

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

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

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

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

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

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

## I. De grandes cuillers de neige...

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

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

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

Ez a felépítés mindkét esetben megfelel a szöveg szerkezetének.

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

A dallam mozgása kiegyenlített, a legnagyobb lépés a tercugrás, s az irányok is kiegyensúlyozottak: az első ütem  $e^1$  felütésétől két hullámban jutunk fel a 2. ütem kvinttel feljebbi  $h^1$  hangjáig; a fölfelé tett kisterc-lépés után kvintet bejáró, tercekben lépő völgymotívum következik, mely azután ismét  $h^1$ -n állapodik meg.

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

Ebből lép ki a cselekvést, a téllal (a személytelen, mindenütt jelenlévő, mindent egyformán sújtó agresszonnal) való szembefordulást, ellenállást kifejező 3. és a 4. sor, melyekben a megváltozott ritmika, a beiktatott  $^4_4$ -es ütem, a zaklatottabb dallamvezetés érzékelteti az elszántságot, a statikus kép felbolydulását.

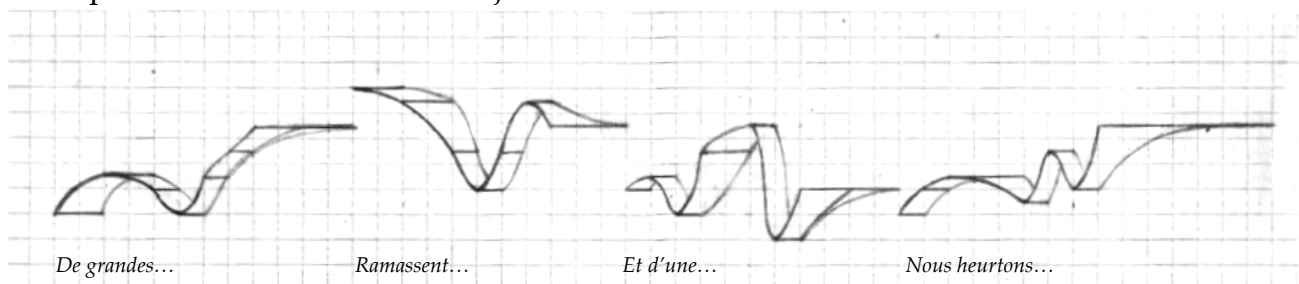
Az eddigi negyed auktattal szemben három nyolcad képezi a következő ütem felütését,  $\uparrow T4$  ugrással érkező a fontos „dure” szó első, súlyos szótagjára. (Poulenc a szót szó szerint kiemeli: az mintegy fennsíkron helyezkedik el, elhangzása után a dallam  $\downarrow k6$  ugrást tesz.)

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

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

A leküzdhetetlenséget érzékelteti a dallam vezetése is: a kifejezést megelőző  $g^1$  hanggal együtt az  $a^1$  és  $h^1$  hangok pillérek benyomását keltik a beiktatott  $f$  és  $fisz$  hangok révén: e két hang kromatikus emelkedése feszültséget kelt, s a  $g^1$ - $a^1$ - $h^1$  vonalnak céltudatos jelleget kölcsönöz; a dallam  $\uparrow T4$  ugrást téve a „makacs” szó szóhangsúlyán állapodik meg.

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



1. ábra: az első nyolc ütem dallamrajza

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

Az állandóságot, mozdulatlanságot a két,  $5_4$ -es ütemben szereplő harmóniák körforgásszerű, igen nyugodt ritmusú váltakozása érzékelteti. Az akkordok egy kivétellel hármashangzatok, legtöbbször alaphelyzetben felépített egyszerű, szinte modális jellegű harmóniák.

