmit a halottról, itt egészen közről megvizsgálhatjuk; a mesélő a saját holttestét pásztázza végig, és közben élete emlékeit idézi fel. Minden bizonnyal Poulenc itt a nem régen elveszített barátja, Pierre-Octave Ferroud emléke előtt is tiszteleg.

A dalt Ninon Vallinnek²³ ajánlotta Poulenc, de az énekesnő megrémült a szöveg tartalmától és visszalépett az előadástól.²⁴

A vers formája klasszikus forma; öt versszakos, nyolc szótagos, ölelkező rímes (ABBA), tiszta struktúra. Ez a klasszikus megközelítés jól szolgálja a téma

²² Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire* (Paris: Gallimard, 1939.) 95-6.

²³ Ninon Vallin (1886-1961) francia énekesnő. Főként Gabriel Fauré, Ernest Chausson és Reynaldo Hahn dalait kedvelte és énekelte.

²⁴ Graham Johnson: „A New 'Intégrale' of Poulenc's Songs.” In: Poulenc: The Complete Songs. (London: Hyperion, 2013. LC 7533) 30.

súlyosságát, és e szerkezet révén Vilmorin komolyabb hangzást produkál, mint a *Fiançailles* többi versében. A zenei anyagban ez egy ABA formát ölt.

Ez a második olyan előjegyzés nélküli dal a sorozatban, amely alapvetően az előjegyzéstől független hangnemben szól. A dal kezdete egyértelműen e-moll, amelyet megerősít a három ütemen át tartó, repetáló e' orgonapont. E fölött a pulzáló e-moll fölött indul, távolodik és nyílik ki az énekszólam fő motívuma (21. kottapéllda). Ez a téma jelenik meg variáltan a második versszakban is, ahol a motívum vége esz-mollba hajlik. Az utolsó versszakban az elsőhöz hasonlóan orgonapontos megoldást hallunk, de itt az előjegyzésnek megfelelő a-mollban.

21. kottapéllda: F. Poulenc: *Mon cadavre..* 1-3. ütem

A kezdeti, szűk mozgásterű, kromatikus zenei anyag, – amely igencsak morbid hangulatot áraszt – a versszak második felében feloldódik az ének- és zongoraszólamban egyaránt. Figyelemre méltó a hasonlatosság az *Hier* (*Trois poèmes de Louise Lalanne*) című dal kezdetével (21a kottapéllda).

21a kottapéllda: F. Poulenc: *Hier*, 1-2.ütem

A második szakasz variált indulása után, nagyon erősen disszonáns, sőt, bitonális ütemeket hallunk, többek között a „[szembogaraim] melyeket titok árnyékol” szövegrész elhangzásakor (22. kottapéllda). A versszak vége cisz-mollban oldódik fel, melyet egy enharmonikusan átértelmezett Desz-dúr kezdetű, harmadik strófa követ.

22. kottapélda: F. Poulenc: *Mon cadavre*, 12-13. ütem

A harmadik szakasz (B rész) önmagában egy b+bv forma, melyben a szent pózba kulcsolt, lenyugodott kezek látványához szelídebb dallamvezetés párosul. A negyedik versszakban a lábak hegyekként való magasodását egy dallamilag és dinamikailag is emelkedő szekvencia szemlélteti (Desz-Esz – asz-b), amely a „versenyt nyert évek” (*La course que les années gagnent*) szövegrésznél éri el csúcspontját. A strófa második, ereszkedő fele a második versszak ugyanezen részét idézi (24. kottapélda).

A záró versszakban (visszatérő A rész) szinte egy az egyben ismétlődik az első strófa anyaga a-mollban, végig *pp*, illetve *p* dinamikán (23. kottapélda), és a dal a gyermekek által tovább vitt emlékek derűs gondolatával, E-dúrban zárul.

A mű folyamán a zongorakíséret folyamatos nyolcad vagy szinkópás löktetésben mozog, szüntelenül vezetve a testet figyelő tekintetet. Az egész zenei anyag modern és jazz harmóniakat, illetve akkordba nem illő hangokat vonultat fel, amelyekkel Poulenc elvonatkoztat egy kissé a szöveg morbiditásától, és humanizálja, közelebb hozza azt a hallgatóhoz. Ezeket a harmóniai eszközöket először itt használja a cikluson belül. A disszonáns hangok appoggiaturákat, késleltetéseket képeznek az énekszólamban (24. kottapélda), ami Poulenc jellemző módszere ebben a Vilmorin-sorozatban.

23. kottapélda: F. Poulenc: *Mon cadavre*, 31-32. ütem

24. kottapéllda: F. Poulenc: *Mon cadavre*, 29-30. ütem

„Ninon Vallin pedig – aki egyébként Fauré pártfogoltja volt – nem is tudja igazán, mit veszített. Poulenc korszerűségétől való idegenkedése jó lecke minden híres énekes számára, akik nem foglalkoznak a fiatalabb, élő zeneszerzőkkel. Ő inkább megelégedett a Reynaldo Hahn-nal alkotott duójával.”²⁵

²⁵ Graham Johnson: A New 'Intégrale' of Poulenc's Songs. In: Poulenc: *The Complete Songs*. (London: Hyperion, 2013. LC 7533) 32.

V. Violon

Hegedű

Couple amoureux aus accents méconnus
 Le violon et son joueur me plaisent.
 Ah! j'aime ces gémisséments tendus
 Sur la corde des malaises.
 Aux accords sur les cordes des pendus
 À l'heure où les Lois se taisent
 Le cœur en forme de fraise
 S'offre à l'amour comme un fruit inconnu.²⁶

Félreértett hangzások szerelmes párja
 A hegedű és játékos a örömmel tölt el.
 Ó! Szeretem e feszült remegést
 A kín húrjain.
 Akkordok az akasztott kötelének húrján,
 Az órán, mikor hallgat a Törvény.
 Az eper alakú szív szerelemre kínálja
 magát, mint egy ismeretlen gyümölcs.

