

VALKAI DÁVID

FRANCIS POULENC SZAKRÁLIS A CAPPELLA KÓRUSMŰVEI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

FRANCIS POULENC SZAKRÁLIS
A CAPPELLA KÓRUSMŰVEI

VALKAI DÁVID

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék	I
Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
1. Francis Poulenc stílusának alakulása	1
1.1. Hatások zeneszerzői munkásságára	1
1.2. Tanulmányai, első karművei.....	2
1.3. Egyházi zenéje	3
1.4. Komponálási módszere.....	4
1.5. Nemzetközi elismertség	4
1.6. Visszaemlékezések	5
1.7. Megítélése.....	6
2. Francis Poulenc a cappella kórusművei	7
2.1. A szakrális művek háttérében – Az ihlető hely: Rocamadour	9
2.2. A zeneszerző műhelyében – Szólamszámok	10
2.3. Prozódiai megoldások	14
3. Szakrális a cappella férfikarok	19
3.1. <i>Quatre petites prières de Saint François d’Assise</i> FP 142 (1948).....	19
3.1.1. <i>Salut, Dame Sainte</i>	21
3.1.2. <i>Tout puissant</i>	24
3.1.3. <i>Seigneur, je vous en prie</i>	26
3.1.4. <i>O mes chers frères</i>	27
3.2. <i>Laudes de Saint Antoine de Padoue</i> FP 172 (1959)	30
3.2.1. <i>O Jesu</i>	31
3.2.2. <i>O proles</i>	34
3.2.3. <i>Laus Regi</i>	36
3.2.4. <i>Si quaeris</i>	38
4. Szakrális a cappella nőikarok	41
4.1. <i>Ave verum corpus</i> FP 154 (1952)	41
5. Szakrális a cappella vegyeskarok	45
5.1. <i>Quatre motets pour en temps de pénitence</i> FP 97 (1939)	46
5.1.1. <i>Timor et tremor</i>	47
5.1.2. <i>Vinea mea electa</i>	50
5.1.3. <i>Tenebrae factae sunt</i>	51
5.1.4. <i>Tristis est anima mea</i>	54

5.2. <i>Exultate Deo</i> FP 109 (1941).....	57
5.3. <i>Salve Regina</i> FP 110 (1941).....	60
5.4. <i>Quatre motets pour le temps de Noel</i> FP 152 (1952)	65
5.4.1. <i>O magnum mysterium</i>	65
5.4.2. <i>Quem vidistis, pastores dicite</i>	69
5.4.3. <i>Videntes stellam</i>	72
5.4.4. <i>Hodie Christus natus est</i>	75
6. Összegzés	81
7. Függelék – Kották internetes elérhetősége.....	93
8. Bibliográfia.....	94

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni témavezetőmnek, Dr. Kamp Salamonnak, hogy útmutatásával hozzájárult disszertációm létrejöttéhez. Köszönet illeti Dr. Dalos Annát, aki bevezette csoportunkat a formai követelmények világába, valamint ellenőrizte írásainkat. Hálával tartozom csoporttársaimnak, akik meghallgatták készülő fejezeteimet és javaslatokkal láttak el, építő kritikákat fogalmaztak meg irányomba.

Köszönettel tartozom Dr. Kiss Gabriellának a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kar Romanisztika Intézet Francia Tanszék egyetemi adjunktusának, aki sikeresen felkészített a francia nyelvvizsgára, és mindig rendelkezésemre állt, ha szakmai szöveg fordításában kértem segítséget. Továbbá köszönöm Dr. Szász Géza irodalmi fordítását a Pádúai Szent Antal dicséretei kapcsán, melynek magyar szövege hiánypótló Francis Poulenc francia nyelvű kórusművei között.

Köszönöm a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtári dolgozóinak, valamint a Párizsi Nemzeti Könyvtár munkatársainak segítőkész munkáját.

Hálás köszönetet mondok családomnak, akik mindvégig támogattak az elmúlt években, és ösztönöztek munkám befejezésére. Köszönöm kollégáim és diákjaim érdeklődését az általam választott téma iránt.

Végül, de nem utolsósorban köszönöm kórusaimnak, hogy meghallgatták az aktuális felfedezéseimet, és hogy mindig örömmel énekelték Poulenc műveit.

Valkai Dávid

2025. 06. 05.

Bevezetés

Francis Poulenc kórusműveivel először karvezetés órákon találkoztam Szabó-Sipos Máténak köszönhetően. A *Salve Regina* dirigálása nehezebb feladatott rótt rám, mint az addig tanult művek, nem technikailag, hanem a zenei megfogalmazás szempontjából. A mű tanulási folyamatában már az elején éreztem, hogy különösen hat rám ez a fajta zene. Akkor még nem sejtettem, hogy később szenvedélyesen fogom kutatni szakrális kórusműveinek harmóniáit.

Visszaemlékezve az előzményekre, hamarabb ismerkedtem meg Poulenc néhány dalával és zongoraversenyével, mint a többi kórusművével. Azonnali módon magával ragadott harmóniakezelése és dallamvilága. Így nem volt kérdés, hogy disszertációm témájaként vallásos szövegű kíséret nélküli darabjait választom.

Kórusvezetőként és zeneelmélet-tanárként mindig is érdekelt egy-egy mű harmónia töltete. 2018-ban, mikor a szegedi Bartók Béla Nőiakar élére kerültem, lehetőségem nyílt megtanítani az *Ave verum corpus* című remekművet. Egy-két fordulattól eltekintve gyorsan elsajátítható a darab. Viszont az a miliő, melyet Poulenc elképzelt darabjaihoz, az csak értő figyelemmel és gyakorlott énekesekkel valósítható meg.

2023 decemberében az a megtiszteltetés érte nőikaromat, hogy a Művészetek Palotájában adhattunk karácsonyi koncertet. Ez alkalommal felcsendült *A karmeliták beszélgetései* operából egy rövid részlet, az *Ave Maria*. Valamint megszólaltattuk a *Litanies à la Vierge Noire* című grandiózus kompozíciót. Életre szóló élmény marad a kórusnak és nekem is.

Középiskolai fiúkórusommal az *Assisi Szent Ferenc négy kis imájából* a 3. tételt tanultuk meg néhány évvel ezelőtt. A mű gyönyörűségének köszönhetően a fiúkat a francia szöveg és az intonációs nehézségek sem tudták eltántorítani a darab előadásától.

Disszertációm alapját szolgálták az alapos műelemzések harmónia és formai szempontból. A francia és latin nyelvű szövegek fordításai is hozzásegítettek a kórusművek megértéséhez. Zeneelmélet tanárként Poulenc műveiben elsősorban a különleges akkordfordulatokra figyeltem fel, így dolgozatomban a harmóniák vizsgálata került fókuszba. A teljes analízis azonban nincs dokumentálva, mivel az evidens fordulatok helyett, igyekeztem Poulenc egyéni hangvétélét bemutatni.

A bibliográfia összeállítása során rá kellett döbbenem, hogy magyar nyelvű szakirodalom nem áll rendelkezésre. Sajnos még életrajzi könyv, vagy tanulmány sem lelhető fel Poulenc-ről. A könyvtári kutatómunka sok mindent felfedett. A könyvek nagy része életrajz jellegű, angol vagy francia nyelven. A Zeneakadémia könyvtárában azonban csupán egy része volt elérhető azoknak az irodalmaknak, amelyekre szükségem volt.

2024 októberében Párizsba utaztam, hogy a Nemzeti Könyvtárban adatokat gyűjthessek. Megdöbbenve tapasztaltam, hogy ezeket a könyveket ritkán vették le a polcoról. Ráadásul a könyvesboltokban csupán egy vékony könyvet tudtam megvásárolni Poulenc-kel kapcsolatban. Franciaország kiváló komponistája több figyelmet érdemel meglátásom szerint.

A feldolgozás során számomra a legizgalmasabb adatok a szerző levelei voltak. Ebből többet lehetett megtudni, mint bármilyen hosszú leírásból, mellyel eddig találkoztam. Ahogy ezeket a visszaemlékezéseket, leveleket olvastam, olyan volt, mintha közvetlenül a szerzővel beszélgetnék. Egy aktív ember látszatát keltette valamennyi feljegyzés az életéről.

A könyvekben sok esetben visszatértek olyan adatok, melyeket máshol is fontosnak vélt egy-egy író. Így joggal feltételezhetem, hogy szakirodalmi kutatásaim során igyekeztem alapos munkát végezni. A leginformatívabb tanulmány egy több mint ezer oldalas könyv volt. Hervé Lacombe francia zenetudós teljes mértékben körüljárta Poulenc életét. Disszertációmban ezt a könyvet tartom elsődleges forrásnak.

A műelemzésekkel szerettem volna felfedezni valamiféle rendszerességet Poulenc kórusműveiben. Azonban időközben rájöttem, hogy inkább egy ötvözt stílus bújik meg az alkotásokban, melyre később eklektikus stílusként hivatkozom.

Dolgozatom célja, hogy elemző tevékenységem révén rávilágítsak eme eklektikus stílus komplexitására, hogy miként értelmezhető egy művön belül akár számos stíluskorszak.

1. Francis Poulenc stílusának alakulása

1.1. Hatások zeneszerzői munkásságára

A fiatal Poulencre elsőként édesanyja zenei ízlése hatott, aki zongorát gyakorolt vele.¹ Chopin, Schubert és Mozart mellett divatos románcokat tanított neki, szerethető „rossz” zenét.² Apja, Emile Poulenc zenebarát volt, bár nem játszott semmilyen hangszeren; hűséges támogatója volt a Concerts Colonne-nak, és soha nem hagyta ki az első estét az Operában vagy az Opera-Comique-ban. De „istenei” Beethoven, Berlioz, Franck voltak, így aligha mondható el, hogy zenei ízlését átadta fiának.³ 13 évesen nagybátyja vitte el egy előadásra, ahol először hallhatta Stravinsky Tűzmadarát. Óriási reveláció ez Poulenc-nek, így ettől kezdve egész életében csodálta Stravinskyt.⁴ 1915-ben, 16 évesen anyját, majd 1917-ben, 18 évesen apját is elveszítette. Nagybátyjához költözött és próbált kilábalni a gyász okozta lelki válságból.⁵

Poulenc már nagyon fiatalon rajongott Debussy műveiért. Korai darabjaiban igazán érvényesül a Debussy-hatás. Első műve a *Rapsodie nègre*, melyen erősen érezhető Debussy stílusa. Egy nap, amikor Poulenc édesanyjával Mon-tailléba ment a rue de Castiglione-ra, Debussy éppen akkor lépett be az üzletbe a feleségével. Poulenc meghatódott, hogy közlőrl láthatta a *Pelléas* szerzőjét. Elmondása alapján még a lába is remegett, amikor Debussy a próbafülkébe zárkózott, és kihasználta a pillanatot, hogy mint egy talizmánt megérintse a kalapját, amelyet a széken hagyott.⁶ Ez a talizmán szerencsét hozott neki, mivel kreatív, termékeny és stílusában összetéveszthetetlen zeneszerző vált Poulenc-ből. Ez az egyéni hang nemcsak megszületett, de ezt saját magától is megkövetelte.

Belefáradtam a Debussysmusba (imádom Debussyt), belefáradtam az impresszionizmusba (Ravel, Schmitt), olyan zenét akarok, amely egészséges, tiszta és robusztus. Olyan zenét, amely olyan őszintén francia, mint ahogy Strawinskyé szláv.⁷

¹ Sadie Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 20. (New York: Oxford University Press, 2001.) 227.

² <https://poulenc.fr/en/biography/> utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.

³ Pierre Bernac: *Francis Poulenc. The Man and his Songs*. (New York: W. W. Norton, cop. 1977.) 21.

⁴ <https://poulenc.fr/en/biography/> utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.

⁵ i. h.

⁶ Paul Landormy: *La musique française après Debussy*. (Paris: Éditions Gallimard, 1948.) 158.

⁷ Il m'écrivait presque à ses debuts Las du Debussysme (j'adore Debussy), las de l'impressionnisme (Ravel, Schimtt), je souhaite une musique saine, claire et robuste, une musique aussi franchement française que selle du Strawinsky et slave. i. m. 162. fordítás tőlem

Poulenc-re sok zeneszerző volt hatással. Műveiben fellelhetők stílusjegyek, melyek egyrészt a korban divatosak voltak, másrészt egy-egy komponista kézjegye is érezhető az alkotásokban. Bartókot nagyra tartotta, isteníttette, habár nem volt vele személyes kapcsolata. Egy felkérés alkalmával, hogy beszéljen Bartókról, Poulenc így nyilatkozott:

Mindig úgy érzem, a sors furcsa leckéje, hogy Bartók volt korunk egyetlen híres zeneszerzője, aki anyagi gondok közt halt meg, és éppen Amerikában! Hogy egy ilyen, csodálatos alkotások tűzében megtisztult zseninek kellett, sorsa beteljesedésül, mártírrá lennie! Nem tudom, mi volt Bartók vallási meggyőződése, de előttem egy Szent képe jelenik meg, ha őrá gondolok.⁸

1.2. Tanulmányai, első karművei

Hangszeres zenéi mellett, az életmű betetőzésével szép számmal megjelentek a vokális kompozíciók is. Poulenc első kórusművének története a következőképpen szól.

1922-ben egyik amerikai barátja megkérte, hogy írjon egy kórusdarabot a Harvard Glee Club-nak, egy híres diákkórusnak. Ésszerűen úgy gondolta, hogy egy ivódal jól illik az együttes fiatal tagjainak eleveenségéhez, ezért egy nagyon közvetlen Bacchus dalt választott. Himnusz egy régi, tizenhetedik századi gyűjteményből, amely később a *Chansons gaillardes* szövegét szolgáltatta. Amint elkészült a dal, elküldte a Harvardra. Közben éppen megszületett a szesztilalmi törvény, ami lehetetlenné tette a mű éneklését. Aztán teljesen megfeledkezett róla egészen 28 évvel későbbig, 1950-ig, amikor Hollandiába ment. A pompás hangzású hágai férfikórus elnöke meghívta, hogy hallgassa meg a *Quatres Prières de Saint François d'Assise* és a *Chanson à boire* próbáját. Visszaemlékezésében elmondta Poulenc, hogy nagyon izgult és rengeteg javításra készült a művel kapcsolatban.⁹ Mikor élőben hallhatta a kompozíciót, annyira megörült neki, hogy egyetlen hangot sem akart rajta változtatni. Poulenc különleges adottságnak vélte, hogy kórusra könnyedén tudott komponálni és azt vallotta, hogy az égtől kapta ezt az ajándékot.¹⁰

Poulenc kórusmuzsikájára döntő hatással voltak Charles Koechlin Bach-korálgyakorlatai, ugyanis kórusra alkalmazott kompozíciós technikája egész pályafutása során határozottan homofón maradt, bár diszsonanciákkal fűszerezve. Charles Koechlin (1867–1950)

⁸ Somlyó György: *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach*. (Budapest: Corvina, 1982.) 233.

⁹ Nicolas Southon: *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*. Translated and edited by Roger Nichols. (Surrey: Farnham, Ashgate, 2013.) 227.

¹⁰ Sidney Buckland: *Francis Poulenc. „Echo and Source”. Selected Correspondence 1915-1963*. (London: Gollancz, 1991.) 49.

Poulencet néhány évig tanította zeneszerzésre.¹¹ Koechlinnek köszönetet mondott az éleslátásért: „Kórusmuzsikám mindent Charles Koechlinnek köszönhet.”¹²

A második világháború idején, a kötelező sorkatonai szolgálat alatt Poulenc-nek megadatott az a szerencse, hogy nem a lövészárokból töltötte idejét, hanem koncertkörútra mehetett Pierre Bernackal. Egészen kiváltságos helyzete okán Poulenc a háború idején még komponálhatott is. *Figure humaine* című nyolctételes kantátája ennek a korszaknak a termése. Habár nem szakrális kompozíció, mégis fontos mérföldkőnek számít a szerző életművében. Ráadásul az utolsó tétel (Liberté) záróformulája ugyanaz a Poulenc-zárlat, mint a *G-dúr mise* Sanctusának vége, vagy az *Assisi Szent Ferenc négy kis imája* harmadik tételének befejező harmóniái. Tehát ez a gyenge kapocs világi és egyházi kompozíciói között mégjobban rávilágít arra az egyedi hangra, melyet Poulenc képvisel.¹³

1.3. Egyházi zenéje

Francis Poulenc a huszadik század egyik legkönnyebben megközelíthető és legsokoldalúbb zeneszerzője volt. Együttal olyan ember, akinek életére és művészetére két erőteljes tényező hatott: magánélete és a katolikus vallás. Ezt a két hatást soha nem tudta teljesen összeegyeztetni sem életében, sem műveiben.¹⁴

A szakrális a cappella műveinek műfaja motetta. Egyetlen kivétel a G-dúr mise. A misekompozíció stílusjegyeiben nagyon hasonlít a rövidebb kórusdarabokhoz, viszont mégis kivételt kell tennem azzal, hogy részletesen nem elemzem disszertációm során. Terjedelme miatt talán egy külön értekezést is megérdemelne. Miséjében keveredik Poulenc két arca. A világi és az általa román stílusnak nevezett egyházi művek kombinációja igazi remekművé tették az alkotást. Poulenc Claude Rostanddal folytatott beszélgetése során megvitatta a darabon végzett munkáját. 1937-ben elhatározta, hogy misét ír apja emlékére. Igyekezett kemény és közvetlen stílusban leírni ezt a hittételt, mely keménység különösen szembeötlő a kezdeti Kyrie-ben. Ez magyarázza a *Kyrie* szinte nyers kezdő hangvételt. A Sanctus számára a firenzei Riccardi-palota Gozzoli freskóján összefonódó angyalfejekre gondolt komponálás közben. Az utolsó Agnus megszólalás, melyet a szólószoprán magas regiszterben énekel, az égi életben bízó keresztény lélek szimbólumaként aposztrofálta.¹⁵

¹¹ Vincent Borel: *Francis Poulenc l'enfant du chœur*. (Paris: Chroniques du Théâtre des Champs-Élysées, 2018.) 21.

¹² Myriam Chimènes: *Francis Poulenc. Music, Art and Literature*. (Surrey: Farnham, Ashgate, 1999.) 50.

¹³ Leslie A. Sprout: *The Musical Legacy of Wartime France*. (California: University of California Press, 2013.) 1.

¹⁴ Richard D. E. Burton: *Francis Poulenc*. (Chicago: Absolute Press, 2002.) borító

¹⁵ Carl B. Schmidt: *The Music of Francis Poulenc. A Catalogue*. (New York: Oxford University Press, 1995.) 272.

Poulenc megfoghatóvá kívánta tenni zenéjét. Szakrális stílusában elkülönített két irányvonalat, és azokat különböző építészeti stílusok metaforájaként azonosította.

„Van egy vidéki papi hitem” – vallotta be egy napon Francis Poulenc egyik barátjának. Vallási meggyőződése valóban szilárdan gyökerezett; de zenéjében nagyon árnyalt kifejezéseket öltöttek. Amikor pusztán hangokra ír, a lecsupaszított esztétika vonzza, a román stílusú templomok építészetéhez hasonló esztétika.¹⁶

1.4. Komponálási módszere

Poulenc teljes mértékben egyetért a Charles-Marie Webernek tulajdonított szavakkal, miszerint számára a kezek a zenei alkotás zsarnokai. Ebből is nyilvánvalóvá vált, hogy Poulenc másokhoz hasonlóan zongora mellett komponált.¹⁷

1954-ben pedig maga Poulenc mondta Claude Rostandnak, hogy pontos munkamódszere nincs, mert úgy gondolja, hogy minden munka más-más fejlesztési módszert igényel. Ellenben jól meghatározott munkaideje volt Poulenc-nek.¹⁸

Carl B. Schmidttel folytatott interjújában egy személyes találkozásuk segít elképzelni a mester munkamódszerét. 1961. augusztus 26-án lehetősége adódott ellátogatni Poulenc-hez Noizaybe. Húsz kilométert kerékpározott Toursból Noizaybe, és majdnem egy órával korábban érkezett meg. Leült Poulenc vidéki háza (a Grand Coteau) előtt, ahol szórványosan hallotta őt a zongorán játszani. Teljesen egyértelmű volt, hogy a szerző alkotott. Kipróbált egy rövid részt, majd csend következett, majd újra próbálkozott és újabb csend hallatszott. Csak azt lehet elképzelni, hogy amikor elégedett volt azzal, amit játszott, megállt, és leírta, amit éppen komponált.¹⁹

1.5. Nemzetközi elismertség

Poulenc már saját korában kivívta a nemzetközi megbecsülést. Francia zeneszerzőként nehezebb feladat lett volna mindez csupán saját anyanyelvű kórusműveivel. Viszont latin nyelvű kompozíciói átívelnek minden nemzet felett. Ez manapság is igaz, mivel a latin nyelvű

¹⁶ J'ai la foi du curé du campagne, confessa un jour Francis Poulenc à l'un de ses amis. Ses croyances religieuses étaient en effet solidement enracinées; mais, dans sa musique, elles revêtent des expressions très nuancées. Lorsqu'il écrit pour les voix seules, c'est une esthétique dépouillée qui l'attire une esthétique qui s'apparente à l'architecture des églises romanes. Jean Roy: *Francis Poulenc*. (Paris: Seghers, 1964.) 141.

¹⁷ Hervé Lacombe: „Du langage au style. Singularités de Francis Poulenc.” *Société Française de Musicologie* 65/1 (2016. január – március): 30–32. 368.

¹⁸ i. m. 367.

¹⁹ i. m. 366.

művek valamennyi náció számára könnyen kiejthetők, énekelhetők. Poulenc a kapocs az angol és a németajkúak között, ő az a francia zeneszerző, aki összeköti a kettőt.

Szerencsések vagyunk, hogy Poulenc kórusművei a 20. században ihletődtek.

Ő egy csodálatos francia aranyrög.²⁰

A francia hatok tagjai közül is kétségtelen, hogy Poulenc csillaga magasabbra ívelt a többiekénél. Habár azonos eszmék kötötték őket össze, műveik, alkotásmódjuk egyéni hangot ütöttek meg. Ebből kifolyólag összehasonlíthatatlanok a hatok szerzői.²¹

Egyházi zenéjében nem érezhető Poulenc kétarcúsága. Folyton vívódott saját magával. Egyszer a következőképpen nyilatkozott vallásosságával kapcsolatban.

Sajnos nem vagyok annyira vallásos, mint amennyire szeretnék.²²

Nyilatkozata csupán egyetlen kérdést vet fel. Másként alakultak volna szakrális művei, ha teljes bizonyossággal vallja a katolikus hitet? Minden bizonnyal ez már nem derül ki. Mindezek után Poulenc elhatározta, hogy bűnbánati zarándoklatot tesz a rocamadouri Vierge Noire szentélybe.²³ E zarándoklat hatására írta több szakrális remekművét is. Poulenc *Litániájában* megpróbálta ábrázolni a vidéki áhítat hangulatát, a rusztikus egyszerűséget, amely szerinte a francia paraszti imák jellemzője.²⁴

1.6. Visszaemlékezések

Poulenc a következőket vallotta magáról: „azzal, hogy magamnak írtam, megérintettem a nyilvánosságot.” Isabelle Werck szerint az ő zenéje azonnal felismerhető. Ha egy zenetörténeti korszakban kellene elhelyezni Poulenc művészetét, akkor a neoklasszicizmus lenne a legmegfelelőbb.²⁵ Henri Hell pozitívként emelte ki, hogy Poulenc művészetének fő jellemzője a dallamosság.²⁶

²⁰ Alyssa Landry: Poulenc, our contemporary. (Paris: Durand Salabert Eschig, 2013.) 16.

²¹ Nicolas Southon: *J'écris ce qui me chante. Textes et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon.* (Paris: Fayard, 2011.) 471.

²² Je ne suis pas hélas aussi religieux que je voudrais l'être. Myriam Chimènes: *Francis Poulenc, Correspondance. 1910-1963 réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes.* (Paris: Fayard, 1994.) 714.

²³ Wilfrid Mellers: *Francis Poulenc.* (New York: Oxford University Press, 1993.) 75.

²⁴ Jane F. Fulcher: „Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War.” *The Journal of Musicology* 13/4 (1995. ősz): 425–453. 434.

²⁵ Isabell Werck: Francis Poulenc. (Paris: Editions Bleu Nuit, 2018.) Conclusion

²⁶ Henri Hell: *Francis Poulenc.* (Paris: Fayard, 1978. 88.)

Poulenc zenéje a legtisztább, a legjózanabb és a legjobban rendezett, [...] bár személyiségének jeleit soha nem veszíti el.²⁷ Virgil Thomson xx. századi amerikai zeneszerző egyszer azt mondta, hogy Poulenc vitathatatlanul a legjobb dallamszerző.²⁸

1952-ben egy zenekritikus két részben sematizálta, és azt mondta: Poulenc-ben megvan a szerzetes és gazember, mert Francis Poulenc zenéje ezernyi árnyalatot tartalmaz, ami lehetővé tette a zeneszerző számára, hogy mindig megtalálja a megfelelő hangszínt minden dallamához.²⁹

1.7. Megítélése

Poulenc rendkívül művelt ember volt. Elmondható, hogy élete három szenvedélye a zene, a költészet és a művészet volt. Igazán csak az érdekelte, ami látható, szagolható, ízlelhető, tapintható vagy hallgatható.³⁰

Ned Rorem 20. századi amerikai zeneszerző azt nyilatkozta mikor Poulenc meghalt, hogy Ravel köpenyét örökölte, és távozásakor magával vitte a legjobbat abból, ami a zenei Franciaországban megmaradt.³¹

²⁷ Nincs adat: *Miniature essays Francis Poulenc*. (London: J. and W. Chester, 1921.) 4.