Annál élesebb váltást jelent a következő ütem első ütésén felhangzó nónakkord. Az új, kétütemes szakasz, melynek ez a nyitóakkordja, legjellemzőbben abban tér el az előző két ütemtől, hogy határozott haladási iránya van: az előbbi rész önmagában való (harmóniai és szólamonként dallami) körforgása után még inkább sodrónak érezzük azt a lendületet, mellyel a zene rávezet a „*vive*” szó súlyos kezdőszótagjára. Ebben a szóban rejlik a sor lényege, és egyben az eltérő jellegű zenei megfogalmazás oka. A fák és a kövek sajátja a mozdulatlanság, mozdíthatatlanság volt.; a pataké a mozgás: az élő víz. (*l’eau vivante*)

A víz mozgását szinte madrigalizmus-szerűen rajzoló tenor szólam kromatikus kezdés után tesz a nagyterc-lépés az első szóhangsúlyra, majd két szekundlépés után kisterc-lépéssel érkezik a mondat lényegi szavának súlyos szótagjára; számomra a szöveg ismeretében (énekléskor is) egy kisebb-nagyobb zuhatagokon átbukó patak vizének képét asszociálja.

A szenvedélyes szoprándallam hasonló eszközzel vezet a „*vive*” szó súlyára, mint a 6-7. ütemben a „*têtue*” szóéra: az  $a^1$ - $e^1$ - $g^1$ - $a^{isz^1}$  fordulatban az  $a^1$  után szereplő

meghangsúlyozott aisz<sup>1</sup> hangra gondolok. A különbség, hogy a 6-7. ütemben az f<sup>1</sup> és a fisz<sup>1</sup> súlytalan szótagokra estek, a szósúlyra érkező, felfelé irányuló ugrás követte őket, és a dallam fölfelé való haladását voltak hivatottak kiemelni, itt viszont mindkét hang a szóhangsúlyra esik, s lefelé végzett tercugrás követi. Az ilyen dallamvezetés feszültségkeltő ereje azonban ugyanúgy érvényesül.

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

A tételt záró szakasz szövege a fő mondandója a versnek.

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

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

S mindezen dolgok azért szükségesek, hogy megláttassák a befejező sor tragikumát: „Nekünk, nekünk nincsen tűzünk”: azzal, hogy megfosztottak minket a tűztől, nekünk, mindenki mással szemben<sup>1</sup>, lehetetlenné tették a létezésünket. A tűz ezen szimbolikus jelentőségére világít rá a megelőző három sor.

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

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

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

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

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

A tételt záró komor akkordok számomra a beletörődést jelentik.

---

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

## II. La bonne neige...

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

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

A tételt a mezzo szólam indítja egy c<sup>1</sup> hanggal, mely az első öt ütemben orgonapontként végig negyedértékekben hangzik<sup>2</sup>, a dallam az altban szólal meg, egy nyolcaddal később.

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

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

Az alt mozgása kezdetben – az előző tétel „*chaque arbre...*” kezdetű szakaszának harmóniaihoz hasonlóan – körforgásszerű<sup>3</sup>: az irányok váltakoznak, egy-egy irányba általában két-két lépés (néha ugrás) történik; a dallam először a

<sup>2</sup> Kivéve az utolsó szótagot, ahol nyolcad szerepel, nyolcadszűnettel

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

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

A félsorok leghangsúlyosabb szótagjai (*neige, noir, mortes, détresse*) negyed-ill. pontozottnegyed-értékű hangokon szólalnak meg, a többi szótag, függetlenül attól, hogy egy-egy szón belül hangsúlyos-e vagy sem, nyolcadértékű. Ezzel Poulenc világosan elkülöníti az összetartozó szavakat, azaz a négytagú, a szövegben központozás nélküli felsorolás egy-egy tagját<sup>4</sup>.

Az utolsónak azonban kapcsolódnia kell a következő szövegsorhoz, lévén egy birtokos szerkezet birtok-tagja (*la détresse*), melynek birtokos eleme a következő sor kezdetén olvasható (*de la forêt*), azt pedig tovább kell vezetnie a „*pleine de pièges*” szövegrészre, mely a birtokos jelzője<sup>5</sup>.