Ez a ciklus legismertebb darabja, melyben különleges feladatot kap az énekes és a zongorista; az éttermi hegedűs eltúlzott *legato*-ját és a hely füstös hangulatát kell megidézni, anélkül, hogy paródia válna a dalból. Ez valószínűleg Vilmorin budapesti tartózkodásának emlékeit eleveníti fel, ahol sok cigányzenét hallhatott. Poulenc kitart amellett, hogy a dal Párizst idézi:

Amikor írtam, egy Champs-Élysées-n lévő magyar étterem járt a fejemben, ahová Louise férje, Pálffy gróf cigányzenészeket hívott Magyarországról. Csak távolról próbáltam ennek a helynek a hangulatát érzékelteni, hiszen a kéz, amely ezt a verset írta, francia. A zenész a mi hazai légkörünkben is átveszi a Duna ritmusát. A *Violon* Párizst idézi [...] mint a fox-trot Ravel *L'Enfant et les Sortilège*-éből, a Casino de Paris, a rue de Clichy és a rue d'Athènes hangulatával, ahol Ravel élt.²⁷

Nagyívű zongora bevezető jeleníti meg az éjszakai lokál édes-bús hangulatát, melynek duplán pontozott, kissé flegmatikus témájába be-beszövődik egy-két oda nem illő akkordhang, érzékelteve ezzel a bárzenélés kötetlen modorát (25. kottapéllda). A darab során a kíséret egyfelől utánozza a hegedű *arpeggio*-it és *glissando*-it, emellett mindvégig Chopin keringőkre (például: cisz-moll keringő) emlékeztető ritmusképleteket és dallamformálást is sugall.

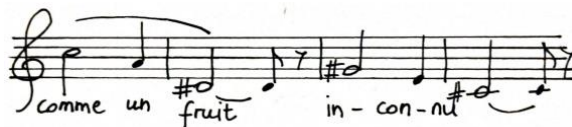
²⁶ Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire* (Paris: Gallimard, 1939.) 85.

²⁷ Composé en pensant à un restaurant hongrois des Champs-Élysées où le mari de Louise, le comte Pálffy avait fait venir des Tziganes de Budapest. Je n'ai cherché que de très loin à évoquer la couleur locale car c'est une main française qui a écrit le poème. Le musicien transpose également, dans une atmosphère de chez nous, ce rythme du Danube.[...] Comme le fox-trot de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel sent son Casino de Paris, sa rue de Clichy, sa rue d'Athènes, où habitait Ravel. JdmM 1989, 54.

25. kottapélda: F. Poulenc: *Violon*, 1-3. ütem

Az előjáték nyolcadik, periódus-záró üteme egyben az énekszólam belépésének helye. Előjegyzés ismételten sincs, a hangnem egyértelműen a-moll, amely a dal során gyakran mozdul el f-moll és asz-moll felé.

Mindkét előadó szólamának feladata a hegedű megszólalási formáinak kiaknázása; a zongorában a már említett akkord-törések, virtuóz felfutások, az énekszólamban pedig az erős legato-k és *portamento*-k megjelenítése. Az énekes fő motívuma egy lefelé lépkedő akkord-felbontás, ami az első és második versszakban többször is megszólal, különféle hangnemi és ritmikai változatokban (26. kottapélda). Az énekszólam utolsó négy ütemében is visszaköszön ez a lehajló, megadó gesztus (27. kottapélda).

26. kottapélda: F. Poulenc: *Violon*, 8. ütem; 12. ütem; 17. ütem**27. kottapélda: F. Poulenc: *Violon*, 35-38. ütem**

A hegedűst és hangszerét egy szerelmes pár metaforájaként látjuk, akiknek részük van vonzódásban, kínokban, halálban és érzékiségben. A harmadik szakaszban megjelenik a *Le garçon de Liège*-ből és a *Dans l'herbe*-ből már ismert *Lois/Törvény* kifejezés; itt az éjszaka csöndjének törvényét, az éjszaka titkait érthetjük alatta. Talán

nem véletlen, hogy ez az egyetlen versszak, amely csak hétütemes, a többi nyolcütemessel ellentétben.

A negyedik versszak elején a zongora eddigi szívdobbanás-szerű osztinátóit felváltja egy szólisztikus dallam, ami tulajdonképpen a zongora bevezető anyagának egy variált visszatérése. E fölött az énekes pár ütem erejéig háttérbe húzódik egy *quasi parlando* megoldással, majd a 27. kottapéldában olvasható, lekerekítő motívummal zár egy A-dúr akkordon. A zongora röviden, halkán kizengeti ezt a harmóniát, majd az utolsó utáni pillanatban egy váratlan, *sff* dinamikájú, *pizzicato*-t imitáló a-moll akkorddal józanítja ki a hallgatót.

Vilmorin írásaiban később is megjelenik a hegedű, mint kedvelt motívum; az 1943-as *Métamorphoses* dalciklusában (*Paganini*), a *Mazurkában*, vagy az utolsó, *Le Violon* című könyvében. Hegedű és játékos kapcsolataról így ír:

A hegedűs és a hegedűje alkotja a legszebb párt, a legszorosabb és legbámulatosabb párt a világon. Az ember hozzáállása csodálatos. Áll, a fejét a vállára hajtja, így ringatja a hegedűjét. A jobb karját szélesre tárja, és miközben hajlongva vezeti vonóját, bal keze mozdul és meghal a remegő húrokon. Meg tudom érteni, ha egy nő féltékeny egy hegedűre.²⁸

²⁸ Le violoniste et son violon forment le couple le plus beau, le plus étroitement uni et le plus étonnant au monde. L'attitude de l'homme est superbe. Debout, la tête inclinée sur l'épaule, il berce son violon. Son bras droit est grand ouvert et, tandis que de sa main droite il guide son archet, sa main gauche se meut et se meurt en tremblant sur les cordes. On comprend qu'une femme soit jalouse d'un violon. André de Vilmorin idéz Louise de Vilmorin *Le Violon* című könyvéből. André de Vilmorin, 196.