²⁸ Daneil Keith W.: *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. (Rochester: University of Rochester Press, 1980.)

²⁹ Jean Roy: *Le groupe des six*, (Paris: Seuil, 1994.) 139.

³⁰ Henry Sellers: „Francis Poulenc and His Sacred Choral Music. Poulenc – The Man and the Musician.” *The Choral Journal* 17/6 (1977. február): 19–23. 19.

³¹ Ned Rorem: „Poulenc – A memoir”. *Tempo* 64, (1963 tavasz): 28–29. 29.

2. Francis Poulenc a cappella kórusművei

	<i>Mű,</i> jegyzékszám, keletkezés	tételek	apparátus
1.	<i>Chanson à boire</i> FP 31 1922	-	férfikar
2.	<i>Sept Chansons</i> FP 81 1936	1. Blanche neige 2. A peine défigurée 3. Par une nuit nouvelle 4. Tous les droits 5. Belle et ressemblante 6. Marie 7. Luire	vegyeskar
3.	<i>Petites voix</i> FP 83 1936	1. La Petite fille sage 2. Le Chien perdu 3. En rentrant de l'école 4. Le petit garçon malade 5. Le Hérisson	nőikar vagy gyermekkar
4.	<i>Messe en sol Majeur</i> FP 89 1937	1. Kyrie 2. Gloria 3. Sanctus 4. Benedictus 5. Agnus Dei	vegyeskar
5.	<i>Quatre Motets pour en temps de pénitence</i> FP 97 1938–1939	1. Timor et tremor 2. Vineam electam 3. Tenebrae factae sunt 4. Tristis est anima mea	vegyeskar
6.	<i>Exultate Deo</i> FP 109 1941	-	vegyeskar
7.	<i>Salve Regina</i> FP 110 1941	-	vegyeskar

8.	<i>Figure humaine</i> FP 120 1943	-	vegyeskar
9.	<i>Un soir de neige</i> FP 126 1944	-	vegyeskar
10.	<i>Huit Chansons françaises</i> FP 130 1945–1946	1. Margoton va ta l'iau 2. La Belle se sied 3. Pilon l'orge 4. Clic, clac, dansez sabots 5. C'est la petit' fill' du prince 6. La belle si nous étions 7. Ah! mon baeu laboureur 8. Les Tisserands	vegyeskar
11.	<i>Quatre petites prières de Saint François d'Assise</i> FP 142 1948	1. Salut, dame Sainte 2. Tout puissant 3. Seigneur, je vous en prie 4. O mes très chers frères	férfikar
12.	<i>Quatre Motets pour le temps de Noël</i> FP 152 1951–1952	1. O Magnum mysterium 2. Quem vidistis pastores dicite 3. Videntes stellam 4. Hodie Christus natus est	vegyeskar
13.	<i>Ave verum corpus</i> FP 154 1952	-	nőikar
14.	<i>Laudes de Antoine de Padoue</i> FP 172 1957–1959	1. O Jesu 2. O Proles 3. Laus Regi 4. Si quaeris	férfikar

1. táblázat: Francis Poulenc a cappella kórusművei (félkövérrrel szedve a szakrális kompozíciók)

2. 1. A szakrális művek háttérében – Az ihlető hely: Rocamadour

Dél-Franciaországban, Bordeaux-tól keletre található az alig 600 fős falu Rocamadour. A településen egy sziklafalba épült templom található hét kápolnájával együtt, mely évszázadok óta fontos zarándokhely. A város és a szentély között egy 216 lépcsőfokból álló meredek lépcsősor, a Grand Escalier található. A zarándokok egykor vezeklésképpen térden állva másztak fel rajta.

A legenda szerint Rocamadourban élt egy remete, a jerikói Zákeus, aki állítólag személyesen beszélt Jézussal. Kr. u. 70-ben halt meg, és Rocamadourban temették el. A 9. századtól kezdve Szűz Máriát imádták Rocamadourban, de 1166-ban egy tökéletesen megőrzött holttestet találtak, amely egyesek szerint Zákeusé, mások szerint pedig Szent Amadouré, a barlangokban élő remeteé. A holttestet egy fekete faszoborral együtt találták meg, amelyet azóta számos csodával hoztak összefüggésbe, és a Fekete Madonna számos zarándokot vonz, köztük a múltban XI. Lajos francia és II. Henrik angol királyt.

A kápolna fölött egy kard, a Durandel-kard található. A legenda szerint, amikor Roland, Nagy Károly unokaöccse súlyosan megsérült a csatában, könyörgött Mihály arkangyalnak, hogy mentse meg kardját az ellenségtől. A kardot a levegőbe dobta, és az csodával határos módon a 300 km-re lévő Rocamadour sziklafalában landolt.

A Szent Amadour-kripta a Chapelle Miraculeuse-ben található, amely a 12. századból származik, de a 16. században a vallásháborúk során Szent Amadour ereklyéivel együtt elégették. Szent Amadour csontjai, amelyek túléltek a tüzet, egy kis ereklyetartóban vannak a kápolnában. A kápolna nagyon egyszerű stílusú, egyhajós, a mennyezetéről pedig az egyik legrégebbi ismert óra lóg, amely a 8. századból származik.¹

Poulenc szülei halála után hajszolta a földi élet élvezeteit. Munkába ölte minden idejét és rengeteg művet kezdett el komponálni. Próbálkozott filmzenével is világi és szakrális művei mellett. Egy napon barátival látogatta meg Rocamadour települést, mely vallásos zenéjének ihletője. A kápolnából kifelé jövet megvásárolt egy szent képet, melynek hátoldalán A *Litanies à la Vierge noire* szövege volt olvasható.²

1936-ban, miután a zeneszerzőt sokkolta barátja hirtelen halála, újra találkozott egyfajta vallásos érzéssel. A zeneszerző egyik jóbarátja és kollégája, Pierre-Octave Ferroud zeneszerző (1900–1936) ebben az évben hunyt el egy autóbalesetben Magyarországon. A *Litanies à la*

¹ <https://www.northofthedordogne.com/rocamadour-sanctuary.php> utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.

² Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 453.

Vierge Noire (A Fekete Madonnához intézett litánia) Francis Poulenc első egyházi szövegre íródott műve orgonára és nőikarra. Hangzásvilága egyszerre archaizáló és modern.³

Rocamadourba többször visszazarándokolt Poulenc. Hálát adott Istennek, hogy szakrális műveinek kiapadhatatlan forrását találta meg e helyen. A későbbiekben ajándékokat, kelyheket adományozott a templomnak hálája jeléül. Belső vívódása, saját kétarcú élete miatt, azonban nem engedhette meg, hogy a teljes szakralitás felé forduljon.

2. 2. A zeneszerző műhelyében – Szólamszámok

Poulenc művészetét összevetve a kor nagy zeneszerzőinek kórusműveivel néhány fontos megállapítást tehetünk. A 20. századi francia zene egy meglehetősen ismert csoportosulását a Francia Hatok művészetét érdemes kiemelni. Francis Poulenc mellett Georges Auric (1899 – 1983), Louis Durey (1888 – 1979), Arthur Honegger (1892 – 1955), Darius Milhaud (1892 – 1974) és Germaine Tailleferre (1892 – 1983) alkották az Orosz Ötök mintájára életre hívott egyesülést. A Hatok tagjainak fő profilja nem a kórusmuzsika volt. Elsősorban instrumentális műveikkel vívtak ki elismerést. Kétségtől Poulenc-nek született a legtöbb kórusművei hatuk közül. 185 számozott alkotása közül – melyeknél nem számoltam az egy opusra esőket – tehát több mint 300 tételből, 51 énekarra írott műve létezik Poulenc-nek. Ebbe természetesen beletartoznak az oratorikus kompozíciók is. A szakrális darabok, melyeket később részletesen tárgyalok ismét szűkítik a kört.

Arthur Honegger bár elsősorban oratóriumairól ismert (*Le Roi David*, *Jeanne d'Arc au bûcher*), írt néhány jelentős a cappella kórusdarabot is vallásos témára, mint például a *Trois psaumes* (Három zsoltár) vegyeskarra, a *Salve Reginat* vagy a *Cantique de Pâques* (Húsvéti énekek) című alkotásokat. Honegger ezen műveiben inkább a német harmónia hatás érvényesül, erőteljesen oratorikus megoldással ötvözve.

Darius Milhaud zsidó származású zeneszerző, aki főként héber liturgiák, zsoltárok megzenésítésében jeleskedett. Néhány fontosabb műve a *Psaume 121* és a *Psaume 126* héber nyelven, a *Cantique du Rhône*, melyben a népi és szakrális elemek keverednek, valamint a *Service Sacré* egy nagy lélegzetvételű zsinagógai mű, mely nem mindig a cappella.

Germaine Tailleferre, Georges Auric és Louis Durey kevés szakrális a cappella művet írtak, és azok is kevésbé jelentősek. Tailleferre néhány vallásos karácsonyi darabot írt gyermek- vagy nőikarra, Auric egy egyszerű *Ave Mariat* nőikarra és Durey két motettát.

³ Farkasházi Dávid: „Montre et voix humaine, Maurice Duruflé orgonakíséretes kórusműveinek hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében” DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (2025).

Poulenc szakrális a cappella kompozícióinak részletes elemzése előtt néhány szót szeretnék ejteni a latin nyelvű motetták különböző szólamszámainak lehetséges okairól, illetve a prozódiai sokszínűségről.

Francis Poulenc kórusműveinek szólamszámbeli különbségei nem véletlenszerűek. Ezek tudatos zenei, szövegcentrikus és gyakorlati döntések eredményei. Az alábbiakban bemutatom a fő okokat, miért használ Poulenc különböző szólamapparátust kórusműveiben. Hipotézisem szerint három dolog áll a háttérben. Poulenc legfőbb indíttatása a különböző előadói apparátusok voltak. A dedikációk azonban általában nem egy-egy kórusnak szólnak, hanem a kor jeles művészeinek, karmestereknek, kórusvezetőknek, zongoristáknak. A *Laudes de Saint Antoine de Padoue* kivételével minden vallásos művét valakinek ajánlva írta.

A következőkben ezeket egyesével veszem górcső alá, és nehézségi sorrendben vázolom fel szólamszámok tekintetében a darabokat.

Az *Ave verum* így módon a legtisztább, mivel divisi nélkül végig háromszólamú a mű. Egyik levelében – melyből a nőikari mű teljes elemzésénél idézek majd – Poulenc Josquin des Prés *Ave verum*-át hozza példának. Eszerint a reneszánszból merített tiszta hangzásvilág volt példaként előtte.

A *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* rendelésre készült. Unokatestvére levélben kérte, hogy a ferences testvéreknek komponáljon műveket liturgikus céllal. Habár nincs róla adat, hogy előadták volna a négytétel ciklust, mégis feltételezhető, hogy a darab előadásából fakadó különböző nehézségei miatt, csak részleteket énekelhettek a szerzetesek. A négy tétel nem azonos szólamszámú. Mindegyikben a férfikari hangzás háromszólamúságát használja ki, úgy, hogy a bariton szólamot osztja. Valószínűleg ezzel kerülte el, hogy a túl magas és mély szólamok ne akkora arányban vegyenek részt az előadásban, igazodva az általános középlágéhoz. Emellett olykor feltűnik néhány szóló hang is, melyek szerencsére nem nehezítik sokban a műveket. Ennek mintájára készülhetett a szintén hasonló elrendezésű *Laudes de Saint Antoine de Padoue*.

Utolsó szakrális a cappella műveként ebben az esetben már bátrabban írt le több szólamot Poulenc. Nemcsak divisit alkalmazott, hanem a két peremtételben két tenor szólammal komponált.

Vegyeskari hangzásként a legtisztább hangszerelés a négyszólamú felrakás. A *Salve Regina* is ezt követi. Tudható, hogy egy művészettörténész barátja és felesége esküvőjére készült a mű. Arról azonban nincs adat, hogy meg is szólalt a szertartáson. Ha igen, akkor bizonyosan könnyebbésséget jelentett az előadónak, főleg, ha kevesen énekeltek az alkalmon.

Ennek párjaként az *Exultate Deo*-t tekintjük. A tipikusan reneszánsz imitációs módon induló mű elsőre reményt ad a gyors elsajátíthatóságra. Azonban néhány oldal múlva belépnek az osztott szólamok. Valószínűleg a fokozás eszközeként elérve a mű csúcspontjához egyre tágabbra nyílik az ambitus. A mű végén már hat szólam énekel együtt.

Az ismert karácsonyi motetták már tekinthetők ötszólamúnak is. Minden tételében az alt kapja meg a duplázás jogát. Valamint a második tételben a szoprán, a harmadikban pedig a tenor is kettéválk hangzásban.

Számomra a legnagyobb hatással – a szólamszámból kifolyólag – a négy bűnbánati motetta van. Poulenc egyértelműen basszus 1 és basszus 2 szólamokkal komponál. Az utolsó tételben ráadásként szoprán szólót is alkalmaz. A rengeteg szólamosztás ez esetben 9 különböző hangfaj együtthangzását tárja elénk.

Érdeemes összevetni a két vegyeskari motettaciklus szólamszámainak különbözőségét. Habár sokban hasonlít a két mű szerkezete, mégis a karácsonyi szövegű tételek kisebb szólamszáma szembeötlő egy karnagynak. Mindezek ellenére ismét a szövegábrázolás lehet az egyik ok. A bűnbánati kartételek még intenzívebb harmóniákat kívánnak, melyek óhatatlanul vonzzák a szólamosztásokat.

Fontos megemlíteni Poulenc zongorával való komponálást. Egy idő után a fokozást kizárólag a szólamszámok emelésével tudta elérni. Mindezek mellett a tercépítkezésű hármashangzatok betetőzéseként létrejövő tredecimakkordok ideális megszólalásához szükség van legalább hét különböző szólamra. Ezt zárataiban többször megkísérli a komponista.

Összefoglalva tehát három fő oka lehet a szólamszámok folyamatos változásának, bővülésének. Először is, hogy kinek ajánlotta a művet, melyik együttes adta elő. Poulenc gyakorlatias zeneszerző volt. Figyelembe vette, kik fogják előadni a darabot. Másodsorban a szöveg alátámasztásaként a tetőponthoz vezető harmóniák élénkítése, kiterjesztése. Poulenc a szöveget tekinti elsődleges inspirációs forrásnak. A szöveg ritmusa, érzelmi töltete, szerkezete befolyásolta, hány szólamra írt. Végül pedig, hogy Poulenc nem tudta levetkőzni zongorista énjét, így az orkesztrális komponálási technika szellemében törekedett a nagyívű ambitus kiaknázására. A szerző különösen érzékenyen bánt a dinamikai árnyalatokkal, hangszínekkel és faktúrákkal. Nála a kevés szólam intimebb hangzást jelent. Sok szólam esetében szélesebb hangszíntartományt, expresszívebb, zenekari kórushatást érhetett el műveiben.

Vázlatos áttekintés céljából a következőkben közlöm azt a táblázatot, ahol számszerűleg feltüntettem a művek ezirányú adatait.

	<i>Mű</i>	<i>tételek</i>	<i>szólamok</i>	<i>szólamszám</i>
1.	<i>Quatre Motets pour en temps de pénitence</i>	5. Timor et tremor	S div., A div., T, B 1, B 2	8
		6. Vineam meam electam	S div., A 1, A 2, T div., B 1, B 2	8
		7. Tenebrae factae sunt	S, A 1, A 2, T div., B 1, B 2	7
		8. Tristis est anima mea	S solo, S div., A div., T div., B 1, B 2	9
2.	<i>Exultate Deo</i>	-	S div., A div., T div., Bar, B	8
3.	<i>Salve Regina</i>	-	S, A, T, B	4
4.	<i>Quatre petites prières de Saint François d'Assise</i>	5. Salut, dame Sainte	T, Bar 1, Bar 2, B, Bar solo, B solo	5
		6. Tout puissant	T, Bar 1, Bar 2, B	4
		7. Seigneur, je vous en prie	T, Bar 1, Bar 2, B	4
		8. O mes très chers frères	T, Bar 1, Bar 2, B, T solo, Bar solo, B solo	7
5.	<i>Quatre Motets pour le temps de Noël</i>	5. O Magnum mysterium	S, A div., T, B	5
		6. Quem vidistis pastores dicite	S div., A div., T, B	6
		7. Videntes stellam	S, A div., T div., B div.	7
		8. Hodie Christus natus est	S, A div., T, B	5
6.	<i>Ave verum corpus</i>	-	S, M, A	3
7.	<i>Laudes de Antoine de Padoue</i>	5. O Jesu	T 1, T 2, Bar div., B	5
		6. O Proles	T div., Bar div., B	5
		7. Laus Regi	T div., Bar div., B div.	6
		8. Si quaeris	T 1, T 2, Bar div., B div.	6

2. táblázat: Francis Poulenc szakrális a cappella kórusműveinek szólamszámjai

2. 3. Prozódiai megoldások

Poulenc vokális zenéje – különösen dalai, kórusművei és motettái – különös figyelmet érdemelnek prozódiai szempontból. A komponista híres volt arról, hogy a francia nyelv zeneisége mindig elsődleges szempont volt számára. A zenei frázisai szinte úgy „beszélnek”, ahogy a szöveg kimondásra kerülne. Ezzel a hagyományos francia chanson és a 20. századi francia dal mestereinek (Fauré, Debussy) örököse lett. Poulenc mindig kerüli a felesleges zenei túldíszítést. A prozódia nem öncélú, hanem a szöveg érthetőségét és kifejezőerejét támogatja. Számos művében nagyon szenzitíven kezeli a képek ritmikáját és jelentését gyakran fanyar, játékos vagy groteszk módon. Latin szövegek esetében is fokozottan figyel a liturgikus latin sajátos ritmusára. A ritmika és frazeálás mindig szolgálja a szöveg liturgikus súlyát.

Poulenc több esetben egyértelműen felülírta a prozódia helyes megoldásainak kérdését egy-egy önálló gondolatának megjelenésével. Az egyik legalapvetőbb eljárás, hogy a szóhangsúlyt jó helyen alkalmazzuk. Nagyon leegyszerűsítve a latinban általában az utolsó előtti szótag a hangsúlyos szemben a magyar nyelv szó eleji hangsúlyával.⁴ Természetesen vannak kivételek, melyeket szükség esetén a továbbiakban közlök.

Poulenc az *Ave verum*-ban gyakran alkalmaz ütem végi felezett ritmusokat és betoldott nyolcadszünetet annak érdekében, hogy ne kapjon hangsúlyt a zárószótag.



1. kottapélda: Francis Poulenc: *Ave verum* 7. ütem

Elsőre talán furcsának tűnhet az a megoldás, miszerint egy dallamban lévő szó zárószótagja ütem egyre esik és a frázis legmagasabb hangja. Azonban a motívum befejezése oly módon történik, hogy a következő szó kezdete még magasabb hangként indul így kompenzálja az előtte lévő esetlenséget. A motívumot lezáró szótag ugyanebbe a mederbe esvén úgy kap javítást, hogy a második belépő szólam indítása jó helyen történik.

⁴ <https://webnyelv.hu/latin-abece-helyesiras-kiejtes-hangsuly-reszletesen/> utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.

Bien lent (♩ = 60)
pp très doux et très lié

SOPRANOS
 MEZZOS
 ALTOS

A - - - - ve A - ve ve - rum A -

A - - - -

2. kottapéllda: Francis Poulenc: *Ave verum* 1–3. ütem

Ahogy Bárdos Lajos *Prozódia* c. könyvében írja a szóhangsúly melléksúlyon ellensúlyozható, ha magas hanggal váltjuk ki.⁵

f

S
 ex Ma - ri - a

M
 ex Ma - ri - a

A
 ex Ma - ri - a

3. kottapéllda: Francis Poulenc: *Ave verum* 25. ütem

Egyedi esetekben maga Poulenc is jelezte a hangsúlyt, ráadásul figyelve a helyes prozódiaára.

ff

T
 tot in An - tó - ni - o

Bar
 tot in An - tó - ni - o

B
 tot in An - tó - ni - o

4. kottapéllda: Francis Poulenc: *O Jesu* 3. ütem

Ugyanebben a tételben szintén figyelve a helyes hangsúlyozásra, már ütem egyre kerül az utolsó előtti latin szótag.

⁵ Bárdos Lajos: *Karvezetés II. Zenei prozódia*. (Budapest: Tankönyvkiadó 1976.). 9.

T *f*
Si - gnis dans splen - dó - rem, De quo

Bar
Si - gnis dans splen - dó - rem, De quo

B
Si - gnis dans splen - dó - rem, De quo

5. kottapélda: Francis Poulenc: *O Jesu* 5–6. ütem

Kreatív zeneszerzői megoldás a következő, ahol Poulenc még a metrizálással is madrigalista módon bánt.

T *f*
vé - - - ni - æ Tem - pus bre - ve

Bar
vé - - - ni - æ Tem - pus bre - ve

B
vé - - - ni - æ Tem - pus bre - ve

6. kottapélda: Francis Poulenc: *O proles* 17–18. ütem

Az *O Magnum mysterium* elején egyedi hangsúlyozás érvényesül a kivételt képező szó miatt. Íme egy példa arra, amikor nem az utolsó előtti szótagra esik a súly.

S *ppp*
O ma - gnum mys - te - ri - um

7. kottapélda: Francis Poulenc: *O magnum mysterium* 6–7. ütem

A negyedik karácsonyi motettában a helyes prozódia miatt Poulenc különböző metrummegoldásokat alkalmaz.

6/4 Hodie Christus natus est. 6/4 Hodie salvator apparuit.

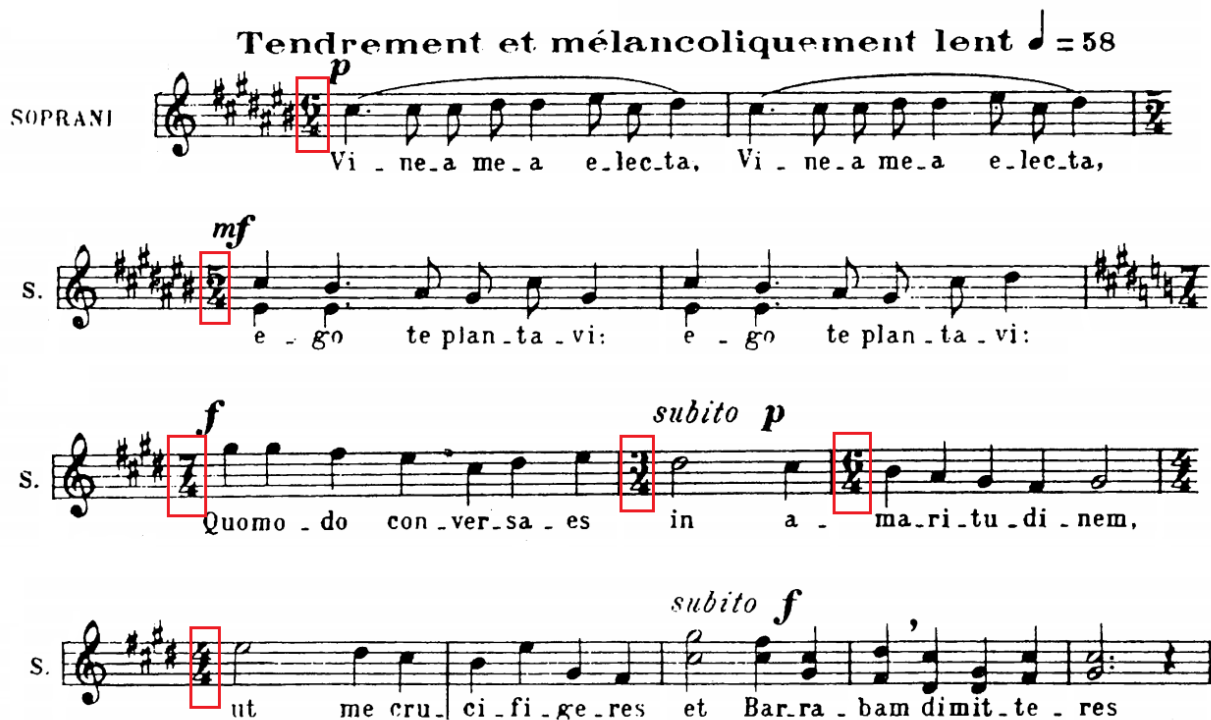
4/4 Hodie in terra 3/4 canunt angeli, letantur ar 2/4 changeli.

3/4 Hodie exultant 4/4 justi, dicentes 5/4 gloria in excelsis Deo. 3/4 Alleluia

A *Vinea mea electa* motettában aszimmetrikus ütemfajtákat használ Poulenc a ritmusalkalmazkodtatás érdekében.