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

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

Az első ütemek fekvésénél szexttel magasabb regiszterben visszaköszön az iménti, körforgásszerű mozgásforma<sup>6</sup>. A ritmika azonban más: a hangsúlyos és a hangsúlytalan szótagok egyaránt nyolcadértéken szólalnak meg; ez a felgyorsult mozgás ezt a részt a szöveg értelmének megfelelően zaklatottá, hajszolttá teszi.<sup>7</sup>

A „*pièges*” (csapdák) szó két szótagjának rövidsége – különösen, hogy a hangsúlyos „*è*” eredetileg hosszú magánhangzó<sup>8</sup> – számomra a csapda fogai összezsugorításának drámai pillanatát asszociálja, s ábrázolja plasztikusan<sup>9</sup>. Különösen érzékletessé teszi a képet a két rövid szótag elhangzása után azonnal kitörő, kirobbanó, szinte lecsapó nápolyi szextakkord<sup>10</sup> – „*honte*”: szégyen –, az eddigi három helyett öt szólamon, *mf* helyett *ff* dinamikával.

---

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

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

<sup>6</sup> A tenorban és az altban is kétszer hangzik el egymás után ugyanaz a motívum, melynek haladása az altban végig lépésszerű (c<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-asz<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>- c<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-asz<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>), a tenorban pedig ↑kromatikus lépések után egy-egy ↓k3-ugrás következik ([esz<sup>1</sup>-]e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-esz<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-esz<sup>1</sup>).

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

<sup>8</sup> ennek lerövidülése igen energikussá teszi a szó elhangzását

<sup>9</sup> fokozza a hatást, hogy közülük a második szótag *secco* fejeződik be

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

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

Az ütemkezdő akkord az egész ütemet kitöltő, igen tömör akkordsor első tagja is egyben. Az ötszólamú akkordok sűrű felrakásúak, s itt is a már többször említett<sup>11</sup> körforgás-szerű mozgás, és az előbbieken látott, azzal egyező felépítésű motívumismétlés érvényesül a szólamokban, s mivel ezek között nincs fáziseltolódás, így a harmóniákban is.

Az akkordsor sodró lendületű: hozzájárul ehhez a folyamatos nyolcadmozgás, továbbá a női szólamokban a kizárólag lépésszerű dallamvezetés, s hogy a férfiszólamok közül is csak a legelső szólamot képező bariton végez nagyobb ugrásokat<sup>12</sup>. A hangzás tömörségét szolgálja az egész ütemet uraló mixtúra jellegű akkordfűzés, mely szorosan összefügg a szólamok lépésszerű haladásával.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

<sup>11</sup> Id. t.k. 3. sz. jegyzet

<sup>12</sup> mintegy funkciós basszusként → visszautalok a 9. sz. jegyzetben mondottakra

Már objektívebben állíthatom: valószínű<sup>13</sup>, hogy az „*en flèche*” kifejezés jelentése (merőlegesen) összefüggésbe hozható az imént tárgyalt akkordkapcsolat jelenlétével: „*A szívből merőleges a repedés*”; a c-moll környezetre pedig „merőleges” az e-moll akkord, még ha nem is a szó geometriai értelmében a kvintkörre vetítve az összefüggést.

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

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

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

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

A tétel elején itt következett egy felvezető motívum („*la détresse*”); ez most elmarad: az első rész (1-5. ütem) utolsó másfél ütemének megfelelő zenei anyag a felütés motívumának ütem 1-re érkezésére azonnal válaszol, már az ütem második nyolcadán *fortissimo*, látszólag öt-, valójában négyszólamú szerkesztésben<sup>14</sup>. Az érkező új szólam a mezzo: ő szólaltatja meg azt a témát, melyet első alkalommal az alt hozott („*De la forêt...*”). A motívum körforgás-jellege és megismétlődése is megmarad, textúrája viszont feldúsul: a mezzo, alt és tenor szólam tonális, fauxbourdon-szerű<sup>15</sup> mixtúrát képez a teljes ütem során; a bariton és basszus dallama továbbra is egyezik.

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

---

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

<sup>14</sup> a bariton és a basszus szólam egyezik

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Most kívül vagyok mindenben.

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

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

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

Nézem a havas tájat, halálos gyötrelmeim színhelyét, messziről.