VI. Fleurs

Virágok

Fleurs promises,
 fleurs tenues dans tes bras,
 Fleurs sorties des parenthèses d'un pas,
 Qui t'apportait ces fleurs l'hiver
 Saupoudrées du sable des mers?
 Sable de tes baisers,
 fleurs des amours fanées
 Les beaux yeux sont de cendre
 et dans la cheminée
 Un coeur enrubanné de plaintes
 Brûle avec ses images saintes.²⁹

Ígért virágok,
 virágok karjaidban, Virágok, melyek
 egy lépés zárójeléből léptek elő,
 Ki hozta neked ezeket a virágokat télen,
 Tengerek homokjával beszórva?
 Csókjaid homokja,
 hervadó szerelmek virága
 A szép szemek hamuból vannak
 és a kandallóban
 egy panaszok szalagjával átkötött szív ég
 az ő szent képeivel.

A sorozat legstatikusabb és egyben legszebb dala; olyan, mint egy ima. Ismét hallatszik benne valamiféle lemondás Vilmorin részéről szerelmi ügyekben, és rajta keresztül Poulenc részéről is. Az instrukció: „alázatosan énekelni”.³⁰ A költő úgy mond elégeti a múlt szerelmes leveleit és mereng az élet melankóliáján, ahol a szerelem hamuvá lesz. Ez Mozart *Als Luise* dalát juttatja eszünkbe, amelyben Luise visszafojtja érzelmeit és szeret még akkor is, mikor levelei elégnék. Vilmorin és Poulenc is rendíthetetlen, utóbbinak minden bizonnyal a vallásossággal gazdagodott, mennyei hangját is hallhatjuk ebben a dalban.

A dal hangneme az eddigiektől igen távol eső Desz-dúr. Poulenc kérése, hogy ha a *Fleurs* a sorozatból kiszakítva kerül előadásra, igyekezzünk egy távoli hangnemű dal után énekelni (mint ahogyan itt a *Violon* után áll), hogy jól érvényesüljön az a benyomás, hogy a mű, illetve a hangulat, amit tükröz, messziről érkezik. Poulenc fontosnak tartotta, hogy a sorozat utolsó darabjaként egy *Coda* érzetét keltse ez a dal.³¹ Ennek az álom-szerű, távoli hangzásnak az elérésében segít a zongora félpedálos, magas regiszterű zenei anyaga. A kíséret rendíthetetlenül egyenletes negyed mozgással halad, hat-, hét-, gyakran nyolcszólamú akkordokkal, melyeknek a szopránja nagyrészt követi az énekszólam dallamát. A két-két soros szakaszok határai világosan felismerhetők; szembetűnő a zárlatok hasonlósága, melyekben a kíséret hasonló fordulatokkal él, az énekszólamban pedig minden alkalommal megjelenik egy – az alaphangnemet moll színűvé bágyasztó – *fesz* hang, ami után mindig *asz'* hangon zár a szakasz (28. kottapélda).

²⁹ Louise de Vilmorin: *Fiançailles pour rire*. (Gallimard 1939) 67.

³⁰ Il faut la chanter *humblement*. JdmM 1989, 56.

³¹ I. h.

A verstől eltérően a dal végén Poulenc megismétli a szöveg első, harmadik és negyedik sorát, mellyel alkalom nyílik a zenei anyag megismétlésére is, keretet adva így a mű egészének.

28. kottapélda: F. Poulenc: *Fleurs*, 7-8 ütem; 12. ütem; 18-19. ütem; 24-25. ütem

les pa-renthè-ses d'un pas, — sa-ble des mers? — et dans la che-mi-né-e i-ma-ges sain-tes.

A sorkezdések különbözőképpen alakulnak; az első és utolsó szakaszt eleinte inkább lefelé haladó, sóhaj-szerű dallamok, a két középső rész kezdetét pedig felfelé törekvő motívumok jellemzik. A második szakaszban kezdődik egy bátrabb megmozdulás, hiszen elhangzik az egyetlen kérdés a versben. A mélyebben kezdődő harmadik szakasz alatt meghúzódó *desz*-orgonapont utalhat a mozdíthatatlanul reménytelen, vagy éppen elmúló szerelemre, vagy jelentheti a megszokott, csalódott érzelmi állapotból történő kimozdulás képtelenségét. A negyedik kétsoros egy hosszan ereszkedő sóhaj, amely előkészíti a főtéma visszatérését.

A visszatérésben a változatlan kíséret felett variáltan szólal meg az énekes főtéma; Poulenc egyszerűen felcseréli a lépéseket, és ezzel még légiesebbé teszi a motívumot (29. kottapélda).

29. kottapélda: F. Poulenc: *Fleurs*, 1-5. ütem; 26-30. ütem

Fleurs pro-mi-ses, fleurs te-nues dans tes bras.

Az énekszólam záró pillanata hasonlóan végződik, mint a 28. kottapéldában említettek, és ezt még követi egy három ütemes lecsengés a zongorában. Itt ismételtelen egy fanyar, vagy mondhatjuk, hogy borúlátó végkicsengést hallunk; nem

nyugodhatunk meg a megelőlegezett dūr-zárlatban, mert az utolsó pillanatban itt is moll színezetűre vált a harmónia.

Az idős Fauré volt mestere az ilyen kérlelhetetlenül lassú lüktetésű daloknak (*Prima verba; Comme Dieu rayonne; O, mort, poussière d'étoiles*), ahol viszonylag zárkózott maradt a dallam. Bár Poulenc korábban azt vallotta, hogy nem szereti elődje stílusát, mégis továbbörökített belőle valamit.