Tendrement et mélancoliquement lent $\text{♩} = 58$

p

SOPRANI 

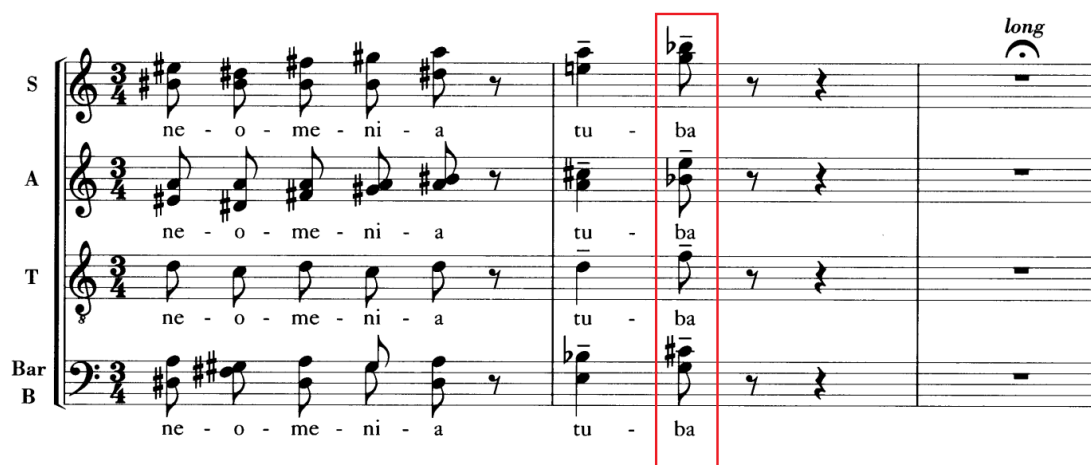
mf

f **subito p**

subito f

8. kottapélda: Francis Poulenc: *Vinea mea electa* 1–12. ütem

Az *Exultate Deo*-ban a csúcspontra úgy ad hangsúlyt, hogy az meglehetősen indokolatlan helyre kerül prosódiai szempontból. Ezt a legmagasabb hang kiemelésével éri el.



9. kottapélda: Francis Poulenc: *Exultate Deo* 78–79. ütem

A különböző megoldások felvetik a kérdést, hogy Poulenc vajon tudatosan alkalmazta-e ezeket másként, különböző műveiben. Meglátásom szerint – habár fokozottan figyelt a

szövegmegzenésítések ritmikájára – a dallam, a harmónia és egy felülről érkező, mondhatni isteni sugallat előrébbvaló volt számára több esetben is. Megérzéseire hallgatott, bízott a tehetségében, s így is remekül énekelhető mesterműveket alkotott. A mellékelt részletek számtalan prozódia megoldást mutatnak meg Poulenc motettáiban, példát és ellenpéldát hozva valamennyi szerzői megoldásra.

Ezeken kívül még egy apró érdekesség merül fel a latin nyelvű szövegek kapcsán, mely a karácsonyi és a bűnbánati motetták sorainak hosszúságában rejlik. Az egyházi év két fő ünnepe köré csoportosuló történetek leírásában, majd megzenésítésében a Jézus születésének körülményeit feltáró kórustételek sokszor 3–4 szavas sorokban olvashatók. Azonban a nagyheti eseményeket is magába foglaló időszak szövegei soronként akár 6–7 szót is felölelnek. A motettaszerkesztés értelmében pedig a zeneszerző is az új szöveg után indít új zenei anyagot. Ennek fő oka maga a latin szöveg, melyen Poulenc nem változtatott művei megírásakor.

Mindezek feltárása után következhetnek a művek komplex harmóniai elemzései.

3.1. Francis Poulenc: *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* (Assisi Szent Ferenc négy kis imája)

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a Poulenc ima-megzenésítéseire jellemző eklektikus harmóniakezelés a zeneszerző ösztönös zsenialitására vezethető-e vissza vagy létezik valamiféle tudatosan használt harmóniai rendszer a szakrális kompozícióiban. Az alább következő elemzések erre a kérdésre keresik a választ.

Ritkán hallható, a cappella férfikarra írt, *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* (Assisi Szent Ferenc négy kis imája) szakrális kórusművét Francis Poulenc francia zeneszerző 1948-ban komponálta.¹ Ugyanebben az évben írta több nagysikerű művét is, például a *Sinfoniettát* vagy a Hegedű-zongora szonátáját. A sorozat négy miniatűr darabot tartalmaz. A műhöz tartozó ajánlás a következő: „A champfleury-i kistestvéreknek, különösen Jerome testvérnek, és nagyapja emlékére, bácsikámnak, Camille Poulenc-nek.”² A mű keletkezéstörténete szorosan kapcsolódik a településhez, a ferencesek rendjéhez, a kápolnának helyet adó kastélyhoz, valamint a Poulenc-családhoz.

A következő háttérinformációk közvetlenül segítik a művek keletkezéstörténetének megértését, így mindenképpen szükségesnek éreztem közölni őket. Carrières-sous-Poissy község Párizstól harminckét kilométerre található észak-nyugatra. A középkor óta az összes földet, szőlőt és erdőt a Szajna ölelésében *les champs de fleurynek* (virágos mezőknek) nevezték el. Ebből származik a Champfleury név, amelyet a község centrumát képező kastély 1630-as építésekor vett fel a település.³

Eredetileg a Coudray család birtokára épült a ház, melyet később kastéllyá bővítettek. Nicolas Coudray királyi tanácsos, a számvevőszék tiszteletbeli korrektora (XIV. és XV. Lajos alatt), „Sieur de Champfleury”-nek nevezte magát. 1922-ben a telket és az épületeket eladták egy amerikai jótékonyági szervezetnek, majd 1933-ban a kastélyban ferences szerzetesek szemináriuma létesült. A ferences szerzetesek közösségének jelenléte a Champfleury kastélyban viszonylag rövid ideig, 1936-tól 1956-ig volt meghatározó.⁴ A ferences kistestvérek párizsi tartománya 1933-ban költözött a Champfleury kastélyba, hogy vallásos és befogadó közösséget hozzanak létre. A kistestvérek (Ordo Fratrum Minorum) Szent Ferenc első rendjébe

¹ Jean Roy: „Complete catalogue of Poulenc's works by category.” <https://poulenc.fr/en/catalogs/complete-catalogue-of-poulencs-works-by-category/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).

² I.m.

³ <https://carrieres-sous-poissy.fr/le-chateau-champfleury> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.10.).

⁴ Frère Luc Mathieu: „Les frères franciscains à Champfleury.” <http://philgene.free.fr/FRANCISCAINS/FRANCISCAINS.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).

tartoznak, és az alapító regulája szerint élnek. 1940-ben a ferencesek ezen a helyen hozták létre teológiai szemináriumukat a leendő rendi papok tanítására. A háború okozta megrázkódtatások után a Carrières-be települt teológiai szeminárium a működésének megfelelőbb létesítményt keresett, mivel épületükből hiányzott egy valódi kápolna, egy könyvtár és több tanterem is. A megfelelő helyiségek hiánya készítette a vallási vezetőket arra, hogy 1953 körül bejelentsék a közösség távozását.

Francis Poulenc unokaöccse, Gérard Poulenc, azaz Jerome testvér Champfleury kolostorában folytatta teológiai tanulmányait, melyek végeztével pappá szentelték.⁵ A mű keletkezésének története a következő levélrészlet alapján értelmezhető, melyet Jerome testvér augusztus 9-én írt nagybátyjának, a zeneszerzőnek:

A szeminárium kápolnájának zeneigazgatója (Jean-Joseph Buirette atya), aki kiváló muzsikus (maga is ferences szerzetes), a jelek szerint fel akarja frissíteni a rend zenei kincstárát és egy jószándékú francia muzsikust keres, aki megzenésítené Szent Ferenc különböző imáit, különös tekintettel arra, amelyet megjelöltem a mellékelt dokumentumon. Amennyiben érdekel téged a dolog, szívesen összekötlek vele.⁶

A mű témáját adó Szent Ferenc imákat Jerome testvér saját apja közbenjárásával juttatta el Francisnak, és Poulenc örömmel vállalta a feladatot. Unokaöccse 1948. augusztus 15-én így írt neki:

Az Úr adjon békét, kedves Francis bácsikám. Papától megkaptam az ön nagyon kedves levelét. Hálásan köszönöm, hogy elfogadta a felkérést, hogy a legszebb ferences imáinkat megzenésítse. Nagyon örülök annak a hírnek is, hogy gondviselésszerűen egybeesnek a kéréseink az ön aktuális terveivel.⁷

⁵ Le maître de chapelle du séminaire [le Père Jean-Joseph Buirette], excellent musicien, paraît-il (religieux franciscain lui aussi), voudrait renouveler le trésor musical de l'ordre et cherche un musicien français de bonne volonté, pour mettre en musique diverses prières de saint François, dont tout particulièrement celle que j'ai cochée sur le feuillet ci joint. Si la chose t'intéressait, je te mettrais volontiers en rapport avec Carrières. I.h.,

⁶ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 647. Fordítás tőlem

⁷ Que le Seigneur vous donne sa paix! Mon cher oncle Francis, Papa m'a transmis votre lettre si gentille. Je vous remercie de bien vouloir enrichir de vos mélodies quelques-unes de nos plus belles prières franciscaines. J'ai été aussi très heureux d'apprendre combien providentiellement nos demandes coïncidaient avec vos recherches du moment.

I.h. Fordítás tőlem

Jerome biztatta, hogy bármikor meglátogathatja rendjüket, mert a ferencesek mindenkivel nagyon kedvesek és segítőkészek, így az őket érintő kérdésekben bármikor kérhet tanácsot. Továbbá bátorította Poulenc-et, hogy más zenét is írjon nekik az imákon kívül:

Mindig nagy örömmel fogjuk várni öntől a ferencesekére hasonlító zenét, amelyet ön szerez. Ezen kívül mindenféle nagyképűség nélkül és anélkül, hogy önnek tanácsokat akarnánk osztogatni, természetesen rendelkezésre állunk, abban az esetben, ha szüksége volna bármiféle dokumentumra vagy felvilágosításra, bármely ferences kérdés tekintetében.⁸

A ferences regula valószínűleg megszabta a zene jellegét is, azonban arra vonatkozóan nincs adat, hogy Poulenc-től kértek volna bármiféle javítást. A művet feltehetőleg a ferences testvérek szolgáltatták meg először, liturgikus keretek között.

3.1.1. *Salut, Dame Sainte*

A szöveg középpontjában minden szentség üdvözlése áll, és hangsúlyozza a hitetlen emberek hívővé formálását. Fordítása így szól:

Salut, Dame Sainte, reine très sainte,	Üdvözlégy, Úrnőnk, szentséges Királynénk,
Mère de Dieu,	Istennek szent szülője,
ô Marie qui êtes vierge perpétuellement,	Mária, ki szűz lévén templommá lettél, és
élue par le très saint Père du Ciel,	választottja a szentséges mennyei Atyának,
consacrée par Lui avec son très saint Fils	ő szentelt meg téged szentséges szerelmes
bien aimé et l'Esprit Paraclet.	Fiával és a Vigasztaló Szentlélekkel.
Vous en qui fut et demeure toute plénitude	Minden kegyelem teljessége és minden
de grâce et tout bien!	jóság lakozott és lakozik tebenned.
Salut, palais;	Üdvözlégy te, Isten palotája;
salut, tabernacle;	Üdvözlégy te, az ő lakozó sátra;
	Üdvözlégy te, az ő lakóháza.

Je laisse le soin au frère Jean-Joseph de s'étendre sur le côté musical de nos rapports avec vous, mais, comme vous dites vous-même dans votre lettre que vous lisiez les Fioretis [sic] pour y trouver quelque thème musical, nous accueillerons toujours avec joie la musique franciscanisée que vous pourriez avoir composée. De plus, en toute simplicité et sans aucune prétention ni sans vouloir vous donner de conseil, nous sommes à votre disposition pour si, par hasard, vous aviez besoin d'une documentation ou d'un renseignement touchant une question franciscaine quelconque.

I.h. Fordítás tőlem

salut, maison;	Üdvözlégy te, az ő palástja;
salut, vêtement;	Üdvözlégy te, az ő szolgálója;
salut servante;	Üdvözlégy te, az ő anyja,
salut, mère de Dieu!	legyetek üdvözölve ti, szent erények mind,
Et salut à vous toutes, saintes vertus	kik a Szentlélek kegyelméből és
qui par la grâce et l'illumination du Saint	megvilágosításából a hívek lelkébe
Esprit, êtes versées dans les cœurs des	ereszkedtek, hogy a hitetleneket Istenben
fidèles et, d'infidèles que nous sommes,	hívó emberekké formáljátok át. ⁹
nous rendez fidèles à Dieu.	

Az első tétel intonációszerű dallammal indul, melyet a tenor szólam énekel négy ütem erejéig. Kíséretként mindössze egyetlen üres Esz–B kvint szól (az alaphangnem Esz–dúr), mely a középkori templomok zenei világát idézi. A csukott szájjal történő éneklés (bouche fermée) különleges hangulatot kölcsönöz az első szakasznak. Ezt követően már a teljes kórus szöveges éneklésre vált, ahol a tenor fellépő nagy szext hangköze azonnal magával ragadja a hallgatót, míg a kíséretben a neomodális harmóniavilág szintén a korábbi zenék stíluselemeit juttathatja eszünkbe. Ez a rövid formai egység mollba transzformáltan megismétlődik néhány ritmikai módosulással. A rövid sorok végén a szerző gyakran alkalmazza az üres kvinten való megállást, ami archaizáló jelleget kölcsönöz a darabnak.

A lágy, dallamos részek után a Poulenc-től már megszokott éles harmóniaváltásokkal teli középrész inkább a romantikus zene világát tárja elénk. A szerző karműveiben sűrűn váltakoznak a kóruskísérettel alátámasztott dallamos részek és az akkordikus szakaszok. Az első formai egység B–dúr zárlata után a második nagy formai egység rögtön egy H–dúr harmóniával indul. A szólamoknak azonban nem csupán annyi a dolga, hogy fél hanggal feljebb lépnek, mivel a szólamok szerkezetváltásával egybekötött kromatikus harmóniaváltásról van szó.

⁹ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.05.02.).

vous en qui fut et de - meure tou.te plé.ni . tu . de de grâce

vous en qui fut et de - meure tou.te plé.ni . tu . de de grâce

vous en qui fut et de - meure tou.te plé.ni . tu . de de grâce

vous en qui fut et de - meure tou.te plé.ni . tu . de de grâce

1. kottapéllda: Francis Poulenc: *Salut, Dame* 13–15. ütem

A mindössze négy ütem hosszúságú második formarészben szereplő harmóniák klasszikus módon elemezhetőek, mivel egy kivétellel tisztán hármashangzatok és fordításaik. A 14. ütemben található Fisz-dúr akkordot a szerző átértelmezi Gesz-dúrrá, hogy ezt követően könnyebben kapcsolódjon a mű eredeti, Esz-dúr hangnemi környezetéhez.

A „ragyogóan” (éclatant) kifejezéssel ellátott harmadik rész kibontakozásában a basszus szólam orgonapontja felett kikristályosodó négyszólamú akkordfordítások pentaton és moll harmóniák sokaságát tárják elénk. A 20. ütemben egy romantikus gesztussal, B-dúr–Gesz-dúr tercrokron fordulattal szakítja meg a tonális harmóniai folyamatot, majd a következő ütemben már előjegyzés nélkül jegyzi le a szólamokat. A 23. ütemben kiviláglik egy C-dúr harmónia, mely a sok domináns és szűkített hangzás váltakozása után oldásként hat.

Ezzel meg is érkeztünk a negyedik formarészhez, s a C-dúr akkord hiperdúr szeptimmé, majd a következő ütemben egy bővített terckvart hangzású harmóniává lényegül át. A *subito piano* dinamika is jelzi, hogy ezek után más jellegű zene következik. A-ra és Esz-alapra épített szűkített és pentaton hangzások ingamozgása figyelhető meg, mindig más faktúrában. Az „illumination” szónál pedig alfa-akkordok kivágatai váltakoznak szűkített akkordokkal.

— qui par la grâ.ce et l'il.lu.mi.nation du Saint Es - prit, — ê. tes ver. ah—

— qui par la grâ.ce et l'il.lu.mi.nation du Saint Es - prit, — ah—

— qui par la grâ.ce et l'il.lu.mi.nation du Saint Es - prit, — ê. tes ver.

— qui par la grâ.ce et l'il.lu.mi.nation du Saint Es - prit, — ah—

2. kottapéllda: Francis Poulenc: *Salut, Dame* 24–26. ütem

A mű végén, az ötödik formai egységben visszatérünk az *Esz* hangnemi környezetbe. A 28. ütemtől domináns orgonapont felett, a kromatika mellett, kvartllépések uralják a zenei struktúrát. A tétel utolsó ütemeiben ismét a poláris kapcsolat dominál, Cesz-dúr és F-dúr akkordok szólnak meg, majd az archaikus kezdőütemekre rímelve Esz–B üres kvinten zárul a darab.

A háromszólamú kóruskompozíció gyakran válik négyszólamúvá, Poulenc ráadásul a baritont osztja meg, amivel a hangszínek keveredését éri el. Ezzel párhuzamosan gyakran alkalmaz felépített crescendo után csúcsponton énekelt pianissimót, amely akár poulenc-i sajátosságnak is nevezhető. A tétel hangnemi és formai felépítése az 1. táblázatban látható.

formai rész	1.	2.	3.	4.	5.
ütemszám	1–12.	13–16.	17–22.	23–27.	28–33.
hangnem	Esz-dúr, esz-moll	H-dúr	Esz-dúr, Geszt-dúr, A-dúr	C-dúr	Esz-dúr

1. táblázat: Az 1. tétel formai és hangnemi felépítése

3.1.2. *Tout puissant*

A tétel szövege az Urat magasztalja, s ennek megfelelően a szerzői utasítás szerint „fenségesen és ragyogóan” (majestueux et éclatant) kell előadni.

Tout puissant, très saint, très haut et
souverain Dieu;

Mindenható, szentséges, magasságos Úr
mindenek felett,

souverain bien, bien universel, bien total;
toi qui seul es bon;
puissions-nous te rendre toute louange,
toute gloire, toute reconnaissance,
tout honneur, toute bénédiction;
puissions-nous rapporter toujours à toi tous
les biens.
Amen.

legfőbb jó, egyetemes és teljes jó,
aki egyedül vagy jó,
Egyedül a tiéd legyen minden dicséret,
minden dicsőség, minden hála,
minden tisztesség, minden áldás,
Neked adjuk vissza mindig mindazt, mit
Tőled kaptunk!
Ámen.¹⁰

A második tétel gyönyörű, romantikus tercokon fordulatai hármás- és négyeshangzatok egymásutánjaiban nyilvánulnak meg, néhány közös tercú akkordfordulattal kiegészítve. Poulenc itt még gyakrabban alkalmazza a szélsőséges dinamikai megoldásokat, amelyekkel különleges hatást kölcsönöz a zenének. Az induló Desz-dúr harmónia három ütemig egyúttal a tonalitást is meghatározza. A 4. ütem végén a módosítóhangok készletében a békét felváltják a keresztek, és a záró A-dúr akkord után fermata jelzi az új tonális központot. Négy kereszt szerint megy tovább a zene, majd az első próbajelnél ugyanaz a Desz-dúr akkord szólal meg, mint a tétel kezdetén, csak hogy enharmonikus átértelmezésben Cisz-dúr harmóniaként lejegyezve. Az 1. tenorszólam kromatikus dallamát pentaton szeptimakkordokkal harmonizálja meg Poulenc.

6

1

court *ppp*

bon; — puissions-nous — te ren. dre tou. te lou. an. ge, tou. te gloi.

bon; — puissions-nous — te ren. dre tou. te lou. an. ge, tou. te gloi.

bon; — puissions-nous — te ren. dre tou. te lou. an. ge, tou. te gloi.

bon; — puissions-nous — te ren. dre tou. te lou. an. ge, tou. te gloi.

3. kottapélda: Francis Poulenc: *Tout puissant* 6–8. ütem

¹⁰ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).

A 7. és 8. ütem határán egy közös tercű fordulatra figyelhetünk fel enharmonikus névcserével alkalmazásával, a sötét, hangzó d-moll és a világos Cisz-dúr akkordok váltásában. A második próbajelnél következő rész a 8. ütem ismétlése fél hanggal feljebb. A záró részben a zene visszatér a Desz-dúr harmóniához, ezzel keretezve a művet.

A tétel felosztása a következőképpen értelmezhető formai és hangnemi szempontból:

formai rész	1.	2.	3.
ütemszám	1–4.	5–10.	11–14.
hangnem	Desz-dúr	E-dúr	D-dúr, Desz-dúr

2. táblázat: A 2. tétel formai és hangnemi felépítése

3.1.3. *Seigneur, je vous en prie*

A tétel szövegének lényegét egyetlen mondat foglalja össze: „... úgy szerethesselek, hogy meghaljak érted...”.¹¹

Seigneur, je vous en prie,

que la force brûlante et douce de votre
amour

absorbe mon âme

et la retire de tout ce qui est sous le ciel.

Afin que je meure par amour de votre
amour, puisque vous avez daigné mourir par
amour de mon amour.

Add, Uram,

hogy szereteted izzó és szelíd ereje

beszippantsa lelkem

és távolítsa el tőle mindent, ami csak van az
ég alatt,

hogy úgy szerethesselek, hogy meghaljak
érted, mert Te is méltónak találtál arra, hogy
úgy szeress, hogy meghalsz értem.¹²

A harmadik tételben a hármashangzatok váltakozásával kialakított szólamokat az intonáció nehézsége miatt komoly kihívás előadni. Amikor harmóniailag éppen kiszámíthatóvá válna a zene, váratlan fordulatokkal lep meg minket a szerző, ahogy ezt az alig egyperces mű végén is tapasztaljuk. A tétel elején a klasszikus összhangzattan alapján tájékozódhatunk, E-dúrban. Az első két ütem harmóniái a szöveg ritmusával összhangban megismétlődnek. A 7. és 8. ütem határán hallható valódi tercükön fordulat után akár hangnemváltás is következhetne, de csupán hangnemi kitérésről van szó. Az 1. próbaszámnál jelzett rész indulásánál megszűnik a hármashangzatok egyeduralma és megjelennek félszűk és mellékdomináns harmóniák a tenor

¹¹ Fordítás tőlem

¹² <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).

szekvenciális dallamának kíséretként. A zárószakaszban a 12. ütemben megjelenő fisz-moll harmónia 9–8-as késleltetése fájdalmasan belekapaszkodik a dallamba, melyet a tétel végére egy oktávval feljebb repít egy intenzív crescendo segítségével. A mű utolsó négy akkordja, (fisz⁹, C^{7b}, H⁷₄, E-dúr) megegyezik Poulenc korábban írt G-dúr miséjében a Sanctus és a Benedictus tétel utolsó négy akkordjával. Poulenc sokszor alkalmazza ezt a záróformulát, melyet Poulenc-zárlatnak neveztek el.¹³

4. kottapéllda: Francis Poulenc: *Seigneur, je vous en prie* 14–17. ütem

A rövid tétel formailag és hangnemileg két részre osztható, mindkettőnek E-dúr a tonalitása.

formai rész	1.	2.
ütemszám	1–9.	10–17.
hangnem	E-dúr	E-dúr

3. táblázat: A 3. tétel formai és hangnemi felépítése

3.1.4. *O mes très chères frères*

A szöveg utolsó sorából levonhatjuk a tanulságot: „...ki-ki azt kapja majd, amit megérdemel.”¹⁴

Ô mes très chers frères
et mes enfants bénis pour toute l'éternité,

Ó, drága testvéreim
és örökké áldott gyermekeim,

¹³Toby Patrick Moschard: „The Sacred Choral Music of Francis Poulenc: a Contextual and Analytical Study.” MA-szakdolgozat, Durham University (2004).

¹⁴Fordítás tőlem

écoutez-moi, écoutez la voix de votre Père:	hallgassatok rám, hallgassatok Atyátok hangjára:
Nous avons promis de grandes choses,	Nagy ígéreteket tettünk,
on nous en a promis de plus grandes;	Még nagyobbakat kaptunk,
gardons les unes et soupignons après les autres;	tartsuk meg az előbbieket és sóhajtozzunk az utóbbiak után;
le plaisir est court, la peine éternelle.	rövid a gyönyör, örök a szenvedés.
La souffrance est légère, la gloire infinie.	A szenvedés könnyű, a dicsőség örök.
Beaucoup sont appelés, peu sont élus;	Sokan vannak a meghívottak, kevesen a választottak;
tous recevront ce qu'ils auront mérité.	ki-ki azt kapja majd, amit érdemel.
Ainsi soit-il.	Így legyen. ¹⁵

A negyedik tétel keretes szerkezetűvé teszi a négy kis kórusművet. Hasonló intonációval indul, mint az első tétel, azzal a különbséggel, hogy kíséret nélkül csupán egy szólam énekel. Mintha egy szerzetes hívná a többieket. „Ó drága testvéreim, gyertek, hallgassatok engem”.¹⁶ Hirtelen elsötétül a zene, és az eddigi dór tonalitásból a g-moll irányába halad, és Poulenc itt is alkalmazza a csukott szájjal történő éneklésmódot. A kezdeti pianóhoz képest határozottan nyílik ki a dinamika, elvezetve bennünket egy újabb akkordikus részhez. A harmóniakészlet itt is a neomodális harmóniavilágot tárja elénk. A tétel zárószakasza nagy meglepetéssel szolgál, mivel az eddig háromszólamú textúra öt szólamra osztódik. A 20. század harmóniavilága is megjelenik csírájában, sejtetve, hogy mégsem csak stílustanulmányról van szó. A 3. próbaszámnál található második harmónia egy G akusztikus tredecimakkord, mely mindenképpen említést érdemel, az eddigiekhez képest újítás. Az utolsó rész 3+3+4 ütemre osztható. Ebből az első két egység teljesen megegyezik harmóniailag. A megnyugtató zárás biztosítéka pedig a már megszokott hármashangzat felrakás, egyre halkuló dinamikával ötvözve.