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

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

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

Amikor a fájdalom expresszív kifejezést igényel, a disszonanciák megsűrűsödnek, ám nagy többségük úgy keletkezik, hogy már régebb óta, akár a klasszika óta ismert, többé-kevésbé disszonáns, de a funkciós rendszerben értelmezhető akkordokat fűz a megszokottól gyökeresen eltérő módon egymáshoz. Példa erre az I. tétel a „*Chaque ruisseau*” szövegrésztől egészen a tétel végéig<sup>16</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

Mostanra a dallamvezetés végképp elrugaszkodik a már többször említett, körforgásszerű mozgástól. A dallamív csúcspontjáról (21. ütem 1-je) tonális mixtúrában mozgó négyeshangzat-felbontásban<sup>17</sup> száguld le nőikar, mozgalmos motívumával ugyancsak magas regiszterben ugyancsak mozgalmos motívumot énekel a tenor. A tartalmi-zenei csúcspontra – „pièges” – a kórus magas basszusú, de tág felrakású, forte dinamikájú akkorddal érkezik.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>17</sup> kivéve: mezzo, az ütem első nyolcada

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

## IV. La nuit le froid la solitude...

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

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

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

Az egyértelmű dúr kezdéshez társuló dallamok – előbb az altot a bariton, majd a szopránt a tenor kettőzi oktávban – kifejezetten szépek, teltek, a viszonylag lassú tempó ellenére is sodró lendületűek, magukkal ragadóak, melyek hangulata szinte ellentétben áll a szöveg tartalmával; az első két sorból mindösszesen a „gondosan” szó gondoskodást sugalló<sup>19</sup> jelentése áll köszönő viszonyban ezzel a hangulattal. (Ennek lehetséges okáról később lesz szó.)

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

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

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

Az „*autour de moi...*” kezdetű rész dús, sűrű felrakású, gyakran ingamozgást végző akkordjai ismét derűt sugároznak, igen képszerűen érzékeltetik a magas, dús fű tömör hullámzását. A mezzónál magasabban fekvő alt szólamban a tétel kezdetén felhangzó dallam köszön vissza, kis változtatással: a b<sup>1</sup>-re való fellépés előtt megismétlődik az f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup> lépés.

A szoprán magasba törő felkiáltása az első szoprándallamból indul ki<sup>20</sup>; a magas *b* egyedül marad, amikor a többi szólam *secco* lezárja a maga akkordját. A hang magassága mellett a szeptimlépésnek is köszönhető az az érzés, hogy ennél

<sup>19</sup> ha a szöveggörnyezetből kiragadjuk

<sup>20</sup> Tulajdonképpen nem történik más, mint hogy a d<sup>2</sup> és az esz<sup>2</sup> hangok kimaradnak, a záró b<sup>1</sup> pedig T8-val följebb kerül.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

Erős, metsző. átható

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

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

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

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

Sokkal dúsabb felrakásban; az orgonapont átkerül a basszusba

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

hhonte náp

körforgás

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

coeur: dúrakkord (?)

et c'est toujours le plus beau loup körforgás

visszatérés

pourchassée: vált.

Ez a lábjegyzet kell!<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>FUITE: Futás menek. Szökés; elmúlás, elröppenés, szaladás, futás  
Kiáramlás, kiömlés, folyás, repedés, lyuk, kibúvó, ürügy, kifogás; a titoktartás  
megsértése  
Fléche nyíl

Hardi: bátor, merész, vakmerő, arcátlan, szemtelen  
Absolu: korlátlan, feltétlen, teljes, kizárólagos

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

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

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

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

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

Verrouiller = elreteszel  
Brûlant = égő

---

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

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

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

nem mozdulatlan Meurtri = megsebzett

Navire = hajó

Asile = menedék, védelem, oltalom

Crevé = áttört, megpattant

Moment d'eau = hullám?

Saisi = megragad

Noyé = vízbefúlt

Foule = tömeg (súly)

En souffre = szenvedő

S' affaiblir = gyengül

Se disperser = szétszóródik, szétszalad

Avouer = bevall, megvall

Autrui = mások

Verrouiller = elreteszel

Brûlant = égő