Ezen vizsgálatok alapján megállapítható, hogyha nem is szétválaszthatatlanok a ciklus darabjai, mindenesetre több szállal kapcsolódnak, mint ahogy az első látásra tűnik. Egy kivétellel minden dalban megjelenik valamilyen növény vagy virág, ami ha nem is tudatos választás, de mindig is meghatározó volt Vilmorin életében. A dalokban megénekeltek szerelmek, vagy azokra való utalások legtöbbször feltehetően életrajzi vonatkozású. Zenei tekintetben az előjegyzés nélküliség is összeköti a darabokat, melyekből kiemelkednek az *Il vole* és a *Fleurs* ellentétes karakterei és mondanivalói. A ciklusra jellemző általános melankóliát és kétségeket jól tükrözi a legtöbb dal végén hallható harmóniai elbizonytalanodás, oda nem illő, fanyar vagy épp lehangoló minore akkordok használata. A különböző felépítésű versek alkalmazása ellenére fellelhetők bizonyos formai és szerkezeti hasonlóságok, egyúttal elmondható, hogy épp a megzenésítés során megerősödött karakterek különbözősége az, ami mágnesként vonzza egymáshoz a sorozat egyes darabjait.

6. Métamorphoses (FP 121) 1943

I. Reine des mouettes

Reine des mouettes, mon orpheline,
Je t'ai vue rose, je m'en souviens,
Sous les brumes mousselines
De ton deuil ancien.

Rose d'aimer le baiser qui chagrine
Tu te laissais accorder à mes mains
Sous les brumes mousselines
Voiles de nos liens.

Rougis, rougis,
mon baiser te devine
Mouette prise aux nœuds
des grands chemins.
Reine des mouettes, mon orpheline,
Tu étais rose accordée à mes mains
Rose sous les mousselines
Et je m'en souviens.

Sirályok királynője

Sirályok királynője, én árvám
Láttalak rózsaszínben.
Emlékszem: letűnt gyászod
ködös muszlinjai alatt.

Szeretett rózsaszínű csók, mely felkavar,
megadod magad kezeimnek
kapcsolatunk
ködös muszlin fátylai alatt

Pirulj, pirulj,
csókom felderít téged,
a nagy utak találkozásánál
foglyul ejtett sirály.
Sirályok királynője, én árvám,
rózsaszín voltál hasonlóan a kezeimhez,
rózsaszín a muszlin alatt,
és én emlékszem erre.¹

Poulenc 1943 nyarán, a *Figure humaine* komponálásának idején kezdte el írni a *Métamorphoses* című Vilmorin ciklus első két dalát, majd októberben egészült ki a sorozat a harmadik dallal.² Mindhárom vers Vilmorin *Le sable du sablier*³ című verseskötetéből való, és magukban hordozzák a költőnő budapesti emlékeit. A *C'est ainsi que tu es* eredetileg *Portrait*, a *Paganini* pedig *Métamorphoses* címmel szerepelt az írónőnél. Bernac kottapéldányát Louise de Vilmorin ezekkel a sorokkal látta el: „Pierre Bernacnak / Barátságunk erősebb / mint a sirályoké és a / homoké. Louise de Vilmorin.”⁴ Ez nagy valószínűséggel Bernac engesztelésül szolgált a *Fiançailles pour rire* kifejezetten női előadásra szánt dalai után.

¹ Saját fordítás.

² Daniel 1982, 43.

³ Bernac helytelenül azt írja, hogy ezek a dalok is a *Fiançailles pour rire* című verseskötetből valók. Bernac 1977, 145.

⁴ À Pierre Bernac/ notre amitié est plus forte/ que les mouettes et les /sable. Graham Johnson: „A New 'Intégrale' of Poulenc's Songs.” In: Poulenc: *The Complete Songs*. (London: Hyperion, 2001. LC 7533) 37.

Bernac [mondja Poulenc], Louise de Vilmorin nagy csodálója a *Fiançailles pour rire* című dalciklus iránti féltékenységében, ami számára nem volt énekelhető, pár férfias dalért folyamodott a költőnőhöz. Így történt, hogy Louise de Vilmorin megírta a *Métamorphoses* –t.⁵

A dal hangulata, annak ellenére, hogy Bernacnak készült és egy nőalakról szól, könnyed és légiesen nőies. A sirályok királynője maga Vilmorin, aki budapesti Duna-parti sétáit eleveníti fel ebben a versben. Vilmorin Budapesten keletkezett verseiről a költőnővel baráti viszonyban lévő, akkoriban Magyarországon élő és alkotó François Gachot Bodri Ferencnek küldött leveleiből tudhatunk.

A Galamb utcához közeli Duna inspirálta őt ebben az időben a sirályokról írt versekre, közöttük a *Mouette du matin*, a *Reine des mouettes* címűek, valamint a sirályok többszöri visszatérése a *Trois violons* című költeményben. Budapest a „sirályok földje” inspirálója volt, a költőnő játékosan a „sirályok királynőjének” proklamálta magát. Hiszen a sirályok fölötté és körötte keringtek, mikor az erkélyén vagy a Duna-parton, akár egy Duna-hídon állt...⁶

Az alig öt perc hosszúságú sorozat első, Asz-dúr hangnemű, gyors tempójú, izgatottan deklamáló dalát folytonos, szívdobbanás-ritmikájú zongoraszólam kíséri. A pulzáló kíséret fölött halljuk az alapvetően strófikus dalt, versszakonként jelentkező apró variánsokkal. Az első három versszak megközelítően ugyanazt a zenei anyagot hordozza, azonos ütemszámmal, azonos hangnemben és azonos lendülettel. A főtémára jellemző a kísérethez hasonló, tizenhatod szünettel történő indulás, amely egy nagyon törékeny, rebbenő karaktert sugároz a maga hangsúlytalanságával. A kecsességet a kromatikus lehajlások és sóhaj-szerű felkötések biztosítják (30. kottapéllda).

⁵ Bernac [Poulenc said], a great admirer of Louise de Vilmorin, envious of these *mélodies* [*Fiançailles pour rire*], which were impossible for him to sing, solicited some masculine poems from the poetess. So it was that Louise de Vilmorin wrote *Les Métamorphoses*. Schmidt angol nyelvre fordított idézete a *Conferencia* című folyóirat 1947. december 15-i számában található Francis Poulenc: *Mes mélodies et leurs poètes* című cikkből. Schmidt 2001, 291.

⁶ Bodri Ferenc: Louise de Vilmorin. *Literatúra* 1981. 3/4, 409-10.