¹⁵ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).

¹⁶ Fordítás tőlem

4 *f* *p subito* *cort*

Ain . si soit - il. ____ Ain . si soit - il. ____

Tutti *f* *p subito*

Ain . si soit - il. ____ Ain . si soit - il. ____

f *p subito*

Ain . si soit - il. ____ Ain . si soit - il. ____

f *p subito*

Ain . si soit - il. ____ Ain . si soit - il. ____

5. kottapélda: Francis Poulenc: *O mes très chères frères* 26–29. ütem

A háromrészes forma hangnemileg így értelmezhető:

formai rész	1.	2.	3.
ütemszám	1–11.	12–16.	17–29.
hangnem	g-moll	g-moll – G-dúr	G-dúr

4. táblázat: A 4. tétel formai és hangnemi felépítése

A művet megismerve érezhetjük, hogy Poulenc gyakran alkalmazza a különböző zenei korok harmóniakészletét, különlegessé téve ezzel a miniatűr mestermunkákat. Amennyiben igazán tisztán szeretnénk elénekelni kis lélegzetvétellű kórusműveit, készülünk rá, hogy alapos és hosszú munkát kell rá áldoznunk.

Kóruszenéjében megfigyelhető, hogy Poulenc gyakran alkalmaz kezdeti gregorián archaizálást. Tehát gyakori az egyszólamú intonációs kezdés, melyet a neomodális harmóniavilág homofón akkordjai szintén több alkalommal követnek. A bonyodalmak, amiktől igazán poulenc-i lesz egy-egy mű, csak ezután következnek, és ez már névjegyévé vált egyházi kórusműveiben. Emellett a különböző stílusok váltakozására is számos példát fellelhetünk darabjaiban.

3. 2. *Laudes de Saint Antoine de Padoue*

Francis Poulenc-et mindig is mélyen megérintette a ferences szellem.

Ha beléptem volna valamilyen rendbe, amire sajnos soha nem éreztem hivatást,
akkor az bizonyosan a Ferencesek rendje lett volna.¹

Poulenc gyermekkorától nagyon tisztelte Pádúai Szent Antalt. Tizennégy éves koráig egy szent szobor díszítette a szobáját, valószínűleg ferences ruhában, ami három csomós zsinórral volt átkötve.

Szent Antal prédikációi nagy sikert arattak, és számos eretneket megtérítettek. Nem tudni, honnan eredt Poulenc szent iránti szenvedélye, és azt sem, hogy ki adta neki ezt a szobrot, vagy hogy mit jelentett neki gyermekként. Claude Rostandnak tett vallomásának köszönhetően tudható, mit keresett felnőttként a hozzá intézett imában:

Egyszerűen csak azt kérem tőle, hogy találjak újra önmagamra és számítok rá
halálom óráján, amikor át kell lépnem a kapun.²

A szent útja talán saját útjának szakaszaira is emlékeztette Poulenc-et. Egy nap, miközben Máté evangéliumát hallgatta, megtalálta, amit keresett. Ha valaki velem akar jönni, tagadja meg magát, vegye fel keresztyét, és kövessen engem.³ Ezek radikális ellentétben állnak azzal a Poulenc-kel, aki a fősვნყségig tudott fukar lenni és betegesen önző, szinte kizárólag önmagával és munkájával foglalkozott, ahogyan azt leírták, akik közelről ismerték.⁴

A vallás egyik legvonzóbb aspektusában találja meg azt az életeszmenyt, amelynek lecsupaszytottságának paradox gazdagságát megpróbálja elérni az imádságban és élete legrosszabb pillanataiban önmaga heves elutasításán keresztül, amely minden bizonyosságának összeomlásával jár. Azonban önmaga lecsupaszytása csak egy eszmenykép marad. Így válik világossá utolsó kívánsága, mely látszólag érthetetlen egy zeneszerzőtől, hogy a temetésén ne hangozhasson fel saját zenéje, vagyis aminek az egész életét odaszentelte.⁵

¹ Si j'étais entré dans les ordres, vocation qu'hélas! je n'ai jamais eue, c'eût été sûrement chez les Franciscains. Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 464. Fordítás tőlem

² Je lui demande simplement de me faire me retrouver moi-même, et je compte bien sur lui, à l'heure de ma mort, pour le grand passage. I. h. Fordítás tőlem

³ Máté 16:24 <https://regi.szentiras.hu/SZIT/Mt16,24-27> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.).

⁴ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 465.

⁵ I. h.

3. 2. 1. *O Jesu*

Poulenc utolsó kórusművei a *Páduai Szent Antal dicséretei* című négy tétel ciklusban lelhetők fel. Habár a kompozíció datálása 1959, a négy tétel mégis különböző években íródott. Az első mű egy háromszólamú férfikari darab, melyet a szerző Brive-ben, 1957-ben jegyzett le, Közép-Franciaországban, Bordeaux-tól nem messze. Hasonlóan egyszólamú intonációval indul a tétel, mint az *Assisi Szent Ferenc négy kis imájában*. A műben a homofón struktúra végig jellemző. Az első tétel utasítása szerint *très calmement*, tehát nagyon nyugodtan kell előadni.

A mű formai felépítése a következő.

formai rész	1.	2.	3.	4.
ütemszám	1–9.	10–18.	19–23.	24–31.
hangnem	a-moll	D-dúr, d-moll	g-moll	d-moll

1. táblázat: Az 1. tétel formai és hangnemi felépítése

A mű szövegének fordítása így hangzik.

O Jesu perpetua Lux,	Ó, Jézus, örök világosság
tot in Antonio	mindeneknek Antalban
signis dans splendorem,	Fényességet adó jelek,
de quo non incongrua nobis gloriatio.	melyek dicsőítése kedvünkre való
Tibi dat honorem: Gratia per hunc tua	Engedd, hogy lámpánk
nos in vase proprio ferre da liquorem,	mindig olajjal teli legyen,
lampade non vacua.	S ne hunyjon ki a fény.
Lumen det religio caritas ardorem:	A hit fényt ad, s a szeretet meleget
Donec in domo sua, Pater frui praemio	S majd az Atya házában a munka végeztével
donet post laborem.	jutalmunkat élvezhetjük. ⁶

Az első tíz ütemben harmóniailag az a-moll hangnem szerint értelmezhető legkönnyebben a részlet. A 3-4. ütem nemcsak szövegileg, de a harmóniák tekintetében is megegyezik. Egyetlen kivétel a 4. ütem baritonjának F hangja, mely előtte Fisz volt. A-mollban egyszerűen I-IV, majd váltódomináns–V kapcsolatokról, tehát autentikus fölépésekről van szó. A már-már közhelyként tekintendő harmóniák élénkítésére az V fok hangjai nem tisztán az E-dúr akkord hangjait hordozzák. A tenor és basszus szólamok által feszített E oktáv keretben a bariton szólam először A, majd Fisz hangokat énekel, végül pedig fellép a H-ra. Ezzel nyitva hagy az üres kvinten, mely archaizáló jelleget kölcsönöz a műnek. Az 5–10. ütemben a szerző szinte

⁶ Dr. Szász Géza fordítása SZTE BTK francia tanszék

kizárólag csak D, E és A alapú hármashangzatok fordításával dolgozik. Ettől tér el a 9. ütem eleje, ahol a basszus szólam a nápolyi B hangot veszi alapul, majd egy C-dúr akkord után zár A hangon. Az első próbaszámnál egy kvarttal magasabban szólal meg az első ütemekben hallható intonáció azzal a különbséggel, hogy a dallam ez alkalommal lefelé tart. A 13. ütemtől, mintha a D hangnemi környezet erősödne az induló D-dúr akkorddal. A következő ütemtől azonban átfordul a moll irányába. Fontos megjegyezni a 13. ütem D-dúr és F-dúr szextakkordjának tercrokön fordulatát, mely eddig nem volt jellemző a tételben. A 15. ütem felütésétől egy lefelé tartó dallam (C-D-B-A) harmóniai érdemelnek figyelmet. A C-dúr akkord után, egy szekunddal magasabban D-dúr, majd a tercrokön B major szeptim készíti elő az A oktávot terc nélkül, de mégis érezzük, hogy domináns funkcióban.

The image shows a musical score for three voices: Tenor (T), Baritone (Bar), and Bass (B). The time signature is 3/4. The lyrics are "per hunc tu - a". Below the staves, the chord progression is indicated as C, D, B⁷, and A₃⁵.

1. kottapélda: Francis Poulenc: *O Jesu* 15. ütem

Ezt követően modális fordulatokkal él a szerző. D-moll, a-moll, g-moll, majd G-dúr akkordok színesítik a zenét. A 18. ütem csúcspontjánál egy E-A-D kvartakkord látható, mely szintén élénkíti a harmóniai palettát. A soron következő két ütem mindenképpen izgalmas, ezért részletes elemzést kíván.

19. *p subito*

T
Lám - pa - de non vá - cu - a

Bar
Lám - pa - de non vá - cu - a

B
Lám - pa - de non vá - cu - a

B⁷ e⁶ c Esz⁶ B⁷ e⁶ c

2. kottapélda: Francis Poulenc: *O Jesu* 19–20. ütem

A B major szeptimet egy e-moll szextakkord követi, melyek poláris távolságra vannak egymástól, ráadásul a basszus szólam egy kis decimát ugrik le. Ezt rögtön egy c-moll akkordra váltja, mely szintén tercrokron fordulatot rejt magában. Mielőtt megismételné a rövid zenei folyamatot, egy Esz-dúr szextakkordot ír közéjük a szerző, mely akár a B-dúr szubdominánsa is lehet. E néhány ütem igazán izgalmas, mely intonáció szempontjából is több nehézséget hordoz.

A 22. ütemben található akkord nem értelmezhető a tercépítkezés szerint. Az ütem G tonalitásban van. Az első harmónia basszusában lévő B hang a g-moll tercére, a bariton szólam H hangja pedig a G-dúr tercére utalhat. A tenorban ezen azonos alapú hangnemek vezetőhangja található (Fisz). Így értelmezhető egyszerre dúrban és mollban. Ráadásul ezt követően ténylegesen g-mollra, majd G domináns szeptimre vált a zene.

p

T
Cá - ri - tas

Bar
Cá - ri - tas

B
Cá - ri - tas

3. kottapélda: Francis Poulenc: *O Jesu* 22. ütem

A harmadik formai egység végén lezáratlanságot érzékelhetünk egy F bővített kvartszextakkorddal.

A hármas próbajelnél indul a negyedik formai rész, melyben először a bariton, majd a tenor és végül a basszus énekli a lírai dallamot d-moll tonalitásban. A 26. ütemben megjelenik a tenorban egy ingadozó szext hang, mely egy pillanatra dőrra festi a hangnemet. A tétel zárósorában a basszus és a tenor 1 szólamok oktávpárhuzamban énekelnek egy A hangot, közöttük pedig a tenor 2 és az osztott bariton szólamok együtthangzása Cisz szűkített, H szűkített és A-dúr harmóniák fordításait adják ki. Ez alól csupán az utolsó előtti ütem kivétel, ahol szűkített, bővített és bővített szextes harmóniák is megjelennek egy hatásos zárás reményében. A D tonális központ erősen érződik a mű második felében, ezért jogos a felvetés, miszerint a tétel a dominánsan hagy nyitva, ráadásul a többi tétel is ezt a zárást követi. Az utolsó mondatok fordításai összegzik a tétel mondanivalóját, miszerint: A hit fényt ad, s a szeretet meleget. S majd az Atya házában a munka végeztével jutalmunkat élvezhetjük.

4

pp subito

1
T
2
Bar
B

Do - net Do - - - net Do - - - - net.
Do - net post la - bó - rem post la - bo - - - - rem.
Do - net post la - bó - rem post la - bo - - - - rem.
Do - net Do - - - - net Do - - - - - net.

4. kottapélda: Francis Poulenc: *O Jesu* 28–31. ütem

3. 2. 2. *O proles*

A második tétel *très animé*, tehát nagyon élénk tempóban éneklendő. Formai felépítése egyszerű.

formai rész	1.	2.
ütemszám	1–9.	10–25.
hangnem	g-moll	g-moll

2. táblázat: A 2. tétel formai és hangnemi felépítése

A mű szövege és fordítása a következő.

O proles Hispaniæ, beate Antoni,	Boldog Antal, Hispánia szülötte,
pavor infidelium, nova lux Italiæ,	hitetlenek félelme, Itália új fénye,
nobile depositum Urbis Paduanæ!	Pádua városának híres halottja!
Fer, Antoni, gratiæ Christi patrocinium:	Hozd el, Antal, Krisztus kegyelmét,
Ne prolapsis veniæ tempus breve creditum	hogy a bűnök bocsánatára szánt rövid idő
defluat inane.	ne múljon üresen. ⁷

Jellegzetes osztinátója egy G orgonapont, mely először a bariton, majd a tenor és végül a basszus szólamban található. A háromszólamúság csak a 6. ütemtől jelentkezik, addig váltva hallhatjuk a g-dór dallamot a két felső szólamban. Az első próbaszámtól a basszus veszi át az orgonapont szerepét, így az egyszerű ellenpont, harmóniává szelídül. Ez az orgonapont lényegében egy osztinátó, mely a középkor recitáló dallamvilágát idézi fel bennünk.⁸ Harmonizációjában törekszik a legegyszerűbb, csupán a G-re épített skála törzshangjaira írt hármashangzatok használatára. A 8–9. ütemben kizökken az orgonapont zakatolásából és egy pillanatra abszolút homofónná válik. Az első rész D üres kvinten hagy nyitva. Ezt követően szinte ismétlése történik az előzményeknek, azonban a 14. ütemben megtörik ez a tendencia és a g-moll szerinti vezetőhangra épített domináns funkciójú VII fokú négyeshangzat és a tonikai g-moll akkordok fordításai váltakoznak egymással szinte a mű végéig. Variációként egy-egy harmóniát kicserél a szerző a fokozás kedvéért, így a Fis alapú szűkített harmóniákat gyakran váltja fel az A alapú vagy az Esz alapú szűkített, melyek a tengely-rendszer⁹ elmélete szerint azonos funkciót képviselnek, így maradéktalanul megállják a helyüket ebben a hangnemi környezetben is. Tempóváltásra csak az utolsó két ütemben kerül sor, ahol Poulenc egy G akusztikus 13-as harmóniával zárja a részletet. Meghökkenítő, de igazán hatásos. Ha pedig a szöveggel hozzuk összefüggésbe, mindent megértünk: Hozd el, Antal, Krisztus kegyelmét, hogy a bűnök bocsánatára szánt rövid idő ne múljon üresen.

⁷ Dr. Szász Géza fordítása SZTE BTK francia tanszék

⁸ Beleznai Katalin: *Zenei sokszínűség Francis Poulenc kórusműveiben*. Szakdolgozat. (Budapest, 2008.) 17.

⁹ Lendvai Ernő 20. századi zeneteoretikus terminológiája

Allargando molto
ff

T in - á - ne. in - á - ne. in - á - ne.

Bar in - á - ne. in - á - ne. in - á - ne.

B in - á - ne. in - á - ne. in - á - ne.

5. kottapéllda: Francis Poulenc: *O proles* 23–25. ütem

3. 2. 3. *Laus Regi*

A tétel szövege és fordítása:

Laus Regi plena gaudio,
qui merces militantium,
se ipsum dat Antonio militiæ stipendium.

Antoni, vir egregie, qui tuæ,
quam prænoveras,
Hic vivens arrhas gloriæ,
Christum videns acceperas:
Huius honorem gloriæ prædixeras in Padua,
quæ tantis in te gratiæ manet donis irrigua.

Per te, Pater cum Filio, Consolatorque
Spiritus,
a criminis contagio nos hic emundet
funditus. Amen.

Dicsérjük az örömmel teli Királyt,
Ki a küzdők jutalma,
S szolgálata elismeréseként Antalnak adta
magát.
Antal, egy kiváló ember, aki a tiéd,
akit ismersz
Kinek már életében biztos volt dicsősége,
látván Krisztus befogadását.
Dicsősége tiszteletét jövendöléd Páduában,
Kegyelmeddel, mint maradandó ajándékkal
elárasztottad
Általad, az Atyával, a Fiúval s a vigasztaló
Szentlélekkel,
A bűn fertőjétől itt fog
megtisztítani minket. Ámen.¹⁰

A szintén dór jellegű harmadik tétel a szólamok fokozatos kiépítésével kezdődik. Először a tenor négy ütemnyi dallammal indít. Ezt követően a basszus és a bariton szólam négyütemes része hallható, melynél, ha a baritont vesszük dallamnak, akkor a basszus szinte

¹⁰ Dr. Szász Géza fordítása SZTE BTK francia tanszék

ellenpontoszerűen, de izoritmikusan támasztja alá. A 9. ütemtől megszólal a teljes kar. Az eddigi lágy dallamosságot átveszi az akkordikus gondolkodás. A tenor szólam kromatikusan lefelé tartó dallamát először E-dúr és c-pentaton szeptimakkordokkal harmonizálja meg, majd szekvenciálisan D-dúr és b-pentaton szeptim hangzatokkal, végül visszatérve a kiinduló tonikához, az E-dúrhoz.

2

pp très doux

E c⁷ D b⁷ E

6. kottapélda: Francis Poulenc: *Laus Regi* 9–10. ütem

A 11. ütemben megjelenő nápolyi szextet egy hangzásában is izgalmas D-pentachord követi, E basszussal. A sor végén pedig az E-dúr dominánsán, egy üres kvintes H-Fisz akkordon marad nyitva ez a formai rész. A 13. ütemtől szinte megismétlődik az előző négy ütem, bár a kromatikus menet, fél hanggal tovább halad a tenorban és így a harmonizáció is az a-pentaton szeptimen áll meg. Ezen kívül csupán a variáció kedvéért néhány harmónia egyszerű hármashangzattá alakul.

A 17. ütemben a tétel elejéhez hasonlóan ismét egyszólamú dallamot hallhatunk a basszus tolmácsolásában, melyet két ütemmel később a bariton vesz át. A 21–22. ütemben a-moll és H-domináns kvintszext váltakozik, először 4/4-ben, majd 3/4-ben. Ráadásul az ezt követő lefelé tartó tenor szólam G-dúr skáláját először modális harmonizációval, majd szeptim- és kvartakkordokkal teszi izgalmassá a szerző. Ezt követően a 25. ütemben a már rondótémává vált, a 9. ütemben megismert dallamharmonizáció kerül előtérbe ismét. De nem lenne igazán poulenc-i, ha nem eszközölne valami variációt. A 26–27. ütemben a tonikai E-dúr és egy nápolyi F-pentachord akkord váltakozik, majd hirtelen előtérbe kerül az E-dúr VII fokú dominánsa is, egy disz-szűkített szekundakkord. Ez utóbbi később még visszatér, illetve

szextfordításban is megjelenik. Azonban a sok hármashangzat-fordítás egymásutánja egy már megszokott zárlatot alkalmaz. A tonikai E-dúr hangnem, I fokú domináns terckvart akkordján áll meg a tétel, mely folytatást sejtet. Szövege Szent Antalt magasztalja, de utolsó sorában megjegyzi, hogy a bűn fertőjétől itt fog megtisztítani minket.

31 *mf* *ppp*

T Nos hic e - mún - det fún - di - tus. A - men.

Bar Nos hic e - mún - det fún - di - tus. A - men.

B Nos hic e - mún - det fún - di - tus. A - men.

7. kottapélda: Francis Poulenc: *Laus Regi* 31–33. ütem

3. 2. 4. *Si quæris*

Az utolsó tétel szövege és fordítása ekképpen hangzik.

Si quæris miracula, mors, error, calamitas,
dæmon, lepra fugiunt, ægri surgunt sani.

Cedunt mare, vincula; membra, resque
perditas
petunt et accipiunt juvenes et cani.

Pereunt pericula, cessat et necessitas,
narrent hi qui sentiunt, dicant Paduani.

Gloria Patri et Filio,
et Spiritui Sancto.

Ora pro nobis, beate Antoni.
Amen.

S ha csodát akarsz: halál, tévedés, csapás,
A démon, a lepra menekül, s a betegek
egészségesen kelnek fel.

A tenger visszahúzódik, a béklyók
lehullanak; öreg és fiatal
könyörög teste épségéért, elvesztett
dolgaiért, és vissza is kapja azokat.

A veszedelmek véget érnek, megszűnik a
szükség,
mondják, kik tapasztalták, Padova szülöttei.
Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a
Szentléleknek.

Gyere, imádkozz érettünk, áldott Antal.
Ámen.¹¹

¹¹ Dr. Szász Géza fordítása SZTE BTK francia tanszék

Az utolsó tétel egy egyszerű tenor dallammal és bariton ellenponttal indul. A mű kétütemes egységekből építkezik szinte végig. A 2. ütemtől a tenort a basszus szólam váltja fel, majd szintén két ütemmel később ismét a tenor és bariton páros hallható. Az egyes próbaszámtól jelenik meg először a teljes háromszólamúság. Ettől kezdve a neomodális harmóniavilág jellemző néhány kvinthiányos szeptimakkorddal kiegészülve. A 9. ütemtől kezdve először a két alsó szólamban, majd két ütemmel később a két szélső szólamban fedezhetünk fel oktávpárhuzamot, melyet az aktuális harmadik szólam egészít ki konszonanciává. A kettes próbaszámtól a bariton kétfelé osztódik, így lényegesen nagyobb lesz a harmóniai eszköztár. A 17. ütemben D-dúr után gisz szűkített terckvart akkorddal zenésíti meg a tenor kromatikáját Poulenc. Így hallhatóan éles a tritónusz váltás. A basszus szólam D, A, D, A negyedmozgású osztinátója hat ütemen keresztül kíséri a felső szólamokat. Az ütempárokban minden alkalommal más felrakással él a szerző. A basszus osztinátó egyetlen ponton kivétel, a 19. ütem utolsó akkordjánál, ahol A helyett Gisz hang található.

2 *pp subito (très doux)*

T
Pér - e - unt per i - cu - la, —

Bar
pp
Pér - e - unt per i - cu - la, —

B
pp murmuré
Pér - e unt pér - e - unt

D D⁶₄ gisz^{°4}₃ gisz[°]_a g⁴₃ g_a A⁷

8. kottapélda: Francis Poulenc: *Si quæris* 17–18. ütem

T
ces - sat et ne - cés - si - tas, —

Bar
ces - sat et ne - cés - si - tas, —

B
ces - sat

D^{9b} D^4_3 $gisz^3_3$ $gisz^7$ $\underline{ciszo^7}$ $\underline{g}$ $\underline{ciszo^7}$ A^9

9. kottapélda: Francis Poulenc: *Si quæris* 19–20. ütem

A hármask próbaszámnál a tenor szólam is kettéválik, így még dúsabbá téve a hangzást. A 24–25. ütemben a már ismert lefelé tartó basszus menet (D, C, B, A) és felette lévő harmóniasor után két ütem jól ismert latin szöveg következik: *Gloria Patri et Filio*, mely ráadásul akár ismétléssel is előadható. A neomodális harmóniavilág végig jellemző a tételben, legmegdöbbentőbb zeneszerzői eszköz mégis az utolsó sorban található. A basszus és az osztott tenor szólamok is ugyanazt a kéthangos dallamot éneklik végig oktáv különbséggel. Tehát a valódi dallam a baritonban található. Sejtelmes befejezése ez a ciklusnak, nem beszélve arról, hogy a zárlat itt is a már szinte megszokott domináns terckvart-akkord.

pp doucement murmuré **ppp**

1
T
O - ra pro no - bis, be - á - te An - tó - ni, be - á - te An - tó - ni. A - men.

2
T
O - ra pro no - bis, be - á - te An - tó - ni, be - á - te An - tó - ni. A - men.

Bar
O - ra pro no - bis, be - á - te á - te á - te á - te A - men.

B
O - ra pro no - bis, be - á - te An - tó - ni, be - á - te An - tó - ni. A - men.

10. kottapélda: Francis Poulenc: *Si quæris* 32–35. ütem

4. 1. *Ave verum*

A művet Russell G. Whichman mutatta be a Pennsylvania Női Főiskola kórusával, Pittsburghben. A projekt létrejöttét egy bizonyos Howard Heinz Alapítvány támogatta. Az *Ave verum* a liturgia egyik legmegrendítőbb pillanata. Rövidsége (lásd Josquin fenséges *Ave verum*-ját) a római rituáléhoz illeszkedik. Mint minden vallásos munkáját, az *Ave verum corpus* c. művét is a román művészet ihlette. A dél-franciaországi templomok művészete, ahonnan származik.¹

Poulenc 1952. augusztus 20-án levelet írt Pierre Bernac-nak, melyben az áll, hogy szerencsére két nap alatt készített egy nagyon egyszerű és tiszta *Ave verumot*.²

A kórusmű Poulenc egyetlen a cappella szakrális nőikari darabja. Az induló motívum pontosan azt a dallamívet járja be, mint a Négy karácsonyi motetta második tételének kezdőmotívuma. A *Quem pastores dicite* kezdetű kórusműben ráadásul a szünetek is hasonlóan tagolják a zenei folyamatot.³



1. kottapélda: Francis Poulenc: *Quem vidistis pastores dicite* 1–2. ütem



2. kottapélda: Francis Poulenc: *Ave verum* 1–3. ütem

Formailag három részre osztható a mű.

formai rész	1.	2.	3.
ütemszám	1–12.	13–20.	21–28.
hangnem	a-moll	fisz-moll	a-moll

1. táblázat: A mű formai felépítése

¹ Stéphane Audel: *Francis Poulenc. Moi et mes amis*. (Aubin: La Palatin Ligugé, 1963). 193.