30. kottapélda: F. Poulenc: *Reine des mouettes*, 1. ütem

Vilmorin természetének könnyedségéről így ír Gachot:

Valahol, félúton a valóság és az álom között, a társaságához tartozó eleven lények hirtelen felszabadultak a földi nehézkedés láncából. És olyan könnyedén lebegtek szobájában, mint az egyik költeményében megénekelt és egy kissé testvéreinek érzett sirályok.⁷

A záró versszak hasonló ritmikával, de eltérő dallammal indul, triolákká szélesedve a szakasz második ütemében. Az idáig 4/4-es löktetésben sodródó zene fokozatosan megkapja lenyugvását egy beékelt, subito *pp* dinamikájú, 6/4-es ütemmel, mely alatt a zongoraszólam ritmikai anyaga is megváltozik; folyamatos tizenhatod-felbontásokká simul (31. kottapélda). Az énekszólam utolsó motívuma a korábbi versszak végek augmentált változata. A dalt pár ütemes, magas regiszterekben eltűnő, oldott zongora utójáték zárja.

31. kottapélda: F. Poulenc: *Reine des mouettes*, 15. ütem

⁷ François Gachot: „Írók között.” (Ford: Pödör László). *Nagyvilág* XVII/10 (1972. október), 1550-57. 1556.

II. C'est ainsi que tu es

Ilyen vagy

Ta chair, d'âme mêlée,
 Chevelure emmêlée,
 Ton pied courant le temps,
 Ton ombre qui s'étend
 Et murmure à ma tempe.
 Voilà, c'est ton portrait,
 C'est ainsi que tu es,
 Et je veux te l'écrire
 Pour que la nuit venue,
 Tu puisses croire et dire,
 Que je t'ai bien connue.

Lélekkel áthatott tested,
 a kusza hajad,
 az időt üldöző lábad,
 kiterjedő árnyékod, mely
 suttog a templomomban.
 Íme, a portréd,
 ilyen vagy hát,
 és ezt le akarom írni neked,
 így ha jön az éj,
 talán elhiszed, és azt mondd,
 hogy jól ismerlek.

A vers eredeti címe Vilmorinnél *Le Portrait*, de ezt a címet már megkapta Colette dala 1938-ban. Az egyik legszebb Poulenc dalt halljuk, melyben kitűnő hármast alkot Vilmorin szövege, a Chopin melankolikus nocturne-jeit idéző bevezető hangvétele, és Poulenc népszerű tónusa, mely annyiszor szolgálta már a zeneszerzőt. A szöveg egyedülálló Poulenc dalai közt, mert a képek nagyrészt fizikai tulajdonságokat jelenítenek meg. Az Éluard vagy Apollinaire szövegek egyike sem ilyen közvetlen, mivel ezek a költők jobban kedvelték a sejtelmesebb ábrázolásokat. A vers értelme azonban meglehetősen titokzatos, mivel a szeretet tárgya vélhetően eltávozott, és az egykori szerető emlékeivel él együtt.

A dal viszonylag hosszú zongora bevezetővel indul, lassú, 6/4-es löktetéssel, improvizatív fordulatokkal (32. kottapélda). A fent említett chopini előjáték szoprán dallamából építkezve lép be az énekszólam h-moll hangnemben. A metrum súlyai és a szöveghangsúlyok eltérésének köszönhetően, illetve az ütemek különböző pontjain felbukkanó arpeggio-k miatt a zene lassan sodródó, rögtönzött érzete továbbra is megmarad; valójában nem érzékelhető a 6/4-es löktetés.

32. kottapélda: F. Poulenc: *C'est ainsi que tu es*, 1-2.ütem

A dal közepén és egyben tetőpontján (*Voilà, c'est ton portrait*) a hangnem H-dúrba, és egy ütem erejéig 4/4-be vált (33. kottapéllda). Innentől kezdve megmarad a H-dúr, és a dal címeként szolgáló verssor megszólalásától jól kivehetően visszatér a 6/4-es löktetés is, ami együtt mozdul a szöveg lejtésével. Ez összhangban van a versben megjelenő – az elmúlt szerelemmel kapcsolatos – bizonyossággal és egyfajta megnyugvással. Az énekszólam végét követő zongorás ütemeket jazz-harmóniák jellemzik, és a mű egy optimista kicsengésű dúr akkorddal zárul. A darab dinamika skálája a *p-mf* között mozog, semmiképpen nem harsány, előadasmódja nyugodt és kényelmes.

33. kottapéllda: F. Poulenc: *C'est ainsi que tu es*, 9-10. ütem

p tendrement mélancolique

Voilà, c'est ton portrait. C'est ainsi que tu es.

p

III. Paganini

Violon hippocampe et sirène
 Berceau des cœurs cœur et berceau
 Larmes de Marie Madeleine
 Soupir d'une Reine
 Écho,

Violon orgueil des mains légères
 Départ à cheval sur les eaux
 Amour chevauchant le mystère
 Voleur en prière
 Oiseau,

Violon femme morganatique
 Chat botté courant la forêt
 Puit des vérités lunatiques
 Confession publique
 Corset,

Violon alcool de l'âme en peine
 Préférence muscle du soir
 Épaules des saisons soudaines
 Feuille de chêne
 Miroir

Violon chevalier du silence
 Jouet évadé du bonheur
 Poitrine des mille présences
 Bateau de plaisance
 Chasseur.

Hegedű, csikóhal és szirén
 Szívek bölcsője, szív és bölcső
 Mária Magdolna könnyei
 Egy királynő sóhaja
 Visszhang,

Hegedű, könnyed kezek büszkesége
 elindul lóháton, a vízen
 a szerelem meglövigolja a rejtélyt
 Imádkozó tolvaj
 Madár,

Hegedű, rangon aluli nő
 Csizmás kandúr fut az erdőben
 Holdkóros igazságok kútja
 Nyilvános vallomás
 Fűző,

Hegedű, a fájó lélek alkoholja
 Kedvelt izma az estének
 Hirtelen szezonok válla
 Tölgyfa levél
 Tükör

Hegedű, a csend lovagja
 A megszökött boldogság játéka
 Ezer jelenlét keble
 Kéj hajója
 Vadász.⁸

A rövid ciklus féktelen zárószámát halljuk, melyben szabad asszociációk formájában vonulnak fel a hegedű alakváltozásai. Ez egy kaleidoszkóp-szerű dal, melyben képek, gondolatok gyors egymásutánja szólal meg.

A versszakok felépítése egyenletes, zeneileg mindegyik tizenhat ütemes (a második versszak egy ütemmel bővül), melyhez a zongora virtuóz, 4-4 ütemes elő- és utójátéka adja a keretet.

Az esz-moll alaphangnemű, valse musette-eket idéző dal két fő motívumot használ és variál; egy nagyobb lépésekben mozgó, éneklőbb, és egy ezzel ellentétes, skála-szerűen vonuló, vagy bizonyos hangokat körülíró, főként kromatikus dallamot. A versszakok kezdetei – a második strófa kivételével – minden alkalommal egy nagy fellépéssel – ha úgy tetszik, felkiáltással – indulnak („Violon”). A második szakasz elejének felfelé kúszó dallammozgása visszaköszön a harmadik és negyedik versszak

⁸ Saját fordítás.

34. kottapéllda: F. Poulenc: Paganini, 21-23. ütem



A dal meglepően hasonlít a későbbi Marc Chagall címűre (*Le travail du peintre*, 1956); ugyanez a keringő ritmus és képek kavalkádja jellemzi, és bár a hangneme emoll, a szöveg első soraiban ott is megjelenik a hegedű, mint a Chagall képek gyakori szereplője.

35. kottapéllda: F. Poulenc: *Paganini*, 40-43. ütem36. kottapéllda: F. Poulenc: *Paganini*, 64-66. ütem

Poulenc röviden ezt írja naplójában a dalciklus kapcsán, melynek utolsó mondatával vitatkoznom kell:

Nem tudok különösebbet mondani ezekről a dalokról. A *Reine des mouettes*-et gyorsan és könnyedén kell énekelni, a *C'est ainsi que tu es*-t legfőképpen mesterkélttség nélkül. A *Paganini* egy áthidaló dal, ami nem igazán jó zárószám.⁹

⁹ Je n'ai pas grand-chose à en dire. Chanter: *Reine de mouettes* très vite et légèrement, *C'est ainsi que tu es*, surtout sans affecterie. *Paganini* est une mélodie *tremplin* qui ne finit pas bien un numéro. JdmM 1989, 70-2.

7. Záró gondolatok

A dolgozatban felvonultatott dalok alapjául szolgáló versek és költők más-más világot képviselnek, és ez különösen igaz, ha Poulenc zenéjén keresztül ismerjük meg őket. Számos értekezés és analízis foglalkozik az Apollinaire és Éluard feldolgozásokkal, de úgy vélem, hogy Louise de Vilmorin is megállja a helyét az elsőrangú költők sorában. Költeményeinek és Poulenc zenéjének találkozása kiteljesíti és még magasabb szintre emeli mindkettejük művészetét. A költőnő magyar vonatkozásainak ismeretében – életébe, alkotásaiba betekintést nyerve – kivételes élményben lehet részünk; a Vilmorin dalokat egy kicsit a magunkénak is érezhetjük.

Az értekezés végéhez érve még inkább megerősödött bennem a gondolat, hogy óriási adósságunk van Francis Poulenc dalainak megismerése és előadása terén. Ezzel kapcsolatosan tájékozódó jellegű felmérést végeztem tanár- és művészkollégák körében, illetve a Magyar Rádió hangverseny-archívumában, aminek eredményeként nagyjából kirajzolódott, hogy mely Poulenc dalok, dalciklusok kerülnek a tananyagba vagy a koncertpódiumra. A felmérés – jóllehet nem teljes körű – körülbelül húsz különböző címet számlál, és jellemző, hogy legnagyobb hányaduk a könnyedebb, népszerűbb dalok közül való. Ez az arány azt mutatja, hogy Poulenc lírai, romantikus és expresszív oldala – ami például a kórusműveiben sokkal egyértelműbben mutatkozik meg – még mindig kevésbé ismert.

A világhálón keresztül minden elérhető, ami a dalok ismeretéhez hozzásegíthet; műjegyzék, kották, kitűnő hang- és videófelvételek (Poulenc és Bernac előadásában is). A legelhivatottabbak számára a *Le Centre International de la Mélodie Française* minden év augusztusában Tours-ban megrendezésre kerülő *L'Académie Francis Poulenc* mesterkurzusa egyedülálló lehetőséget nyújt a francia dalrepertoárban való elmélyedésre.

Poulenc kiemelkedő szerepe a 20. század vokális irodalmában vitathatatlan. Színes személyiségének köszönhetően különleges és őszinte zenéiben minden érdeklődő megtalálhatja a neki tetszőt. Bízom benne, hogy dolgozatom közelebb hozta a zeneszerzőt, a művészt és az embert, és hogy írásommal hozzájárulok a Poulenc dalok legjobb értelemben vett népszerűsítéséhez.

8. Függelék – A dalok jegyzéke¹**Toréador** (1918 - revízió 1932)

Jean Cocteau

Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée (1919)

Guillaume Apollinaire

1. Le Dromadaire
2. La Chèvre du Tibet
3. La Sauterelle
4. Le Dauphin
5. L'Ecrevisse
6. La Carpe

Cocardes (1919)

Jean Cocteau

1. Miel de Narbonne
2. Bonne d'enfant
3. Enfant de troupe

Poèmes de Ronsard (1924-25)

1. Attributs
2. Le Tombeau
3. Ballet
4. Je n'ai plus que les os
5. A son page

Chansons gaillardes (1926)

XVII. századi ismeretlen szerző szövegei

1. La Maîtresse volage
2. Chanson à boire
3. Madrigal
4. Invocations aux Parques
5. Couplets bachiques
6. L'Offrande
7. La Belle jeunesse
8. Sérénade

Vocalise (1927)

XVII. századi szöveg

¹ Francis Poulenc: *Catalogue des œuvres* nyomán. (Paris: Salabert, 1995.) 20-28.