² Roger Nichols: *Poulenc: A Biography*. (New Haven: Yale University Press, 2020.) 425.

³ Shaun McClelland Amos: *Melody and Texture in the Choral Works or Women's Voices of Francis Poulenc*. PhD disszertáció. (Alabama: University of Alabama, 1994.) <https://ir.ua.edu/handle/123456789/6930> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).

Az első részben a szoprán dallama a-eol skálátöredékekkel indul. A kánonszerkesztésű kezdőütemekben a mezzo szólam a 3. ütemben, majd az alt szólam az 5. ütemben lép be. A legalsó szólam egy oktávval lejjebb indítja a dallamot *mf* dinamikán, míg a másik két szólam *pp* és *p*. A 3. és 5. ütemek kettős frazeálásúak, mivel egy időben zár a felső szólam és indul a következő belépő. A 4/4-es metrum a 6. ütemben 5/4-re vált, hogy az imitációs expozíciós szakasz lezárulhasson.

Bien lent (♩ = 60)
pp très doux et très lié

SOPRANOS
 MEZZOS
 ALTOS

A - - - - ve A - ve ve - rum A -

A - - - - ve ve - rum cor - pus Chris - ti, cor - pus Chris - ti

ve A - ve ve - rum cor - pus Chris - ti, cor - pus Chris - ti

A - - - - ve A - ve ve - rum

sempre pp
pp
mf

3. kottapéllda: Francis Poulenc: *Ave verum* 1–6. ütem

A 7. ütemben új zenei szövet jelentkezik immár *subito forte* dinamikával, ez alkalommal homofón szerkesztésben. Az első szakasz végén a 3/4-es és 5/4-es metrumú ütemek váltják egymást. Harmóniáiban eleinte a reneszánsz a modális akkordhasználat jellemző. A szerző többször alkalmaz vezetőhang nélküli dominánst és a középső szakasz kivételével minden rész végén üres kvinten zár. A 7. ütemben az alt szólam ereszkedő skáláját, majd egy taktussal később ugyanezen szólam tonikától dominánsig emelkedő skáláját harmonizálja a-moll, e-moll⁶, d-moll⁶ és E-dúr akkordokkal. Az első szembetűnő pillanat a 9. ütemben található az *Ex Maria* szövegrésznél. A szólamkereszteződést is alkalmazó négy harmónia váltása alaphangjaiban kromatikus csúszást mutat.



4. kottapéllda: Francis Poulenc: *Ave verum* 9. ütem

A versszak végén az üres kvintes, archaizáló zárlat előtt egy vezetőhang nélküli domináns, Bárdos Lajos terminológiája szerint szó-moll akkordot használ a szerző.

A második zenei egység fisz-moll irányába mutat. A kiinduló a-moll hangnemhez képest ez egy három kvint emelkedésű valódi tercrokron váltás. A középső szakasz formai építkezése szintén kétütemes, akárcsak az első részben. Harmónia használatában a műben már megszokott hármashang- és négyeshangzatfordításokkal színesít Poulenc. Az autentikus menetekben érdemes kiemelni egy apró különbséget, a 16. és 18. ütem *in cruce* szövegének differenciáját. Először A-dúr szextakkord és disz szűkített kvartszextakkord után Cisz-dúr szextakkorddal vezet tovább fisz-mollra. Ez esetben a Cisz-dúr, mint a fisz-moll dominánisa jelenik meg, majd egy ütemmel később az imént említett első két harmónia után E-dúrra vezet, mely az alaphangnem, a-moll dominánisa lesz. Ezt egy sejtethető, de ki nem mondott fisz-moll A-dúr párhuzamos hangnemi kapcsolat. Ezzel az A-dúr – a-moll maggiore-minore váltást hordozza a zenei folyamatban.

Önmagában az A-dúr és disz szűkített akkordok váltása is intonációs kihívás az énekesek számára főleg, ha a továbbiakban egy nápolyi szextakkord és E-dúr akkord dallami figurációja következik, mely ráadásul tritonusz távolságra található egymástól. E rész végén az egyetlen késleltetett, de terccel kitöltött hármashangzat zárlat szól, mely domináns funkción 4-3-as késleltetéssel nyugszik meg.

A harmadik rész, mint egy keret, az első formai egység variánsa. Kezdődallama is megegyezik, azzal a különbséggel, hogy azt ezúttal az alt szólam exponálja. Kihagyva az imitációs részt, rögtön az akkordikus *corpus Christi* szövegrészhez ugrik, mely hangról hangra

megegyezik az első részben hallottakkal. A csavar azonban ezúttal a dallamban található. A *natum* melizma második tizenhatod sodrásában ugyanis felfelé kanyarodik, s csak utána érkezik vissza a dominánsra. A másik fellelhető különbség pedig az *ex Maria* szöveg harmóniáiban keresendő.

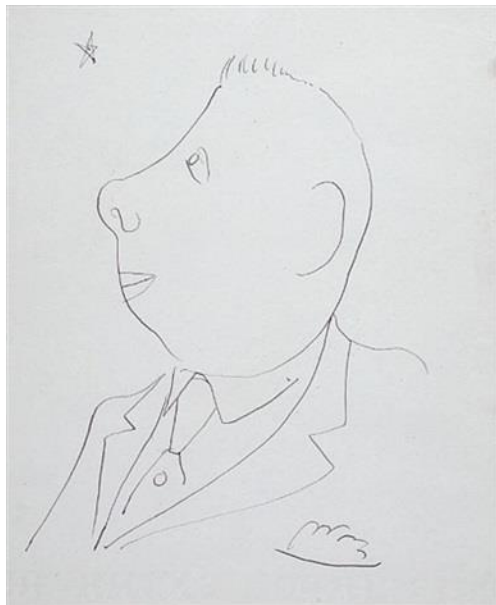
S *f*
 ex Ma - ri - a
 M
 ex Ma - ri - a
 A
 ex Ma - ri - a
 C² fisz² ais² E⁶

5. kottapélda: Francis Poulenc: *Ave verum* 25. ütem

Ha nem ismernénk a zeneszerzőt, joggal gondolhatnánk, hogy egy reneszánsz műről, vagy stílustanulmányról van szó. Azonban a két *ex Maria* meglehetősen hamar bizonyítja, hogy szó sem lehet efféléről. Poulenc talán ezekben a pillanatokban önmaga igazán. Az említett harmóniaváltásokat feltehetően könnyebb szólamkereszteződés nélkül énekelni úgy, hogy a hangokat kicseréljük, azonban a hangszínek keverése is cél lehetett ezeknél a megoldásoknál, így érdekesebb inkább megküzdeni előadássukkal a partitúrában leírt módon.

5. Szakrális a cappella vegyeskarok

Poulenc két róla készült portréval azonosítja kétarcú zenéjét. Világi műveinek arculatát a Jean Cocteau által készített képhez hasonlítja, míg szakrális kompozíciót Christian Bérard alkotásával hozza párhuzamba.¹



1. ábra: Portrait par Jean Cocteau



2. ábra: Portrait par Christian Bérard

Poulenc számára fontos zarándokhellyé vált Rocamadour.² A kis lélekszámú francia településen található sziklafalba épített kápolnák közül a leghíresebb a Notre-Dame egy fekete Szűz Mária szoborral. Poulenc egyházi műveinek ihletőjeként tartotta számon ezt a szent helyet. Hálája jeléül két kelyhet készíttetett *Ayez pitié de nous* (Irgalmazz nekünk) felirattal. A későbbiekben még egy kelyhet adományoz a kápolnának *Deo Gratias* (Dicsőség Istennek) felirattal a talpán.³ Számára legfontosabb műveit is a fekete Madonna oltalma alá helyezi, így a *Figure Humaine*-t, a *Stabat Matert* és a *Karmeliták beszélgetéseit*. Poulenc 1954-es nyilatkozata alapján elköteleződött a szakrális muzsika iránt. „Katolikus vagyok. Ez az én legnagyobb szabadságom.”⁴

Egy rádióinterjú alkalmával Poulenc felvetette a szakrális zene problémáit, valamint javasolta a hallgatóknak, hogy látogassanak a Solesmes-i apátságba, hisz az ott látottak alapján

¹ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 413.

² I. m. 458.

³ I. h.

⁴ Je suis catholique. C'est ma plus grande liberté. Noël, *Ensemble Vocal Arts-Québec* Matthias Maute direction. (Kanada: ATMA Classique, 2021.) ACD 22426.

könnyebben megérthetik az efféle szakrális zenét is.⁵ Poulenc hangsúlyozza, hogy számára nagyon fontos a gregorián, bár konkrétan nem merít ebből a zenei stílusból. Szerinte minden ország megalkotja egyházi zenéjét saját templomainak képére, továbbá egyes szerzők zenéjét jelzőkkel látta el. Lassust gótikusnak, Victoriát szigorúnak és Palestrinát rafináltnak látta, akik közül Victoria stílusát preferálta legjobban.⁶ Poulenc a szavak jelentését nagyon sokra tartotta, ezért kiemelten foglalkozott azok megzenésítésének madrigalista megoldásaival. Elhangzott még a rádióban az is, hogy Nadia Boulanger-nak köszönheti Girolamo Frescobaldi és Dietrich Buxtehude művészetének megismerését. Továbbá fontos volt számára Bach koráljainak harmóniavilága, amelyet ő maga is többször magasztalt.⁷ Poulenc átmenetet javasolt a harmonikus zenei világ és a kontrapunktikus barokk zene között, éppen ezért nagyra értékelte François Couperin műveit. Egyik mondatában Charles Gounod egyházi zenéjét veti el, és párhuzamba állítja a Saint Sulpice katedrálissal. Úgy gondolta, hogy a román kori művészet inkább megfelelő a szakrális kompozícióknak a maga érzékeny önmagába mélyedésével, a barokk pedig ujjongó örömeivel ad hitelt számos zeneműnek. Poulenc a maga részéről hol egyik, hol másik irányba tart zenéjével, e kettősség személyiségében is megjelent.

5. 1. *Quatre motets pour un temp de pénitence*

A motettaciklusban Poulenc zenei hangja a világot sújtó szorongással találkozik. 1938-ban meghallgatta Darius Milhaud *Deux Cités* című kantátáját, amelyet a párizsi Saint-Étienne-du-Mont templomban a *Petits Chanteurs à la Croix de Bois* előadásában április 11-én, nagyhétfőn mutattak be. Nagyon lenyűgözte a hallott zenemű, így szinte azonnal megálmodta négy motettáját.⁸

A *manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois* egy fiúkórus, melyet 1907-ben alapítottak.⁹ Fernand Mailet abbé 1924–1963-ig igazgatta az intézményt, és levélben felkérte Poulenc-et, írjon nekik kórusművet, vagy ajánljon egyet a meglévők közül.¹⁰ Nincs adat arról, hogy Poulenc válaszolt volna, vagy elveszett a levél, viszont megírta négy bűnbánati motettáját, amelyek közül az első művet (*Timor et tremor*) Fernand Mailet abbénak ajánlotta. Minden tételét más-más karnagynak dedikálta. Poulenc képi megjelenítés szempontjából Andrea Mantegnatól inspirálódik, míg zeneileg, Tomás Luis de Victoriától.

⁵ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 466.

⁶ I. h.

⁷ I. h.

⁸ I. m. 519.

⁹ <https://www.pccb.fr/une-institution-historique> utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.

¹⁰ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 519.

Henry Hell, aki könyvet is írt Poulenc-ről a következőképpen fogalmazta meg a négy tétel esszenciáját. Az első motetta a spirituális átlátszóság gyöngédségében fürdik. A második kórusmű a melankolikus édesség hosszú, rugalmas frázisát vonultatja fel. A harmadik tétel a legsötétebb a négy közül, gravitációja a tragédiával határos. Az utolsó motetta rezignált szomorúsággal hirdeti: szomorú az én lelkem mindhalálig.¹¹

5. 1. 1. *Timor et tremor*

A négy műből álló motettafüzér első tételének kezdősora az 55. zsoltár 5. versszakát dolgozza fel.

Timor et tremor venerunt super me,	Félelem és reszketés szállt meg engem,
et caligo cecidit super me:	és sötétség ereszkedett rám;
miserere mei Domine,	Könyörülj rajtam, Uram,
quoniam in te confidit anima mea.	mert lelkem bizalmát beléd vetem.
Exaudi Deus deprecationem meam	Hallgasd meg Isten, esedezésemet,
quia refugium meum es tu	mert Te vagy az én menedékem
et adjutor fortis.	és erős segítóm, Uram,
Domine, invocavi te, non confundar.	segítségül hívtalak, ne hagyj el. ¹²

A kompozíció formai felépítése világosan értelmezhető a szöveg mentén. Így hét kisebb részt különíthetünk el.

formai rész	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
ütemszám	1–7.	8–10.	11–15.	16–20.	21–24.	25–28.	29–39.
hangnem	a-moll	a-moll	e-moll	A-dúr	cisz-moll	fisz-moll, h-moll, cisz-moll, fisz-moll	A-dúr

1. táblázat: Az 1. tétel formai felépítése

Poulenc első bűnbánati motettájának komponálásakor nem használt előjegyzést. A kiinduló A hangot a szoprán és tenor szólamok unisono kezdik. A rövid dallamrészlet után folytatásként megerősíti a hangzást a belépő másik két szólam. Az első megjelenő tiszta a-moll hármashangzat egyben az alaphangneme is a műnek. Az első sorban a tonikai I fok mellett

¹¹ Hell, Henri: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 1978.) 162.

¹² <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.).

csupán egy VI fokot, tehát egy terc nélküli F-dúr harmóniát és egy IV fokot, kvint nélküli d-moll hármashangzatot alkalmaz a szerző. A hangzást a következő ütemekben megjelenő szeptimakkordok, valamint a vezetőhang mellőzésével létrejött harmóniák teszik lágyabbá.

Az *et caligo* szövegrésznél a szoprán A, míg a tenor E nyugvópontot énekel. A többi szólam egyszerre mozdul lefelé. Amennyiben nem számolunk a két magas szólammal, úgy a mély hangok tisztán dúr és moll hármashangzatokat énekelnek. Azonban nyilvánvalóan nem hagyható figyelmen kívül egyik szólam sem, így a hármashangzatok szeptim- és nónakkordokká bővülnek. A 10. ütem végén a műben eddig nem használt, a hangnemtől távoli harmónia jelenik meg. A H-dúr akkord egyben a következő rész (e-moll) dominánsa is egyben. Az új tonalitás felülről bontakozik ki. Először a szoprán, majd az alt és végül a tenor lép be. A szokványos poulenc-i harmóniák után, e rész végén újdonságot rejt a kotta. A *Miserere mei*, azaz könyörülj rajtam szövegnél, a *mei* szó első tagjának megzenésítése már azonnal megragadja a kottaolvasó figyelmét, mivel a szopránban Fis hang van, míg a basszusban F. Talán az ember tökéletlenségét szimbolizálja ezzel a szerző, amelynek érdekében meglehetősen erős disszonanciát alkalmazott. De az is lehetséges, hogy saját lelki vívódását akarta ábrázolni. A csupán átmenő harmónia gyorsan feloldódik egy E-dúr akkordban, mely a következő rész dominánsa.

p très doux

S. - re me - i , quo - ni - am

A. - re me - i quo - ni - am

T. - re me - i quo - ni - am

B. - re me - i quo - ni - am

- re me - i quo - ni - am

1. kottapéllda: Francis Poulenc: *Timor et tremor* 15–16. ütem

A negyedik kis részben a szerző két ütem ismétlésével nyomatékosít. A variáns csupán a dinamikai jelzés megváltoztatása. Majd kiegészítve egy plusz 6/4-es ütemmel egy Gisz-dúr akkordba torkollik a formai egység vége, s ahogy azt eddig már megszoktuk ebben a tételben,

most is a rész záróakkordja lesz az új egység dominánsa. A folytatás négy ütem idejére cisz-mollban értelmezhető. A modális harmóniavilág csupán néhány szeptimakkorddal egészül ki.

A *quia refugium* kezdetű 6. részben egy felfelé ívelő dallam veszi kezdetét, mely szekvenciát eredményez. Először az altban, majd két ütem múlva a szopránban jelenik meg. A hangnem ütemenként változik. Először fisz-mollban, majd h-mollban, azt követően cisz-mollban és végül újra fisz-mollban értelmezhető a mű.

Az utolsó és egyben leghosszabb terjedelmű részben eddig nem hallott harmóniák csendülnek fel. A nyugtalanító szűkített hármass- és négyeshangzatok váltakoznak olyan más színezetű akkordokkal, melyekben a késleltetések nem oldódnak fel. Mindezek mellett az egyik legdrámaibb részlet a 34-35. ütem, ahol harmonikus szekvencia található. Először H-dúr vált D-dúrra, majd A-dúr hangzó c-mollra. Előbbi egy -3 kvintes valódi tercrokron fordulat, utóbbi pedig egy -7 kvintes ultra tercrokron kapcsolat. Így az eddigi általában neomodális stílusjegyek romantikus eszközökkel egészülnek ki.

The musical score shows five vocal parts (S., A., T., B., and a lower B.) in 4/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F#, C#). The dynamics are marked as *subito p* and *mf*. The lyrics are "non con-fun-dar" repeated in each part.

2. kottapélda: Francis Poulenc: *Timor et tremor* 34–35. ütem

A mű zárószakaszában pedig az eddigi akkordikus dallamalkotást felváltja a szoprán felugró, majd meredeken kromatikusan lefelé tartó dallama, a többi szólam kísérete felett. Az utolsó két akkord nem a megszokott autentikus kadenciát, hanem egy D-dúr nónakkord és egy A-dúr akkord plagális kapcsolatát tárja elénk, egy a két hangzat között található szűkített harmóniával.

5. 2. 2. *Vinea mea electa*

A nagypénteki matutinum harmadik olvasmánya után található rezponzórium szövegét választotta Poulenc, melynek fordítása a következő:

Vinea mea electa, ego te plantavi:	Választott szőlőtővem, én ültettelek,
quomodo conversa es in amaritudinem,	Hogyan fordulhattál ily keserűségbe,
ut me crucifigeres et Barrabam dimitteres.	hogy keresztre feszíts engem, s elengedd Barabást?
Sepivi te, et lapides elegi ex te,	Sövénnyel vettelek körül, kiválogattam
et ædificavi turrim.	földedből a köveket és tornyot építettem. ¹³

A tétel formai felépítése itt a rezponzórium szöveg szabályos tagolásához alkalmazkodik.

rész	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
ütemszám	1–4.	5–7.	8–11.	12–19.	20–22.	23–26.	27–30.	31–33.	34–39.
forma	A	B	C	D	B ₈	C _v	A	B	C _v

2. táblázat: A 2. tétel formai felépítése

Az első négy ütem sűrűn szőtt textúrájú a szólamok szinte kopulás megszólalása miatt. A kiírt hét kereszt valóban Cisz-dúr hangnemben értelmezhető teljesen homofón szerkesztésmódban. Az első két ütemben különböző felrakásban hallható pentaton színezetű harmóniák dominálnak. Ezt követi két ütem neomodális rész, tisztán hármashangzatok alkalmazásával. Azonban egy minore váltással elsötétül a zene, és az előző tételből már megismert felülről való építkezést választja ebben az esetben is a szerző. A 8. ütemtől egyre több idegen hangot használ Poulenc a harmóniákban, melyek madrigalista módon a keresztre feszítést szimbolizálják. Majd két ütemmel később a *subito forte* jelzésnél felkiált a kórus Barabás szabadon engedésénél. Ez a fisz-moll nónakkord háromszor is visszatér a műben, mindig ugyanabban a formában.

A D formai részben egy pillanatra felhangzik egy Cisz-dúr hármashangzat felbontás, így azt hihetjük visszatér a tonikai hangnem. Azonban a szoprán átveszi a dallamot és visszakomorodik mollá. Ez a formai egység egyedülálló ebben a tételben, mivel ezen kívül minden más részlet visszatért legalább egyszer.

¹³ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.).

A már említett szövegfestő elemek mellett, Poulenc még egy izgalmas hangzást exponál. A 34–35. ütemben lévő *crucifigures*, azaz keresztre feszítés szónál először a tenor szólam szerint Hisz és a szoprán szólam szerint H szűkített oktávot, majd ugyanezen szólamok Ciszisz – Disz bővített oktáv hangközével jeleníti meg a fájdalmat. Ezt az első és második szövegmegzenésítéskor (9. és 24. ütem) még csupán egyszerűbb hármashangzatfordítások alkalmazásával oldja meg a szerző. Így az eddigi harmonizációtól merőben más világ tárul elénk. A tétel végén ismét felcsendül a felharsanó *et Barrabam* rész, melynek kiteljesedése egy tágszerkesztésű Cisz-dúr akkord, ahol a basszus háromfelé nyílik szét.

3. kottapélda: Francis Poulenc: *Vinea mea electa* 36–39. ütem

5. 1. 3. *Tenebrae factae sunt*

A harmadik tétel szövegét Poulenc a nagypénteki matutinum második nocturnusának, 5. olvasmány utáni responzórium prolixumából kölcsönzi.

Tenebrae factae sunt,	Sötétség lőn,
dum crucifixissent Jesum Judaei:	amikor a zsidók megfeszítették Jézust,
et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna:	És kilenc óra körül Jézus nagy hangon felkiáltott:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?	Istenem, miért hagytál el engem?
Et inclinato capite, emisit spiritum.	És lehajtván fejét, kilehelte lelkét.
Exclamans Jesus voce magna, ait:	Nagy hangon felkiáltott Jézus, szólván:
Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.	Atyám, kezedbe ajánlom lelkemet. ¹⁴

¹⁴ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.).

A mű elején a központi H hang orgonapontként jelenik meg a basszus 2-ben, valamint nyugvópontként az alt 2-ben. Az építkező dallamot kopulázva éneklik a basszus 1 és alt 1 szólamok. Az első ütemben a H hangtól szekund és terc távolságra rugaszkodik el a kezdőhang, a 2. ütemben már kvartig megy fel a dallam. A 3. és 4. ütemben már eléri a kvint és szeptim távolságot is. Az első négy ütemben a szoprán és tenor szólam szünetel. Az 5. ütemtől azonban a teljes kórus megszólal, és a szoprán viszi tovább a skálaszerűen építkező zenei szövetet, kopulázva a basszus 1 szólammal. Ezzel egy időben a többi hangfaj orgonapontként funkcionálva segíti a dinamika változását, mivel két ütemenként *pp*-ről *ff*-ra nő a hangerősség. A szoprán szólam 5–6. ütemében megfigyelhető egy dallami variáns, mely egyszerű tükördallam, legalábbis ami az ütemek második felét illeti.



4. kottapélda: Francis Poulenc: *Tenebrae factae sunt* 5–6. ütem

Mindezek mellett mindenképpen említést érdemel Poulenc metrum használata. Ebben a tételben már az első 10 ütem alatt használ 7/4-et, 6/4-et, 5/4-et 4/4-et és 3/4-et is a zeneszerző. A szöveg prozódiaja szempontjából sokkal kedvezőbb ez a megoldás, habár tudjuk, hogy Poulenc versekre komponált műveivel ellentétben a latin szövegmegzenésítések prozódiailag egyszerűbb síkon mozognak.¹⁵

A tétel első harmóniája a 7. ütemben jelenik meg az *et circa horam nonam* szövegrésznél egy H domináns szekundakkord formájában, *pp* dinamikával. Egészen meglepő fordulat ez az előzmények után, melyet a-moll nónakkord vált fel, később szeptimmé redukálódva és egy Disz szűkített terckvartba torkolló harmóniafüzér. A következőkben egy zaklatott ritmikájú, eddig ismeretlen zenei rész indul. Az *exclamavit Jesus* (Jézus felkiáltott) szoprán dallam kromatikusan ereszkedik lefelé úgy, hogy a ritmus végig pontozott nyolcad és harmincketted pár marad. Ezt a többi szólam akkordikusan kíséri hangzó β-akkordok és szűkített harmóniák kvintszext fordításában, melyek egy pillanatra megállnak egy lokrikus skálatöredék hangjaiból kiépülő hangzaton, majd továbbvezetnek egy G alapú major undecimakkordra. Ez a harmónia szubdominánsként hat a következő domináns funkciójú Fisz-dúr akkorddal, mivel most először

¹⁵ John W. Hugo: „French Prosody and Musical Settings: Considerations for Interpretation.” *The Choral Journal* 30/4 (1989. november): 30–36. 32.

érezhető igazán a klasszikus kadenciarend a 13. ütemben lévő *Deus meus* h-moll akkordjával bezárólag. A tonikai érzet eddigre minden bizonnyal kialakult a hallgatóban. A responzorikus forma második részénél járunk, ahol megszólal Jézus.

A 13. ütemben kezdődő dallamrészletet a szoprán és alt szólamok éneklik *f* dinamikával, majd egy ütemmel később hallhatjuk ennek variánsát az alt és tenor szólamokban immár *p* dinamikával. Ezt követően a tenor szünetel és a basszus veszi át a helyét. Az alttal közösen éneklik kétszer ugyanazt: Miért hagytál el engem? nyomatékosítva egyre halkabban. A 17. ütemben a szoprán felkiáltásával az előbbi szövegrészt hallhatjuk más dallamalkotással, s ezzel egyidőben az osztott alt egy lefelé tartó *Deus meus* tercparhuzamos megzenésítést énekel. Egy ütemmel később ismét megszólal az összes énekes és lágy harmóniamenettel zárják le a formai egységet h-moll, G major szeptim, C major terckvart, e-moll nónakkord és Fisz-dúr akkordok megjelenítésével.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each voice part has a staff with a treble or bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'de - re - li - quis - ti?'. The Soprano and Alto parts start with a forte (f) dynamic, while the Tenor and Bass parts start with a piano (p) dynamic. The score shows the vocal lines with lyrics and musical notation. The Soprano and Alto parts start with a forte (f) dynamic, while the Tenor and Bass parts start with a piano (p) dynamic. The lyrics are 'de - re - li - quis - ti?'.

5. kottapélda: Francis Poulenc: *Tenebrae factae sunt* 18. ütem

A továbbiakban a tenor szólam egyedül marad és *subito p* dinamikával énekli, hogy lehajtván fejét, mely kromatikusan ereszkedik. Nem tökéletesen klasszikus szekvenciával imitálja a basszus 1 és alt 2 az előző dallamot, miközben a tenor és az alt 2, *Ah* hangzón énekel egy tarott C hangot. A szöveg és a zene egyaránt folytatódik a következő két ütemben (kilehelte lelkét), mely igazán költői hangon szólal meg. E-moll harmóniát vált Aisz szűk szextakkord, majd a *spiritum* megszólalásánál egy bővített szextes akkord hangzik fel először G alapú

domináns szeptimként, majd az F hangot enharmonikus névcserével Eisz-szé alakítva (Mozarti szubdomináns) egy üres kvintes Fisz domináns.

A 24–26. ütemben a szoprán és az alt biciniumát találjuk. A 27. ütemtől harmóniailag már könnyebben értelmezhető. Jellemző a szűkített terckvart és kvintszext akkordok váltakozása, melyek alaphangjukhoz képest kromatikusan csúsznak lefelé. A *Pater* megszólalásnál ismét az a H domináns szekundakkord szólal meg, ami a legelső tutti összhangzásnál. A 31. ütemben ez a harmónia egy Disz alapú szűkített terckvartra oldódik, mely továbbvezet egy e-moll nónakkordra G basszussal. Efölött a szoprán nagyívű dallama található, melyet átvesz a tenor szólam egy ütemmel később, és a 35. ütemben megszólal egy Fisz-dúr akkord, mely az alaphangnem domináns félzárlata. Egy koronás levegővétel után ismét az *et in clinato capite* szöveg következik. Rímel a 19. ütemmel annyi variánssal, hogy most a basszus szólaltatja meg. A továbbvezetés is más. Ez alkalommal a szoprán egy nagy terccel magasabbra transzponálva hallatja a kromatizáló dallamot. A 38–39. ütemben az *emisit* szöveg kétszer szólal meg. Mindkét esetben G domináns szeptimrel indul, majd egy H szűkített akkordra vezet tovább Cisz vendéghanggal. A 39. ütemben az alt szólamban G hang erősíti a domináns hangzást, amelyről a zárlat előtt rögtön kiderül, hogy bővített szextes harmóniaként szubdomináns funkciójú. A záró h-moll harmónia előtt az előbb említett bővített szextes harmónia másik fordítása jelenik meg, és a megszokott autentikus zárlatot kikerülve oldódik a sötét h-mollra a tétel.

5. 1. 4. *Tristis est anima mea*

A négy bűnbánati motettaciklus utolsó tételének szövege a nagycsütörtöki matutinum első nocturnusának, második responzóriumból való.

Tristis est anima mea usque ad mortem:	Szomorú az én lelkem egészen halálomig:
sustinete hic, et vigilate mecum:	maradjatok itt és virrasszatok velem,
nunc videbitis turbam, quae circumdabit me:	most látjátok majd a tömeget, mely körülvesz engem.
Vos fugam capietis,	Ti el fogtok menekülni,
et ego vadam immolari pro vobis.	míg én feláldoztatok értetek.
Ecce appropinquat hora,	Íme, közelít az óra,
et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.	melyben az emberfia bűnösök kezére adatik. ¹⁶

¹⁶ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.).

Ez a ciklust záró motetta is ugyanúgy szólóval indul akárcsak a *G-dúr mise Agnus Dei* tétele, vagy az *Assisi Szent Ferenc négy kis imájából* való negyedik kompozíció. Poulenc valószínűleg kedvelte ezt a négytétéles formát, ahol a zárótétel indulását csupán egy szólamhoz társította.



6. kottapélda: Francis Poulenc: *Tristis est anima mea* 1–3. ütem

A kórusmű g-moll hangnemben indul. Ezt megerősíti harmóniáival a 4. ütemben megjelenő többi szólam is. Az 5. ütemben egy pillanatra hangnemváltás érzékelhető, mivel a távoli b-moll hangzat jelenik meg. Poulenc ebben a tételben is gyakran alkalmazza a szűkített harmóniákat, melyeket váltóakkordként használ, két konszonáns hangzat között. A 6. ütemben szintén éles váltással egy f-moll harmónia jelenik meg, amelyet azonnal továbbvezet egy más tonalitás irányába, az előzőhöz hasonló módon. A 7-8. ütemben már az induló g-moll szubdomináns és domináns funkcióit is stabilan érzékelhetjük.

A 9. ütemben a *Vos fugam capietis* szövegrész új tempójelzéssel (♩=92) indul, a kiindulóhoz (♩=58) képest. A zenében megjelenő madrigalizmust a szöveg inspirálja, miszerint a *Ti el fogtok menekülni*, egy mozgalmasabb részlet. A francia utasítás is árulkodó *Vif et inquiet*, tehát élénk és életteli. A g-moll szerinti tonika és egy szűk harmónia váltakozik úgy, hogy a basszus szólam kiemelve éneklendő, míg a felső három szólam a harmóniákat szólaltatja meg azonos ritmusban. Ezt pontos ismétlésben hallhatjuk még egyszer a következő ütemben. A 20. ütemben újabb utasítást ír elő a szerző a nőikart számára. *Très véhément*, tehát nagyon hevesen kell a guruló tizenhatodokat énekelni. A tenor szólamot a kórus felett áténekelve egyenletes negyedmozgásban kell interpretálni. A 12. ütemben ennek egy apró variált megismétlését hallhatjuk, ahol a szoprán csúcshangja a G² lesz. A 13–14. ütem szintén egy kétütemes részlet, melyben a tökéletes ismétlés csupán annyiban tekinthető variánsnak, hogy a 13. ütem Esz hangjait enharmonikus névcserével a 14. ütemben már Disznek írja Poulenc. Valószínűleg a következő új hangnem előfutáraként, vagyis az e-moll vezetőhangjaként.

A 17. ütemben az *Íme közelít az óra* szövegnek megzenésítéseként egy elnémuló pianót hallhatunk. Az újonnan megszólaló e-moll részben a neomodális harmóniavilág a jellemző. A

21. ütem üres kvintes félzárlata után hat ütem következik, ahol csupán e-moll és h-moll harmóniak váltakoznak egymással, egy megnyugtató hullámzás metaforájaként. A 27–28. ütem határán megjelenő e-moll – c-moll nónakkord valódi tercrokon harmóniaváltás után ismét a kiinduló g-moll irányába tart a zenemű. A *Vos fugam* először a basszusban, majd a tenorban szólal meg, apró szünetekkel, ezzel is az útkeresést illusztrálva.

A mű zárószakasza ismét a kezdő tempóban hallható, továbbra is g-mollban. A tétel teljes apparátusa megszólal az utolsó 10 ütemben. A tonikainak ható VI kvintszept és az I fokú szeptimek váltakoznak néhány ütemen keresztül, a szólamok hangjainak egymás közötti cseréjével. A 39–40. ütem *pro vobis* egy D akusztikus tredecim akkordot rejt magában, míg az utolsó három harmónia egy G alapú szűkített szextakkord, melyet egy Esz-dúr kvartszept követ, s amely végül a tonikai g-mollra oldódik.

The musical score is for six voices: Solo (S.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bass II (II.). The lyrics are: "im - mo-la-ri pro vo-bis_ pro - vo-bis_ pro - vo - bis". The Solo part has a "très long" marking. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. The time signature changes from 3/4 to 3/2.

7. kottapélda: Francis Poulenc: *Tristis est anima mea* 38–42. ütem

5. 2. *Exultate Deo*

A mű szövegének alapja a 81. zsoltár 2., 3. és 4. versszaka. A kotta jobb felső sarkában a 80. zsoltár felirat észlelhető, mely a Vulgata szerinti számozás alapján történt.

Exsultate Deo adjutori nostro;	Vigadjatok a mi erős Istenünk előtt,
jubilate Deo Jacob.	ujjongjatok Jákób Istene előtt!
Sumite psalmum, et date tympanum;	Kezdjetek zsoltárba, szólaltassátok meg a
psalterium jucundum cum cithara.	dobot, a szép hangú citerát és lantot!
Buccinate in neomenia tuba, in insigni die	Fújjátok meg a kürtöt újholdkor,
solemnitatis vestrae	holdtöltekor is, ünnepünk napján! ¹

A szoprán felfutó skálamenetéről először talán Palestrina azonos című kompozíciója juthat eszünkbe. Az A-dúr dallam kánonként indul, melyet a tenor ismétel meg, majd eltérítvén a dallamot egy prím zárlatban találkozik a két szólam a 7. ütemben. Fontos megemlíteni, hogy az imitációs technika alkalmazása Poulenc szakrális a cappella műveiben ritka, csupán néhány opust érint.



1. kottapélda: Francis Poulenc: *Exultate Deo* 1-4. ütem

Ugyanezt a dallamot a basszus is elénekli a 8. ütemtől, viszont az alt most nem vár két ütemet, hanem hamarabb belép, a 8. ütem második negyedén. A hangnemi környezet elsötétül a feloldott előjegyzések miatt, így a minore hangnem lesz úrrá a részleten. A két mély szólam találkozása a 14. ütemben valósul meg oktávzárlat formájában. Az ezt követő négy ütem is csatlakozik a komorabb hangnemhez, ráadásul csupán három szólam alkotta harmóniát hallhatunk, mivel a tenorban szünet szerepel.

A 19. ütemtől ismét a fényes A-dúrban szólal meg a mű. A tenor szólam tíz ütemen keresztül egy A nyugvópontot tart, szinte zsoltározva archaizál. A basszus ritmikailag variálva mindösszesen egy dó-lá-szó pentaton ternót énekel. A szoprán két szólamra bomlik és az alttal karöltve hármashangzatokat szólaltat meg. Ebben a szakaszban a két ütemes – mondhatni – egy levegővételre megvalósítható formai határookra koncentrál a szerző. Ezek ismételve szólalnak

¹ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.).

meg. A 23. ütemben már csak egy ütemet használ fel ekképpen, majd a 25. ütemben visszatér a 19–22. ütem zenei tartalma. Fokozásként a 29. ütemben hirtelen C-dúrba vált a tonalitás. Minden egyes szótagra váltakozva hallhatunk C-dúr és D-dúr akkordokat. Az első D-dúr basszusa azonban C-dúr szerinti domináns, tehát G hangot jegyez. Tehát cumulus-szal, funkcióhalmazással él Poulenc. Egyszerre szólal meg a domináns basszus és a váltódomináns hármashangzat. E rész csúcspontja a 32. ütemben lévő *Jacob* szó, melynek első szótagja enharmonikusan átértelmezve látható. C hangból Hisz lesz, G hangból pedig Fiszisz. Majd ez a ránézésre aszimmetrikus szerkezetű akkord oldódik fél hanggal feljebb Cisz-dúrba.

3

S Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.

A Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.

T Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.

B Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.

2. kottapélda: Francis Poulenc: *Exultate Deo* 31–33. ütem

Ez az akkord egyúttal a következő rész dominánsaként is értelmezhető, mivel Fisz-dúrban folytatódik a mű. A következő hat ütemben kizárólag dúr hármashangzatokkal zenésíti meg a szerző a szöveget. Négy szólamot látunk, ahol a szopránban divisi, a tenorban pedig szünet van. A 40. ütemben a zene kicsit hezitál az A-dúr és a-moll között, majd 42-től ismerős részt hallhatunk. Harmóniáiban nagyon hasonlít a 31. ütemtől kezdődő szakaszra. A 46. ütemben az előzményekből már ismert szoprán dallam megharmonizálására ezúttal kizárólag szekundakkordokat használ Poulenc. A folytatásban kivilágosodik a tonalitás és Cisz-dúr irányába tart a zenei folyamat. Az 50. ütemben megszólal a kezdőmotívum a tenor tolmácsolásában. Az 53. ütem egy autentikus fordulattal indul, majd megjelennek a négyeshangzat fordítások is. A major szekundakkord után egy izgalmas disz-moll akkordot hallhatunk Gisz orgonaponttal. Ez négyszer hallható az elkövetkezendő ütemekben, míg az 58. ütemben a-mollra vált a komponista.

A 60. ütemtől kezdve a nőikar és a férfikar is háromszólamúvá bővül. Érdekessége, hogy mindkét regiszterben kvartszextakkordokat hallhatunk, melyek sokszor a nőikarral kopulázva

maradnak is kvartszextakkordok, vagy éppen egészen új harmóniát létrehozva hallhatjuk a dús felépítést. A *buccinate in neomenia tuba* szövegrészt háromszor zenésíti meg a komponista. Ebből az első két ütemet az imént említett kvartszextakkordos megoldással írja le Poulenc. A *tuba* szót pedig két harmóniára bonthatjuk. Először hangzó C-dúr szólal meg a nőikarban, s ezzel egyidejűleg cisz-moll a férfikarban. Majd a második szótagon a két harmónia helyet cserél a nőikar és férfikar között. A 63. ütemtől, mintha a 60. ütem ismétlése jönne, azonban a 64. ütemben egy C-dúr – Esz-dúr valódi tercrokron váltással a tonalitás is megváltozik. Ezt a szerző nyomatékosítja egy kettősvonallal, a 3# előjegyzés feloldásával, és az újonnan kiírt b módosításokkal. Azonban a *tuba* szó ismét más irányba tereli a hangnemet. Bizonytalanná válik az 56. ütem szűkített oktávós harmóniáival, míg a harmadik *buccinate* indítás egyre tágabbá fejleszti a mű ambitusát. A disszonáns többértelmű harmóniák a mű csúcspontjához vezetnek a hallgatóságot a 69. ütemben. Ezt követően egy koronás ütem jelzi az új szakaszt.

3. kottapélda: Francis Poulenc: *Exultate Deo* 68–70. ütem

A kórusmű zárósoraiban nagyívű lefelé tartó dallamot hallhatunk a szopránban, melyet szekvenciálisan megismétel, folyamatos késleltetésekkel végigkísérve. A 75. ütemtől érezhetően a-moll a hangnem. Nagy szerepet kap azonban a nápolyi harmónia is C basszussal fűszerezve. A 80–83. ütem teljesen megegyezik a 71–74. ütemmel. A mű zárósorának első két ütemében egy három harmóniából álló motívum található. A nyitó és egyben záró akkordja egy Fisz alapú szűkített szeptim, a második és utolsó előtti akkord egy H alapú félszűk szekundakkord, és a közepén található tengely pedig egy izgalmas harmónia. H-ra épülő kvartakkord, melynek első kvartja szűkített, arra egy tiszta kvart épül és a tetején pedig egy bővített kvart látható, mely hangzásában alfa-típusú harmóniára emlékeztet.

*toujours **ff** et éclatant* *céder a peine* *strictement en mesure*

S
so - lem - ni - ta - tis ve - - - stræ

A
so - lem - ni - ta - tis ve - - - stræ

T
so - lem - ni - ta - tis ve - - - stræ

B
so - lem - ni - ta - tis ve - - - stræ

4. kottapéllda: Francis Poulenc: *Exultate Deo* 84–87. ütem

A mű zárata is izgalmas. Az előbbi akkordmenet után rögtön két szűkített harmóniával vezet tovább a zene, majd egy E pentaton szeptim után felhangzik az utolsó harmónia, egy A akusztikus tredecimakkord.

5. 3. *Salve Regina*

Mint önálló kórusmű, semmilyen ciklusnak nem része az 1941-ben íródott vegyeskari mű. A Szentháromság ünnepének első vesperásától, Advent első vasárnapja előtti szombatig énekelhető Mária-antifóna szövegének fordítása a következő.

Salve, Regina, Mater misericordiae,

vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

Ad te clamamus exsules filii Hevae,

ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.

Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;

et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Üdvöz légy, Úrnőnk, irgalmasságnak
asszonya!

Élet, édesség, reménycsillag, áldunk.

Most kérve kérlek Évának számúzott népe.

Hozzad sóhajtozunk, sírva és zokogva
siralmaink völgye mélyén.

Hallgass meg hát, égi közbenjárónk!

Kegyes Anyánk, két szemed áldott sugarát
fordítsd ránk végre!

És Jézust mutasd nekünk, méhed szent
gyümölcsét,

hogy őt e számkivetés múltán lássuk!

Ó áldott, ó drága, ó édes, szép Szűz Mária!²

George Salle francia művészettörténész és felesége Hélène esküvőjére komponálta Poulenc a két kórusművet. Az *Exultate Deo* Georges-nak, míg a *Salve Regina*t Hélène-nek ajánlotta.³

A művet formai szempontból hét részre oszthatjuk a szöveg és a hangnemek alapján.

formai rész	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
ütemszám	1–12.	13–17.	18–25.	26–30.	31–37.	38–41.	42–57.
hangnem	g-moll, (B-dúr)	f-moll, g-moll	G-dúr, (B-dúr), f-moll	f-moll, esz-moll, b-moll	b-moll	f-moll, esz-moll, g-moll	g-moll

1. táblázat: A mű formai felépítése

Az első két ütemben mindösszesen két harmónia fordításait használta Poulenc. A tonikai g-moll és a szubdomináns c-moll hármas- vagy négyeshangzatok elegendőnek bizonyultak a szoprán dallamának melankolikus megharmonizálására. Ezt követően a 3. ütem ismétlését hallhatjuk a 4. ütemben, apró ritmikai variánssal, ahol már megjelenik egy Esz-dúr akkord is. Archaizáló módon folytatja a szerző kvintpárhuzamokkal tűzdelve, valamint vezetőhangot sem használ a g-moll szerinti V fokban, akárcsak a már korábban említett kórusművek több pontján. Az 5. ütemben egy pillanatra azt érezhetjük, hogy a párhuzamos B-dúr irányába közeledik a hangnemi környezet, de a 6. ütemben ezt rögtön megcáfolja annak záró D-dúr akkordjával, mint a g-moll dominánsával. Hasonlóan az 5. ütemhez, a 10. ütemben is B-dúr irányába tart a tonalitás, azonban a 11. ütemben egy fisz alapú szűkített kvintszexttel ismét a kiinduló g-moll irányába tart a kórusmű, picardiai terces zárással az első formai rész végén.

Egy szűkített hármashangzattal indul a tenor szóló a következő egységben, melynek Desz hangja, már az újonnan kirajzolódó f-moll tonalitás szubdominánsának egyik alkotóeleme. Azonban a szerző hű marad az alaphangnemhez és a 15. ütemben ismét visszatér g-mollba. Az eddigi harmonikus eszköztár igazán puritán, viszont a 17. ütemben megfigyelhetünk két kirívó esetet. Először egy félszűk szeptimet, majd egy bővített szextes harmóniát hallhatunk, melyek merőben eltérnek az eddigi harmonizációtól. Mindezek után

² <https://www.miskolc-mindszent.hu/hitunk/imadsagok/salve-regina/> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 06. 05.)

³ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 534.

pedig ott fénylik a domináns D-dúr akkord, mely egyben a következő G-dúrban induló szakasz előkészítése is.

très doux et intense [3]

hac la - cry - ma - rum val - le. ____

hac la - cry - ma - rum val - le. ____

hac la - cry - ma - rum val - le. ____

hac la - cry - ma - rum val - le. ____

1. kottapélda: Francis Poulenc: *Salve Regina* 16–17. ütem

A harmadik formai egység indulása harmóniai szempontból nagyon letisztult. Egyszerű hármashangzatok és fordításaik között azért olykor megbújik néhány vendéghanggal színezett szubdomináns, melyek izgalmasabbá teszik a zenei folyamatot. A 22. ütemben várt tonika helyett, egy gyenge álzárlatot hallhatunk. A basszus ugyan G hangon szólal meg, azonban G-dúr akkord helyett mollbeli VI szext mossa el az eddigi dúr hangnemet és fordul vissza a minore irányába. Csakhogy inkább az f-moll hangnem rajzolódik ki, mintsem a g-moll. Így G-dúrból – röviden érintve a B-dúrt – f-mollig öt kvinttel mélyebben folytatódik a kórusmű.

A negyedik részben egy kis szexttel lefelé induló dallamtöredéket hallhatunk először a szoprán és a tenor szólamoktól f-moll szerint, majd egy ütemmel később szekvenciálisan az alt és a basszus megismétlésével esz-mollban. A folytatás is esz-mollnak tűnik első hallásra, de gyorsan kiderül, hogy mégis inkább a b-moll szubdominánsa rejlik a *benedictum* szó megzenésítésben.

Az ötödik részben ismét megfigyelhető a más kórusművekben már alkalmazott basszus orgonapont, mely oktáv hangközugrásban azért néha megmozdul. Erre a B hangra épített harmóniak jelennek meg a következő sorrendben: b-moll, esz-moll kvartszext, B domináns szeptim, Esz-dúr kvartszext és c pentaton szekundakkord. Poulenc ismét nyomatékosít, így megismétli az előző harmóniamenetet úgy, hogy most a második hangzat egy dúr színezetű, tehát Esz-dúr kvartszext akkord, majd a tenor és alt között létrejövő modális keresztállással azonnal mollra fordul a harmónia színezete.

2. kottapélda: Francis Poulenc: *Salve Regina* 31–35. ütem

Az orgonapontos részlet után az eső elmozdulás a 35. ütem második harmóniájára esik egy Gesz major szeptim képében, mely esz-moll nónakkordra, majd c-moll szeptimre lép tovább az F-dúr oldás előtt.

A hatodik formai rész b-moll harmóniával indul. A két szélső szólam hangjainak ismétlésével és a belső szólamok lépésével egy tritonus távolságra lévő, E alapú szűkített terckvartot fedezhetünk fel, mely f-mollra oldódik. Ezt a fordulatot szekvenciálisan egy D alapú szűkített terckvart követi, mely esz-mollra oldódik. E rövid rész vége pedig szinte teljesen megegyezik a 16–17. ütem harmóniamenetével, azzal a különbséggel, hogy a hipermoll akkord után most nem bővített szextes harmóniát hallunk, hanem egy líd hangsor négy hangjának egymásra épülését.

A mű zárószakasza a 42. ütem felütésétől indul a tenor három hangos szólójával. Konkrét utasítást ír ki Poulenc, miszerint a végéig nagyon szelíden és tisztán, síró hangvétellel, lassítás nélkül kell előadni a hetedik formai egységet. Ennek első két üteme csupán egy tonika szubdomináns inga, majd négy ütem tonika domináns inga, vezetőhang nélkül megszólaltatva az V fokot. Mindezt dallamba öntve először a szoprán, majd a tenor énekl. Ezt követően egy ütem idejére B-dúr kitérést hallhatunk. Az 50. ütemtől ismét a g-moll, mint záróhangnem funkcionál, és két ütemig tonika szubdomináns ingát ír a szerző szólamainak megzenésítésére. A periodizáló motívumpárként ható ismétlések az 52–53. ütemben is feltűnnek meglehetősen más harmonizációval az előzményekhez képest. Esz domináns szekundakkord és C-dúr harmóniák között létrejövő valódi tercrokon fordulattal indul az ütem, majd visszatér az Esz domináns egy másik fordításához, mely g-mollra oldódik. A négy záróütem egy olyan kvinthiányos f-moll akkorddal kezdődik, mely G tonikai orgonapont felett hallatszik. Az ütem második ütésén ez a harmónia átalakul egy mellékdomináns nónakkorddá, mely a c-mollra tart.