Airs chantés (1927-28)

Jean Moréas

1. Air romantique
2. Air champêtre
3. Air grave
4. Air vif

Épitaphe (1930)

Malherbe

Trois Poèmes de Louise Lalanne (1931)

1. Le Présent
2. Chanson
3. Hier

Quatre Poèmes de Guillaume Apollinaire (1931)

1. L'Anguille
2. Carte postale
3. Avant le cinéma
4. 1904

Cinq Poèmes de Max Jacob (1931)

1. Chanson bretonne
2. Le Cimetière
3. La Petite servante
4. Berceuse
5. Souric et Mouric

Pierrot (1933)

Théodore de Banville

Huit Chansons polonaises (1934)

Ismeretlen szerző szövegeire lengyel és francia nyelven

1. Wianek – La Couronne
2. Odjazd – Le Départ
3. Polska młodzież – Les Gars polonais
4. Ostatni mazur – Le Dernier Mazour
5. Pożegnanie – L'Adieu
6. Biała chorągiewka – Le Drapeau blanc
7. Wisła – La Vistule
8. Jezioro – Le Lac

Quatre Chansons pour enfants (1934-35)

Jaboune (Jean Nohain)

1. Nous voulons une petite sœur
2. La Tragique histoire du petit René
3. Le Petit garçon trop bien portant
4. Monsieur sans-souci

Cinq Poèmes de Paul Eluard (1935)

1. Peut-il se reposer?
2. Il la prend dans ses bras
3. Plume d'eau claire
4. Rôdeuse au front de verre
5. Amoureuse

A sa guitare (1935)

Pierre de Ronsard (ének-zg, vagy ének-hárfa)

Tel jour, telle nuit (1936-37)

Paul Éluard

1. Bonne journée
2. Une ruine coquille vide
3. Le Front comme un drapeau perdu
4. Une roulotte couverte en tuiles
5. A toutes brides
6. Une herbe pauvre
7. Je n'ai envie que de t'aimer
8. Figure de force brûlante et farouche
9. Nous avons fait la nuit

Trois Poèmes de Louise de Vilmorin (1937)

1. Le Garçon de Liège
2. Au-delà
3. Aux officiers de la garde blanche

Deux Poèmes de Guillaume Apollinaire (1938)

1. Dans le jardin d'Anna
2. Allons plus vite

Le Portrait (1938)

Colette

La Grenouillère (1938)

Guillaume Apollinaire

Priez pour Paix (1938)

Charles d'Orléans

Miroirs brûlants (1938-39)

Paul Éluard

1. Tu vois le feu du soir
2. Je nommerai ton front

Ce doux petit visage (1939)

Paul Éluard

Bleuet (1939)

Guillaume Apollinaire

Fiançailles pour rire (1939)

Louise de Vilmorin

1. La Dame d'André
2. Dans l'herbe
3. Il vole
4. Mon cadavre est doux comme un gant
5. Violon
6. Fleurs

Colloque (1940)

Paul Valéry (szopránra és baritonra)

Banalités (1940)

Guillaume Apollinaire

1. Chanson d'Orkenise
2. Hôtel
3. Fagnes de Wallonie
4. Voyage à Paris
5. Sanglots

Les Chemins de l'amour (1940)

Jean Anouilh (Léocadia)

Histoire de Babar le petit éléphant (1940-45)

Jean de Brunhoff (zg-narrátor)

Montparnasse (1941-45)

Guillaume Apollinaire

Chansons villageoises (1942)

Maurice Fombeure

1. Chanson du Clair Tamis
2. Les Gars qui vont à la fête
3. C'est le joli printemps
4. Le Mendiant
5. Chanson de la fille frivole
6. Le Retour du sergent

Métamorphoses (1943)

Louise de Vilmorin

1. Reine des mouettes
2. C'est ainsi que tu es
3. Paganini

Deux Poèmes de Louis Aragon (1943)

1. C
2. Fêtes galantes

Hyde Park (1945)

Guillaume Apollinaire

Deux Mélodies (1946)

Guillaume Apollinaire

1. Le Pont
2. Un Poème

Paul et Virginie (1946)

Raymond Radiguet

Trois Chansons de Federico Garcia Lorca (1947)

1. L'Enfant muet
2. Adeline à la promenade
3. Chanson à l'oranger sec

... Mais mourir (1947)

Paul Éluard

Le Disparu (1947)

Robert Desnos

Main dominée par le cœur (1947)

Paul Éluard

Hymne (1947)

Jean Racine

Calligrammes (1948)

Guillaume Apollinaire

1. L’Espionne
2. Mutation
3. Vers le Sud
4. Il pleut
5. La Grâce exilée
6. Aussi bien que les cigales
7. Voyage

Mazurka (1949)

Louise de Vilmorin (Les Mouvements du cœur)

La Fraîcheur et le feu (1950)

Paul Éluard

1. Rayon des yeux
2. Le Matin les branches attisent
3. Tout disparut
4. Dans les ténèbres du jardin
5. Unis la fraîcheur et le feu
6. Homme au sourire tendre
7. La Grande rivière qui va

Parisiana (1954)

Max Jacob

1. Jouer du bugle
2. Vous n’écrivez plus?

Rosemonde (1954)

Guillaume Apollinaire

Deux Mélodies (1956)

1. La Souris (Guillaume Apollinaire)
2. Nuage (Laurence de Beylié)

Le Travail du peintre (1956)

Paul Éluard

1. Pablo Picasso
2. Marc Chagall
3. Georges Braque
4. Juan Gris

5. Paul Klee
6. Joan Miró
7. Jacques Villon

Dernier Poème (1956)

Robert Desnos

Une Chanson de porcelaine (1958)

Paul Éluard

Fancy (1959)

William Shakespeare (Tha Merchant of Venice)

La Courte paille (1960)