A zárlat pedig felettébb szokatlan. Előbb nápolyi környezetben halljuk a nyitó harmóniát, melyre bővített terckvart akkordot épít a szerző, az ütem végén pedig átlényegül kvintszept fordítássá. Az utolsó ütem ismét archaizál az üres kvintes g-moll harmóniával.

o dulcis virgo Maria

o dulcis virgo Maria

o dulcis virgo Maria

o dulcis virgo Maria

o dulcis virgo Maria

pp très doux, *ppp*, *court*

pp, *ppp*, *ppp très doux*

Durée 3'45

3. kottapéllda: Francis Poulenc: *Salve Regina* 54–57. ütem

5. 4. *Quatre Motets pour le temps de Noël*

Poulenc négy karácsonyi motettáját 1951–52-ben komponálta. A sorozatba rendezett első tételt (*O magnum mysterium*) 1952 áprilisában fejezte be. Félix de Nobel holland zongorista és dirigens, a holland kamarakórus vezetője mutatta be a művet, melyet Poulenc neki ajánlott. A második tétel (*Quem vidistis pastores dicite*) Simone Girard-nak ajánlva, 1951 decemberében készült el. Simone Girard, Poulenc és Pierre Bernac közös barátja volt, s nem mellesleg a Société Avignonnaise de Concerts (Avignoni koncerttársaság) elnöke. Poulenc a négy motetta kiadása előtt jelentős változtatásokat végzett a második tételen, valószínűleg Nobel javaslatára. A harmadik tételt (*Videntes stellam*) Madeleine Bataille-nak ajánlotta, akivel levélváltásban volt a Karmeliták milánói bemutatója után. Ezt a tételt 1951 novemberében fejezte be. A motettaciklus utolsó tétele (*Hodie Christus natus est*) 1952 májusában készült el, Marcel Couraud francia karmesternek ajánlva. A teljes ciklust először 1952. december 21-én hallhatta a rádióközönség, majd a műveket ezután négy helyszínen is bemutatták.

Poulenc azt nyilatkozta a művel kapcsolatban, hogy egész egyházzenei inspirációját a román kori művészetből merítette, amely számára a Dél-Franciaországi román templomokat jelenti. Hervé Lacombe szerint ez az állítás csak a szakrális a cappella művészetére igaz.¹

5. 4. 1. *O magnum mysterium*

Poulenc egyik legismertebb kórusműve, melynek szövege Krisztus megtestesülést mutatja be.

O magnum mysterium,	Ó nagy misztérium
et admirabile sacramentum,	és csodálatos szentség,
ut animalia viderent Dominum natum,	hogy a megszületett Urat
jacentem in præsepio.	jászlában fekvé láthatjuk.
Beata Virgo cujus viscera meruerunt	Boldog a Szűz, akinek méhe
portare Dominum Christum.	hordozhatta Urunkat, Jézust. ²

Poulenc-et Monteverdi műve inspirálta, melyben egyetlen mély hangfekvésű akkord ábrázolja a minden lélettől kiüresedett éjszakát.

¹ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Paris: Fayard, 2013.) 685.

² <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés: 2025. 06. 05.)

Soprano
a - a''
HOr
Hor che'l ciel e la ter-ra e'l ven-to ta-ce

Quinto
a - f''
HOr
Hor che'l ciel e la ter-ra e'l ven-to ta-ce

Alto
g - a'
HOr
Hor che'l ciel e la ter-ra e'l ven-to ta-ce

Tenore I
A - g'
HOr
Hor che'l ciel e la ter-ra e'l ven-to ta-ce

Tenore II
A - g'
HOr
Hor che'l ciel e la ter-ra e'l ven-to ta-ce

Basso
D - d'
HOr
Hor che'l ciel e la ter-ra e'l ven-to ta-ce

1. kottapélda: Claudio Monteverdi: *Hor che'l ciel e la terra* 1–6. ütem

Poulenc tételének indulása is hasonlóan a mély regiszterre koncentrálódik. A szopránnak végig szünete van míg meg nem érkezünk a főtéma dallamához.

Très calme et doux ♩ = 50

SOPRANOS

ALTOS
ppp
O ma - gnum mys - te - ri - um,

TÉNORS
ppp
O ma - gnum mys - te - ri - um,

BASSES
ppp
O ma - gnum mys - te - ri - um,

2. kottapélda: Francis Poulenc: *O magnum mysterium* 1–3. ütem

A mű első részében a B tonalitás dominál. Az induló b-moll hármashangzat monoton ismétlődése többször leng ki más harmóniára. Rögtön az elején ultra tercrokon kapcsolatként megjelenik egy hangzó G-dúr akkord a *mysterium* szónál, majd a B-től szintén kis terc távolságra lévő desz bővített szeptimmel váltja fel az *admirabile* jelzőnél. A rövid harmonikus

nyitány után megszólal a szoprán csodálatos dallama, mely négy év múlva ugyancsak megjelenik a fuvola szonáta 2. tételében.



3. kottapélda: Francis Poulenc: *O magnum mysterium* 6–7. ütem szoprán szólam



4. kottapélda: Francis Poulenc: *Fuvola szonáta* 2. tétel, 3–4. ütem

Az *O magnum mysterium* szövegrész háromszor hallható a műben. Formailag így három jól elkülöníthető részt kapunk a bevezető akkordikus nyitány, illetve a 2. és 3. variáns közé ékelődő új zenei anyag mellett.

formai rész	nyitány	1.	2.	3.	4.
ütemszám	1–5.	6–14.	15–23.	24–28.	29–40.
hangnem	b-moll	b-moll	b-moll, c-moll	G-dúr, H-dúr	b-moll

1. táblázat: A tétel formai felépítése

Az első *O magnum* megszólalás b-moll I. fokán indul, melyet egy modális fordulattal vezetőhang nélküli V⁶ követ. Megfordítva az összetett autentikus láncot a domináns után következik a szubdomináns VI⁷ és IV⁹. A hiperdúr és pentaton harmóniak végig kísérik a művet, illetve az egész motettaciklust. A 13. ütemben egy pillanatra kitér a paralel Desz-dúr irányába, de mint egy kérdésként nyitva hagyva a b-moll V fokán, az első rész a tenor szerinti vezetőhang körülírással zárul.

Az első variáns ugyanúgy indul, mint a mű eleje, azonban a 17. ütemben c-mollban folytatódik a zene. A szerző klasszikus harmóniakat használ, bár újragondolva azok funkciók elhelyezkedését, valamint a tőle már megszokott szólamvezetésekkel kiegészülve új perspektíva nyílik a hallgatóság előtt. A 19. ütemben újraértelmezve a barokk korra jellemző nyitóharmóniáit, a két tonika között a szubdomináns II² helyett váltódominánssá teszi az akkordot, majd azt követően a domináns V⁶-et vezetőhang nélkül alkalmazza, természetes mollban gondolkodva, kiegészítve egy nónával. E meglepő harmóniamenet után

mellékdomináns harmóniák sokaságát fedezhetjük fel, melyek továbbkalauzolnak minket a B-dúr irányába. Azonban a 23. ütemben érezhetően g-moll felé tart a zenei folyamat, mely beletorkollik az új szövegi részbe (*Beata virgo*). A várt g-moll helyett G-dúrban folytatódik a kórusmű, hiperdúr harmóniák ölelésében. Ez a két ütemes állomás, azonban a 26. ütemtől H-dúrra vált, mintegy átmenet nélküli hangnemváltással.

Az utolsó nagy formai rész előtt madrigalista vonásokat alkalmazva a szöveg tartalmát festi meg a szerző. A *beata* szót a felső három szólam énekli magas regiszterben. Három harmónia esik a három szótagra Esz bővített, c szűkített és egy B-dúr szextakkord. Majd a *virgo* szónál az alsó három szólam énekel, mélyebb regiszterben, harmóniailag elsötétülve. Esz-moll és F-dúr akkordok 4-3-as késleltetéssel vezetnek tovább a már jól ismert *o magnum* b-moll dallamhoz.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, measures 27-28. The Soprano, Alto, and Tenor parts sing 'Be - a - ta' in the first measure and 'vir - go' in the second. The Bass part is silent in the first measure and sings 'vir - go' in the second. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

5. kottapélda: Francis Poulenc: *O magnum mysterium* 27–28. ütem

Az utolsó *o magnum* megszólalásban a *mysterium* szó kap új harmóniai töltetet. Tonikai orgonapont felett egy szűkített V. fok teszi idegenné az eddig megszokott hangzást. Az orgonapont négy ütemen keresztül tart, felette az első részből ismert harmóniaváltásokkal. Egyetlen különbség, hogy végre megérkezik a b-moll vezetőhangja a 33. ütem F-dúr akkordjában. Az ismétlés azonban nem lehet teljes, mivel a szerző lezárja a művet, a *jacentem* szó háromszori ismétlésével, mindig egyre magasabbra törve. Kis kitérés érezhető Desz-dúr irányába, azonban nem tart sokáig, mivel a 38. ütemben lévő csúcsponton megszólal egy esz-moll nónakkord, a b-moll szubdominánsaként. Zárásként pedig a már megszokott 4-3-as késleltetés figyelhető meg az utolsó előtti ütemben, mely ezúttal picardiai terces I. fokra zár.

Poulenc sajátos eklektikus stílusa a kortársakétól merőben eltérő volt. Egy alkalommal ki is jelentette, hogy nem szerette a kortársak zenéjét, de bebizonyította, hogy tud abban a stílusban is komponálni, tud nehéz műveket írni, például *Thème et Variation*.

5. 2. 2. *Quem vidistis pastores dicite*

A négy műből álló motetta sorozat második tételében a karácsony reggeli 3. responzórium szövegét dolgozza fel Poulenc.

Quem vidistis pastores?	Mit láttatok, pásztorok?
dicite, annuntiate nobis,	mondjátok, adjátok hírül,
in terris quis apparuit?	mi jelent meg a földön?
Natum vidimus, et choros Angelorum	Születést láttunk, és angyalok kara
collaudantes Dominum.	dicsőítette az Urat.
Dicite quidnam vidistis?	Mondjátok el, kit láttatok?
et annuntiate Christi Nativitatem.	és híreszteljétek Krisztus születését. ³

Az induló h-moll tonalitás szinte végig meghatározó a darab folyamán. Két helyen, a 21–24., illetve a 27–28. ütemben értelmezhető az azonos alapú dúrban, tehát, H-dúrban. A szöveg és a hangnemi környezet alapján öt részre bontható a tétel.

formai rész	1.	2.	3.	4.	5. CODA
ütemszám	1–12.	13–20.	21–30.	31–36.	37–41.
hangnem	h-moll	h-moll	H-dúr, h-moll	h-moll	h-moll

1. táblázat: A 2. tétel formai felépítése

A mű első két ütemében hallható dallam a szoprán és tenor szólamokban mutatkozik be. A szerző oktávpárhuzammal emeli ki fontosságát, mely rondószerűen visszatér a tételben. Az alt szólamban induló tercpárhuzam egyenletes nyolcadmozgással kíséri a két szólamot. A basszusban szünet van egészen az 5. ütem kezdetéig. Harmóniák csupán a 3. ütemtől állapíthatók meg, az előbb említett kezdet miatt. Az *annuntiate nobis* szövegnél egy ereszkedő tonális mixtúrát hallhatunk, a következő harmóniamenettel.

³ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés: 2025. 06. 05.)

h fisz⁶ e⁶ D⁶ cisz⁶ G fisz h⁶ G⁶ fisz G^{7#} cisz² G^{7#} e fisz³

1. kottapélda: Francis Poulenc: *Quem vidistis pastores dicite* 3–4. ütem

Az 5. ütemtől a basszus szólam veszi át a dallamot. A tenor és az alt finoman mormolva (*doucement murmuré*), szöveg nélkül, csukott szájjal kísérik a már ismert dallamot. Két apró változtatást eszközöl a szerző. A 3. ütemben a *nobis* szónál A hangot ír, míg a 7. ütemben Aisz-t. Illetve a 4. ütem elején a szopránban az *interris* cisz hangon zár, addig a 8. ütemben a basszus fisz hangon. Az 5–8. ütemben lévő basszus dallam felett az alt és tenor szólamok, h-moll tonális keretben maradva egészítik ki harmóniává a legalsó szólamot. Továbbra is csupán három szólam énekel a Poulenc-től már megszokott, a ciklusra és szakrális a cappella kórusművészetére jellemző harmóniafordulatokkal színesítve.

A 9–12. ütemben új szöveg megzenésítése hallható, így a motettaszerkesztés értelmében természetesen új zene is társul hozzá. A 12. ütemben először szólal meg együtt a négy szólam, mely előrevetíti a 2. formai részt.

A 13. ütemtől ismét a szoprán és a tenor szólamok kopulás énekét hallhatjuk. A basszus szólam oktávtöréses ereszkedést, míg az alt, a mű elején megismert tercpárhuzam egyik szólamát rejti magában. Az *annuntiate* szövegrésznél (15–16. ütem) a négyszólamú kiegészült apparátus több helyen új harmonizációt jelent.

S
an - nun - tia - te no - bis in ter - ris quis ap - pa - ru - it?

A
an - nun - tia - te no - bis in ter - ris ap - pa - ru - it?

T
an - nun - tia - te no - bis in ter - ris — quis ap - pa - ru - it?

B
an - nun - tia - te no - bis in ter - ris ap - pa - ru - it?

h cis⁷ h⁶ cis⁷ e⁶ fisz h G^{7#} fisz G^{7#} G^{7#} e⁶ fisz^{5/3}

2. kottapéllda: Francis Poulenc: *Quem vidistis pastores dicite* 15–16. ütem

Más azonban ez a rész abból a szempontból is, hogy nem ismétli meg a szöveg első sorát, így tehát három ütemmel rövidül. Ráadásul a *Dominum* zárlatban először hallhatunk dúr akkordot üres kvintes zárlat helyett, melyet előszeretettel használ Poulenc műveiben, gondoljunk csak az Assisi Szent Ferenc megzenésített imáira.

A 21. ütemtől a 3. formai egység következik, egyértelműen H-dúr tonalitásban. A rész indulásának érdekessége, hogy harmóniak helyett a két felső és két alsó szólam oktávpárhuzamát láthatjuk. A 23. ütem tenor szólamában található hangnemileg egyértelmű H-dúr skálamenete után a két felső szólam kvarttpárhuzamát fedezhetjük fel, mely kiegészülve a tenor szólammal kvinthiányos szeptimakkordok sorát adja ki.

Ezt követően ismét két ütem elsötétülés hallható. A 25–26. ütemben ismét h-moll tonalitás az uralkodó, az előzőekben megismert alsó és felső szólamok párhuzama mentén. A 27–28. ütem lényegében a mű 23–24. ütemeinek megismétlése a szöveg ritmikai módosulásával, H-dúrban. Majd a 4. részt előkészítendő a 29. ütemben ismét h-mollra vált a szerző.

A negyedik formai rész ez alkalommal is a már jól ismert rondószerű dallammal indul. Jelen esetben az alt és a szoprán 1 szólamok hordozzák. A basszus az előző rész elején alkalmazott oktávtöréses lefelé tartó skáláját énekli, míg a tenor a harmóniába illeszkedő, ám mégis dallamos eddig nem hallott új zenei megfogalmazását követhetjük.

A tárgyalt formai egység végén egy ütemre feltűnik egy új harmonikus rész. A *Natum vidimus* (35. ütem) a 9. és 17. ütemekhez képest merőben más. Ezeken a helyeken ugyanis a szöveg ugyanaz.

S Na - tum vi - di - mus

A Na - tum vi - di - mus

T Na - tum vi - di - mus

B Na - tum vi - di - mus

H⁷ 9 E⁷ e⁶ kvart-akkord h

3. kottapéllda: Francis Poulenc: *Quem vidistis pastores dicite* 35. ütem

A coda négy üteme hasonlít az első tétel megzenésítésére. Az alsó szólamok ismétlődnek, míg a szoprán először tercre ugrik fel, majd az ismétlésnél a kvint hangra. A zárlat pedig ugyanúgy 4-3-as késleltetésű domináns, mint az *O magnum mysterium* végén, melyet picardiai terces záróakkord követ.

5. 2. 3. *Videntes stellam*

A háromkirályok története, azaz a betlehemi csillag által vezetett napkeleti bölcsek jelenete kap zenei köntöst a következő latin szövegre.

Videntes stellam Magi,
gavisi sunt gaudio magno:
et intrantes domum, obtulerunt Domino
aurum, thus et myrrham.

Látva a csillagot, a napkeleti bölcsek
nagy örömmel örvendeztek:
és belépve a házba, felajánlottak az Úrnak
aranyat, tömjént és mirhát.⁴

Alapvetően egy nagyon egyszerű harmóniamenetű homofón felrakás, mint rondótéma, ötször tér vissza a tétel folyamán.

⁴ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés: 2025. 06. 05.)

Calme et doux ♩ = 58
ppp

SOPRANOS
Vi - den - tes stel - lam Vi - den - tes stel - lam

ALTOS
Vi - den - tes stel - lam Vi - den - tes stel - lam

TÉNORS
Vi - den - tes stel - lam Vi - den - tes stel - lam

BASSES

1. kottapéllda: Francis Poulenc: *Videntes stellam* 1–4. ütem

A mű elején, majd a 8. ütemtől A-dúrban hallhatjuk. A 15. ütemtől már kiegészülve az osztott basszus szólammal E-dúrban szólal meg a téma. Poulenc az E-dúrt enharmonikusan átértelmezi Fesz-dúrrá, így a b-s környezet válik uralkodóvá. Emiatt a 26. ütemtől Asz-dúrban jelenik meg a téma, a harmadik megszólalással azonos harmonizációban, az elsőhöz képest kissé módosult, kiterjesztett akkordokkal. A mű legvégén keretbe foglalva ismét A-dúrban hallhatjuk a témát, egy visszhangszerű, ám merőben váratlan harmonizálásban. Az A-dúrban értelmezhető utolsó megszólalása a *videntes stellam* szövegnek öt harmóniát rejt. Bővített szextes akkordként, mégis leírásban leszállított VI mellékdomináns szeptim után nápolyi szeptim hallható, majd C-dúr szextakkord és E-dúr valódi tercrokon fordulatot követ a befejező tonikai A-dúr.

ppp *court*

S
vi - den - tes stel - lam

A
vi - den - tes stel - lam

T
vi - den - tes stel - lam

B
Vi - den - tes stel - lam

2. kottapéllda: Francis Poulenc: *Videntes stellam* 41–42. ütem

A harmóniai folyamatot az immár megszokottnak mondható poulenc-i harmonizáció képviseli, azonban érdemes megvizsgálni két szövegi egységet. Az egyik a Magi szó, mely a napkeleti bölcsekre utal. Négyszer zenésíti meg Poulenc úgy, hogy a két szótagból az első mindig egy alaphelyzetű dúrakkord, ami egy szűkített akkordra lép tovább az összes esetben, azonban más és más hangnemben.

A másik izgalmas szövegmegzenésítés, az *aurum, thus et myrrham* (aranyat, tömjént és mirhát) kifejezések esetében észlelhető. Ez a szöveg kétszer jelenik meg a műben. Először a 24–25. ütemben.

3. kottapélda: Francis Poulenc: *Videntes stellam* 24–25. ütem

Az arany (*aurum*) egy Cesz domináns szekundakkordként jelenik meg, a tömjén (*thus*) 5:1-es modellskálát rejt magában, a mirha (*myrrha*) pedig szinonimakkordja a Chopin dominánsnak, azzal a kivétellel, hogy itt jelen van egy kis nóna is a harmóniában.

A 35. ütemben hallható változat kevésben tér el az előzőtől.



4. kottapélda: Francis Poulenc: *Videntes stellam* 35–36. ütem

Az arany (aurum) egy gisz szűkített szeptimként jelenik meg, a tömjén (thus) bővített szextes akkordként, először annak terckvart, majd kvintszext fordításában, a mirha (myrrha) pedig szintén a már említett Chopin domináns variánsnak hangzó, akusztikus 13-as harmóniaként.

5. 2. 4. *Hodie Christus natus est*

A sorozat utolsó tétele Krisztus születését hirdeti.

Hodie Christus natus est:	Ma megszületett Krisztus,
hodie Salvator apparuit:	ma megjelent a Megváltó,
hodie in terra canunt Angeli,	ma a földön énekelnek az angyalok,
laetantur Archangeli:	örvendeznek az arkangyalok,
hodie exsultant justī, dicentes:	ma ujjonganak az igazak, mondván:
Gloria in excelsis Deo, alleluia.	Dicsőség a mennyben Istennek, alleluja. ⁵

A szerző a teljes szöveget háromszor zenésíti meg minden visszatéréskor hangnemi vagy harmóniai variánsként. Ezen értelmezés mentén három megzenésítésre oszthatjuk a művet, valamint egy codára, mely a szöveg utolsó sorát ismétli csupán.

⁵ <https://sites.google.com/site/szovegkonyv/kapcsolat> (utolsó megtekintés: 2025. 06. 05.)

formai rész	1. megzenésítés			2. megzenésítés					3. megzenésítés				Coda
ütem szám	1–4.	5– 10.	11– 13.	14.	15.	16– 19.	20– 23.	24.	25– 26.	27– 32.	33– 34.	35 – 36.	37– 47.
hangnem	C- dúr	c- moll	C- dúr	G- dúr	e- moll	E- dúr	g- moll	C- dúr	C- dúr	c- moll	C- dúr	G- dúr	C- dúr

1. táblázat: A tétel formai felépítése

A tétel elején egy felugró tiszta kvintre lehetünk figyelmesek, mely egy figyelemfelkeltő hatású vezérmotívum, akárcsak Liszt Három királyok indulójában. Kezdeti harmóniakészlete igen szerény, szinte csak hármashangzatokat hallhatunk a 2. ütemben.

ff

S Ho - di - e Chris - tus na - tus - est

A Ho - di - e Chris - tus na - tus - est

ff

T Ho - di - e Chris - tus na - tus - est

B

C G a C⁷ d C d e C

1. kottapéllda: Francis Poulenc: *Hodie Christus natus est* 2. ütem

Hasonlóképpen mollban az 5-6. ütemben.

1 *p subito* *mf*

S Ho - di - e in ter - ra ca - nunt — An - ge - li

A Ho - di - e in ter - ra ca - nunt — An - ge - li

T Ho - di - e in ter - ra ca - nunt — An - ge - li

B Ho - di - e in ter - ra ca - nunt — An - ge - li

c g Asz B g Asz⁷ g⁷ f⁷ g

2. kottapélda: Francis Poulenc: *Hodie Christus natus est* 5–6. ütem

A tételben külön említést érdemel a 11. és a 13. ütemek összehasonlítása. A szoprán és az alt ugyanaz mindkét ütemben. Azonban a tenor másodszor egy körülíró motívummal dúsítja a harmóniát, majd a folytatásban ellenkező irányba lép a basszussal együtt. Ebből kifolyólag a harmónia is változik, de csupán annyira, hogy G-dúr helyett, a párhuzamos e-moll szólal meg.

A második megzenésítésben a felugró kvint után először Fis⁷, majd F hang szólal meg a tenorban. E-moll felé veszi az irányt a mű, mely rögtön az azonos alapú E-dúrban folytatódik. A 17 ütemben izgalmas harmóniát rejt a kottakép. Az Angeli szónál a basszusban F, a tenorban A, az altban disz, míg a szopránban g hangot írt Poulenc.

mf

S ca - nunt — An - ge - li

A ca - nunt — An - ge - li

T ca - nunt — An - ge - li

B ca - nunt — An - ge - li

E disz⁶₅ F⁹_{6#} d⁴₃ H⁵₃

3. kottapéllda: Francis Poulenc: *Hodie Christus natus est* 17. ütem

Ez egyrésről egy nápolyi alapra épített akkord, másrészt egy bővített szextes tartalmú harmónia, és nem utolsósorban hangzásban egy mollbeli akusztikus nónakkord. Habár csak egy pillanatig hallhatjuk e hangzást a virtuóz tempó miatt, mégis izgalmas értelmezési kérdéseket vet föl. A 19. és a 20. ütem váltásánál egy H-dúr és G-dúr valódi tercrokon kapcsolatot hallhatunk, mely egyúttal az átmenet nélküli hangnemváltás eszköze is. Azonban a folytatás inkább g-moll a megjelenő módosítások miatt. A második rész végén ismét hallható a már többször megzenésített szoprán *Gloria* dallam. Ebben az esetben az alaphangnem dominánsában, G-dúrban csendül fel.

A harmadik szövegmezzenésítés tonális mixtúriával indul.

ff

S Ho - di - e Chris - tus na - tus — est

A Ho - di - e Chris - tus na - tus — est

T

B Ho - di - e Chris - tus na - tus — est

C G F d e d e F G

4. kottapélda: Francis Poulenc: *Hodie Christus natus est* 25. ütem

Az ezt követő részben tulajdonképpen az első formai egység ismétlése történik. Az általam codának definiált függelék pedig egy motorikus zárása a tételnek, mely egy szokványos szekvenciával indul.

S al - le - lu - ia al - le - lu - ia

A al - le - lu - ia al - le - lu - ia

T al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B al - le - lu - ia al - le - lu - ia

a⁷ d⁷ G⁷ C⁷ F⁷ h⁷ e⁷ a⁷

5. kottapélda: Francis Poulenc: *Hodie Christus natus est* 37. ütem

Ez a dallamalkotás, ahol minden második hang mélyre ugrik merőben hasonlít Poulenc G-dúr miséjének Gloria tételének 32-33. ütemében lévő basszus szólam nagy ugrásaihoz.



6. kottapéllda: Francis Poulenc: *G-dúr mise* – Gloria 32–33. ütem

Ez a kompozíciós eljárás lényegében mintaként működik az említett tételekben, melyre bővebben kitért Jack R. Barnard is 1966-ban írt szakdolgozatában.⁶

A mű zárósorában a C-dúr tonlitás egy pillantra bizonytalanná válik, amikor a 44. ütemben az *Alleluja* szó mellékdomináns ízt kap a B és Asz hangokkal. Ezt azonnal fel is oldja a komponista, majd az utolsó előtti ütemben a tonikai harmónia alá ír egy fisz hangot, mely kicsit fanyarabbá teszi a zárást.