Maurice Carême

1. Le Sommeil
2. Quelle aventure!
3. La Reine de cœur
4. Ba, be, bi, bo, bu
5. Les Anges musiciens
6. Le Carafon
7. Lune d'avril

La Dame de Monte-Carlo (1961)

Jean Cocteau

Bibliográfia

- Audel, Stéphane: *My friends and Myself. [Moi et mes amis.]* Ford: James Harding. London: Dennis Dobson, 1978.
- Bernac, Pierre: *Francis Poulenc. The Man and His Songs.[Francis Poulenc et ses mélodies].* Ford: Winifred Radford. London: Victor Gollancz, 1977.
- Bernstein, Lawrence F.: „Claude Gervais”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol.9.* London: Macmillan, 2001. 770-771.
- Bodri Ferenc: „Louise de Vilmorin.” *Literatúra.* 8/3-4 (1981.) 405-412.
- Brill, Mark: „Vincent Scotto”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol.23.* London: Macmillan, 2001. 10-11.
- Burton, Richard D. E.: *Francis Poulenc.* Bath, England: Absolute Press, 2002.
- Cox, David: „Jane Bathori”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 2.* London: Macmillan, 2001. 906-7.
- Daniel, Keith W.: *Francis Poulenc. His Artistic Development and Musical Style.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Davies, Laurence: *The Gallic Muse.* London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1967.
- Dr. Molnár László: „Vadászéletek 2.” In: *Nimród Vadászújság* 91/2 (2003. febr.) 26.
- Drake, Jeremy: „Henri Sauguet”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 22.* London: Macmillan, 2001. 330-332. 331-2.
- Drake, Jeremy: „Darius Milhaud.” In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 16.* London: Macmillan, 2001. 674-683. 681-2.
- Gachot, François: „Írók között.” Ford.: Pödör László. In: *Nagyvilág.* 17/10 (1972. okt.) 1550-1557.
- Graf Pálffy von Erdőd, Paul: *Abschied von Vorgestern und Gestern.* Stuttgart: Schuler Verlag, 1961.
- Gyergyai Albert: „A szép kertésznő”. *Kritika* 17/4 (1979. ápr.) 19-21.
 _____: *A várostól a világig.* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.), 163-184.
- Hárs Ernő: *Kaleidoszkóp. Válogatott dalszövegfordítások az európai dalirodalomból.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2002. 132-133.
 _____: *Nyári éjszakák. Dalciklusszövegek II.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2013. 224-233.
- Hell, Henri: *Francis Poulenc. Musicien français.* Paris: Librairie Plon, 1958.
- Hubay Miklós: „Találkozások”. In: Szabó B. István (szerk.): *Kenyeres Zoltán emlékkönyv. Értés-Megértés. Művek és értelmezések.* Budapest: Anonymus 2004. 26-29.
- Jacob, Max: *Örök újdonságok.* Ford: Lackfi János. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 1998.
- Johnson, Graham: „A New 'Intégrale' of Poulenc's Songs”. In: Poulenc: *The Complete Songs.* London: Hyperion Records, 2013. LC7533.
- Mellers, Wilfried: *Francis Poulenc.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

- Milhaud, Darius: *Deux Poèmes de Louise de Vilmorin pour quatuor vocal ou chœur mixte*. Paris: Heugel & Cie, 1956.
- Orledge, Robert: „Charles Koechlin”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol.13*. London: Macmillan, 2001. 727- 731. 729-30.
- Poulenc, Francis: *Catalogue des œuvres*. Paris: Édition Salabert, 1995.
- _____: *Correspondance 1915-1963*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- _____: *Diary of my Songs. Journal de mes Mélodies*. Ford.: Winifred Radford. London: Victor Gollancz, 1989.
- _____: *Echo and Source. Selected Correspondence 1915-1963*. Ford.: Sidney Buckland. London: Victor Gollancz, 1991.
- _____: *Emmanuel Chabrier*. Ford: Cynthia Jolly. London: Dobson, 1981.
- _____: *Intégrale des Mélodies et Chansons Vol.1-4*. Paris: Salabert, 2013.
- _____: *Mazurka. Mouvement du Cœur*. Suite pour chant et piano sur des poèmes de Louise de Vilmorin. Paris: Heugel & Cie, 1949.
- _____: *The Complete Songs*. London: Hyperion Records, 2013. LC7533.
- Ross, James: „Music in the French Salon.” In: Richard Langham Smith – Caroline Potter (szerk.): *French Music since Berlioz*. Hants: Ashgate, 2006.
- Rostand, Claude: „Pierre-Octave Ferroud”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol.8*. London: Macmillan, 2001. 726.
- Schmidt, Carl B.: *Entrancing Muse. A Documented Biography of Francis Poulenc*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.
- Solymosi Tari Emőke: *Két világ között. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010. 39.
- Sprout, Leslie A.: *The Musical Legacy of Wartime France*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2013.
- Tunley, David: „mélodie”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume sixteen. London: Macmillan, 2001. 356-360. 358.
- Vilmorin de, André: *Essai sur Louise de Vilmorin*. Paris: Édition Pierre Seghers, 1962.
- Vilmorin de, Louise: *A mennyezetes ágy*. Ford. Gyergyai Albert, Szávai Nándor. Budapest: Cserépfalvi, 1942.
- _____: *Fiançailles pour rire*. Paris: Gallimard, 1939.
- Vilmorin de, Louise, Cocteau, Jean: *Correspondance croisée*. Paris: Éditions Gallimard, 2003.

Internetes hivatkozások:

Christiné, Henri

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901063?q=Henri+Christin%C3%A9&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Caré, Claude: *Francis Poulenc et Paul Éluard: une seule musique sous les deux espèces*. 12. https://www.poulenc.fr/userfiles/downloads/poulenc_eluard.pdf

Poulin, Pamela Lee: *Three Stylistic Traits in Poulenc's Chamber Works for Wind Instruments*. PhD disszertáció, University of Rochester, 1983. (Kézirat). 208-9. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=14155>