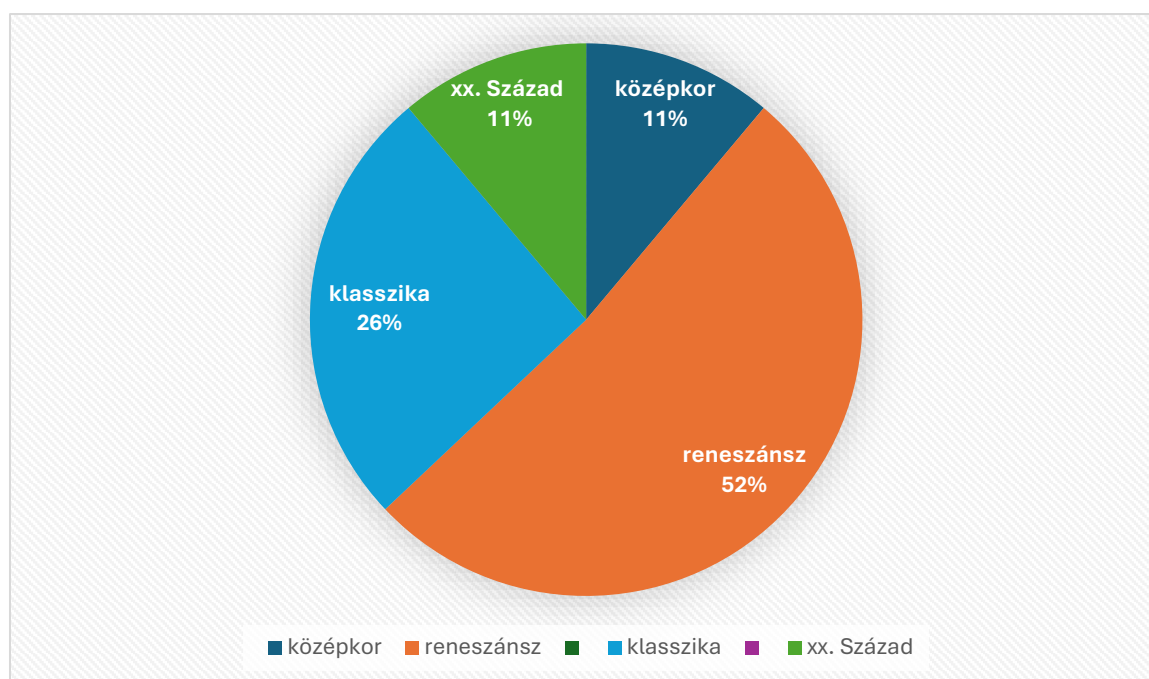
⁶ Jack Richard Barnard: *Choral Problems in the Unaccompanied Music of Francis Poulenc*. MA szakdolgozat. Denton: North Texas State University, (1966.) 29.

6. Összegzés

Összegzésként szeretném felvázolni a Poulenc motettákban fellelhető stílusesszközöket, melyek segítik a művek zenetörténeti korszakokba való besorolását. Ezek az 1900-as években írott motetták érezhetően több stíluskorszak jellemző kompozíciós eljárásait ötvözik. Így kronológiai sorrendben a középkor zenei stílusesszközeihez tartoznak a gregorián feldolgozások, vagy egyszólamú gregorián jellegű dallamok megjelenései, a recitáló jelleg, illetve az archaizáló üres kvintes záratok. Reneszánsz stílusesszközként említhető az imitációs szerkesztés megjelenése, valamint a modalitás alkalmazása. A barokk korszak néhány eleme is fellelhető olykor, mint például a szekvencia vagy a fuga. A klasszikus kor lenyomataként feltétlenül meg kell említeni a tonális harmóniahasználatot és a funkciós gondolkodást. A romantikus dallamalkotás mellett fellelhető tercrokön fordulatok és a közös tercű akkordkapcsolatok igen sokszor jellemzők egy-egy Poulenc kórusműre. A 20. században pedig az alfa-akkordok, modell-skálák és a nem tercépítkezésű hármashangzatok ugyanúgy többször jelen vannak az említett motettákban.

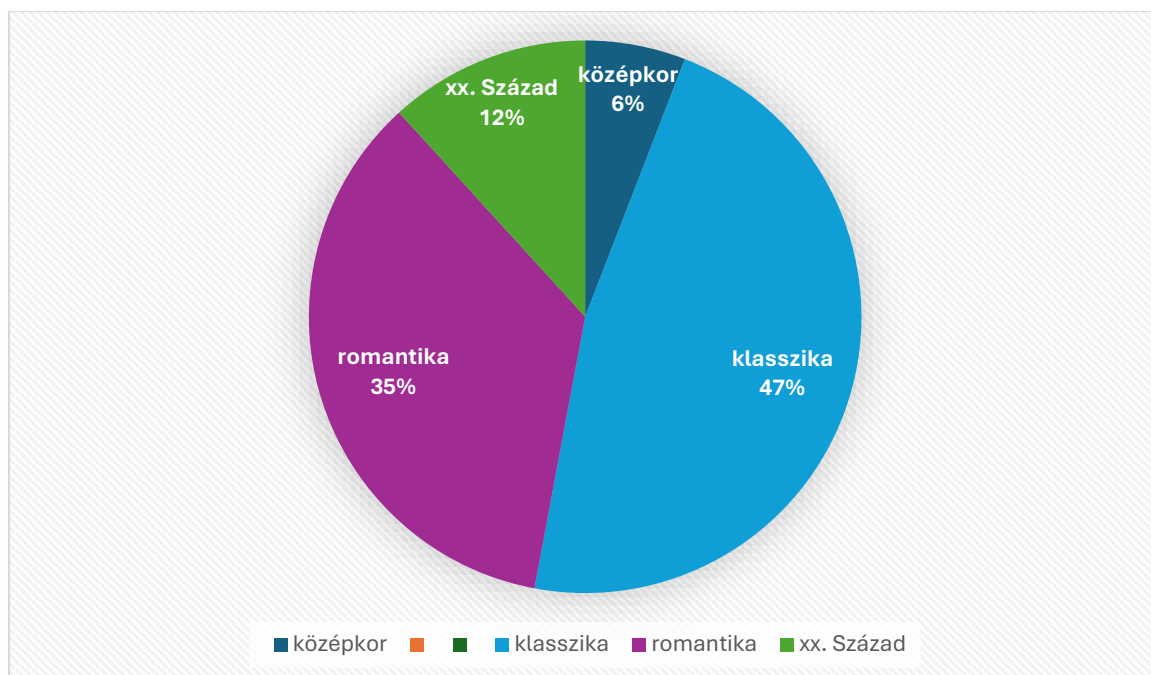
A következő kördiagramok segítenek felvázolni, hogy egy-egy műben százalékosan mekkora arányban van jelen egy stílus. Minden esetben az alapérték egy ütem, így valamennyi tétel statisztikai ábráján jól láthatók a különböző korszakok a különböző színekkel való elkülönítés miatt. A színek mindig ugyanazt a korszakot jelentik, és amennyiben valamelyik stílusréteg nem jelenik meg a műben, úgy a szín és a megnevezés is kimarad az ábrázolásból.

Ave verum

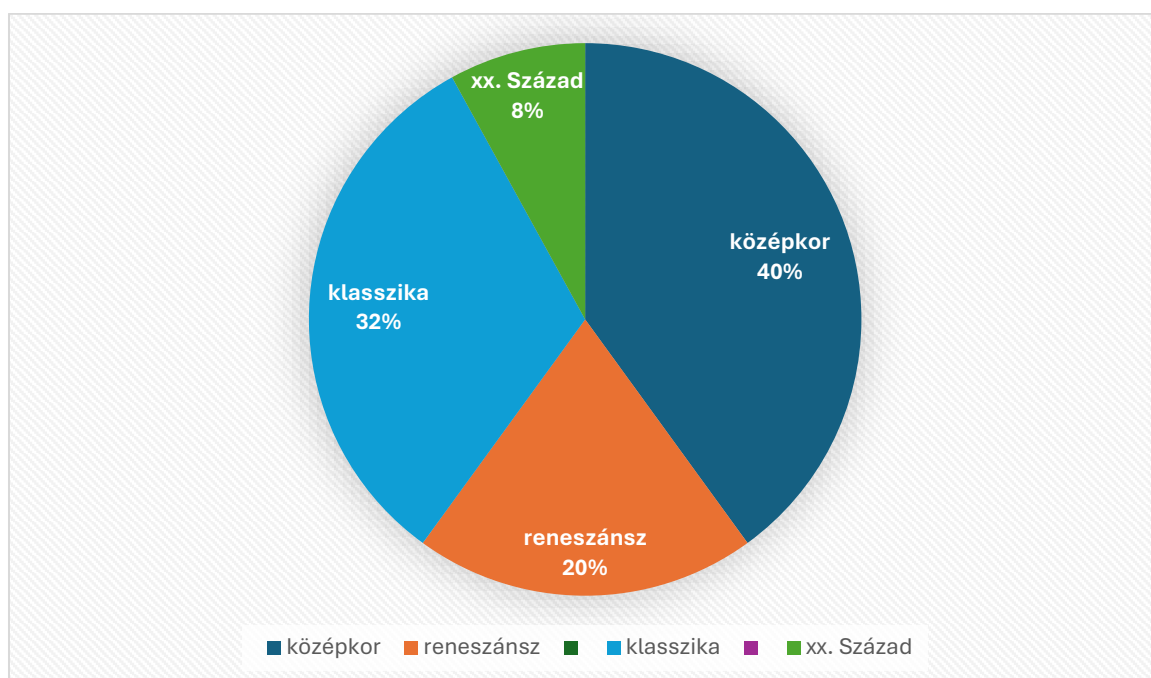


Laudes de Saint Antoine de Padoue

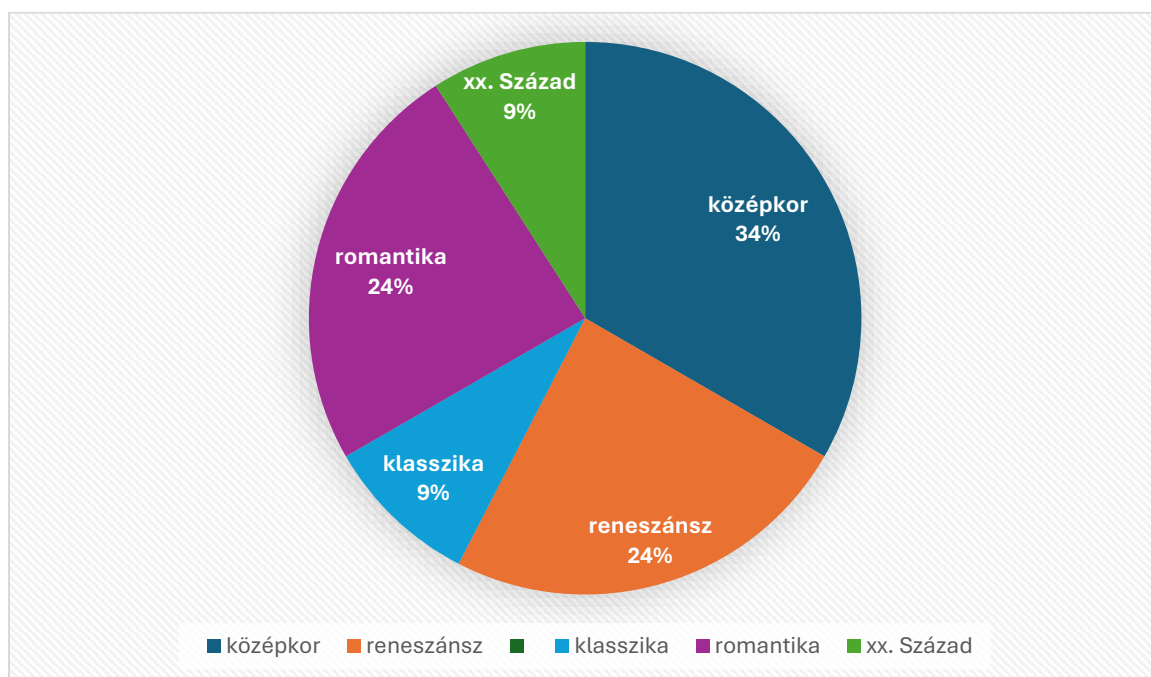
O jesu



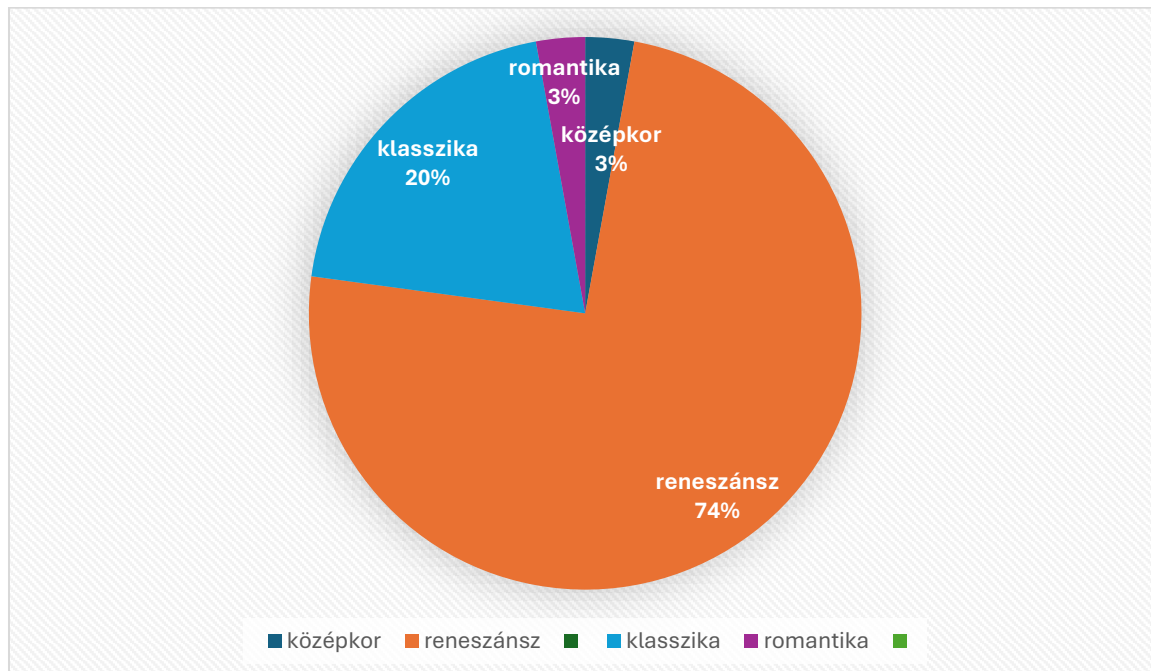
O proles



Laus regi

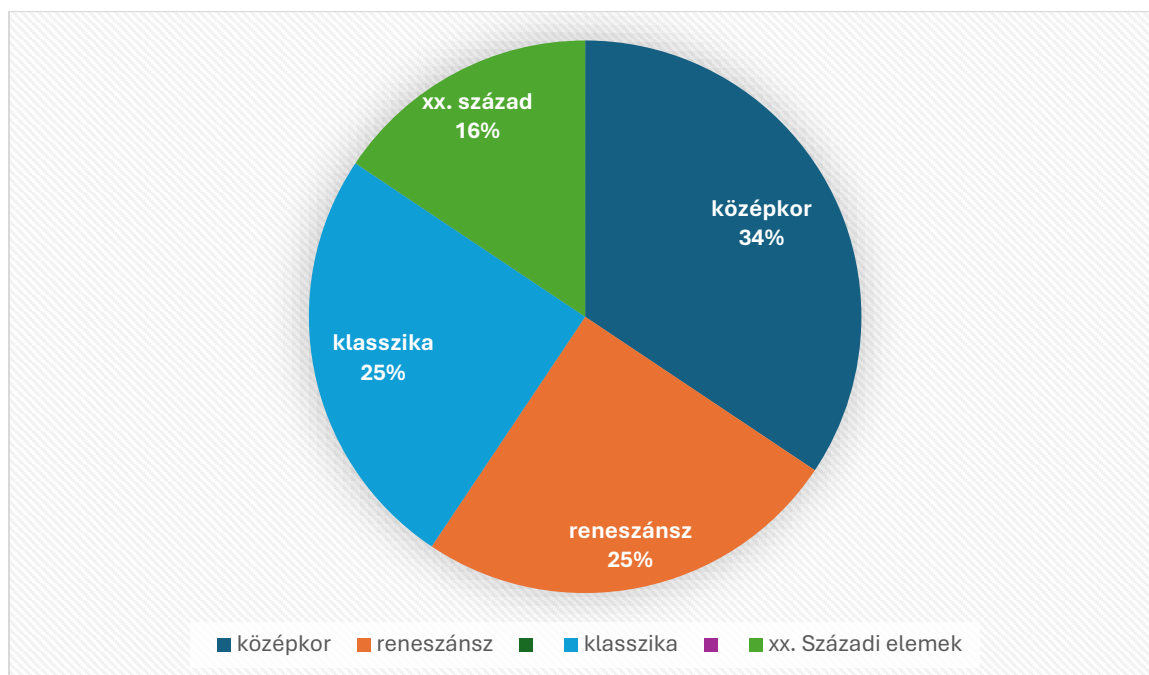


Si quaeris

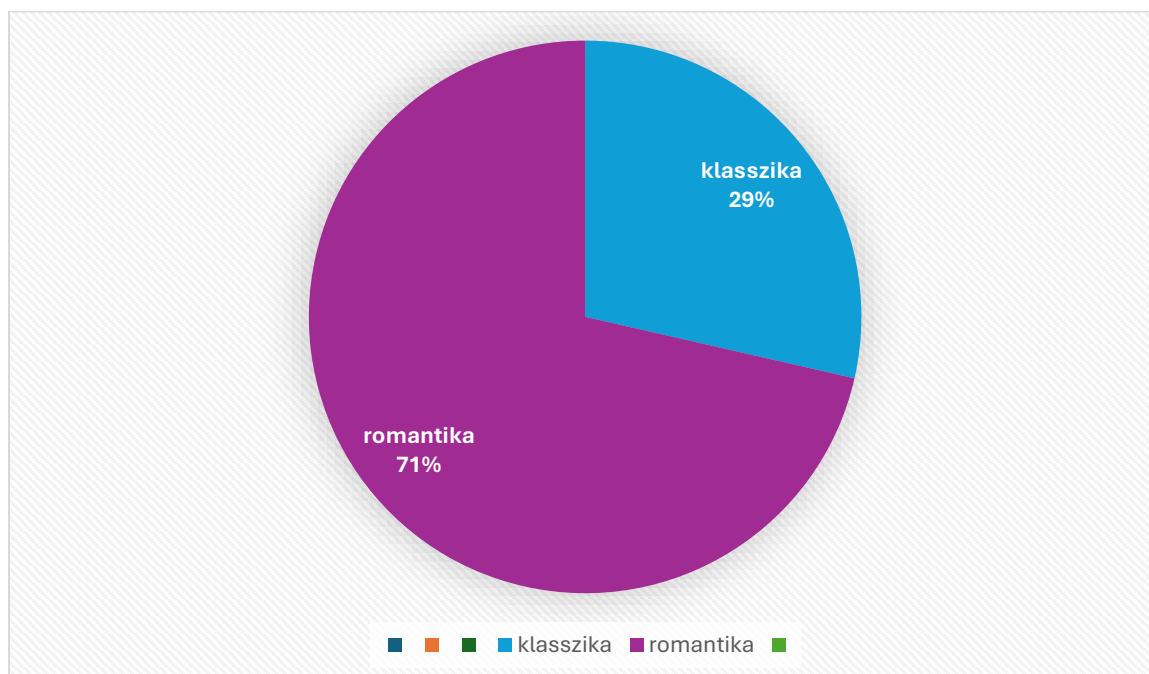


Quatre petites prieres de Saint Francois d'Assise

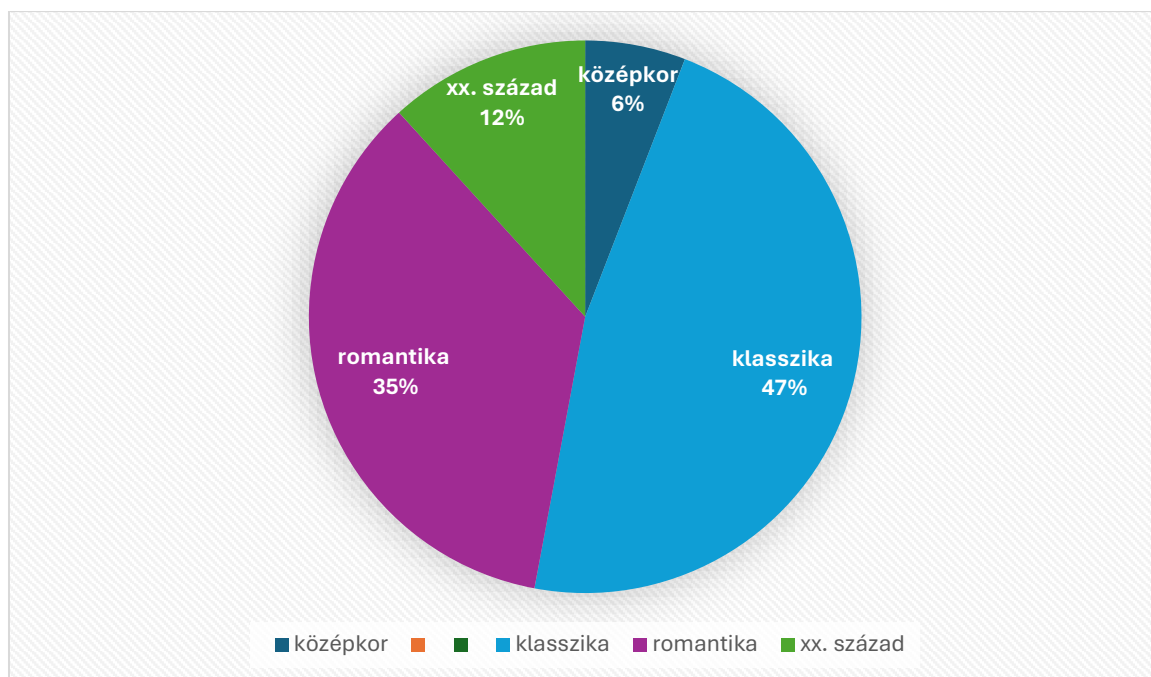
Salut Dame



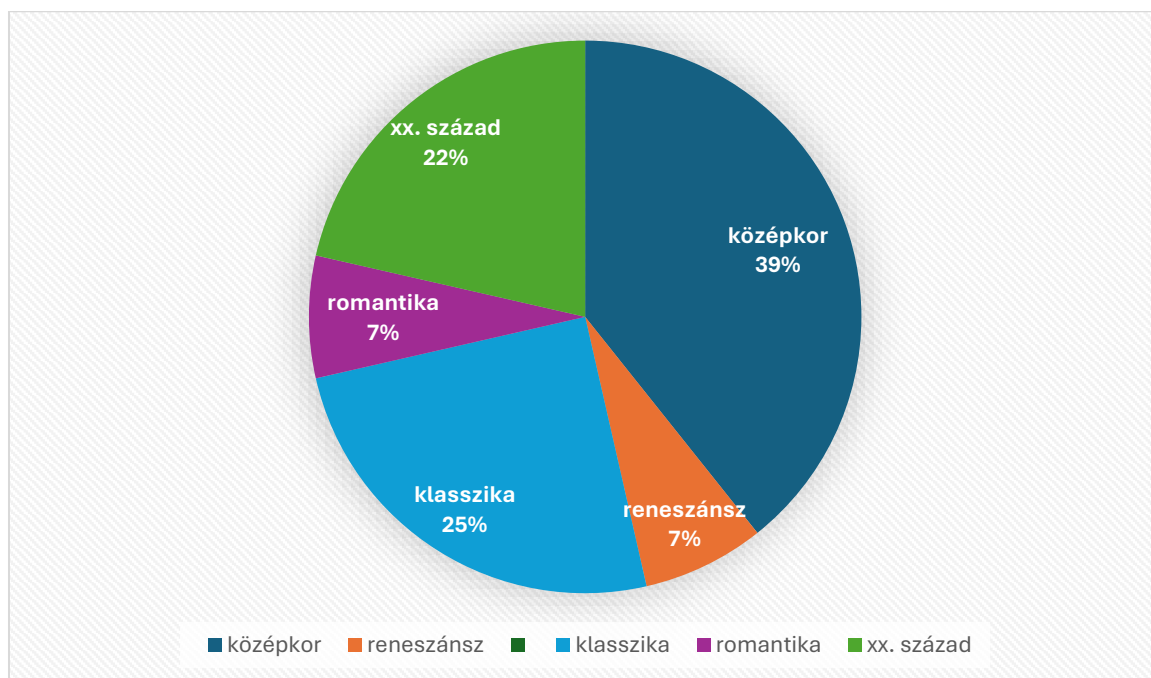
Tout puissant



Seigneur, je vous en prie

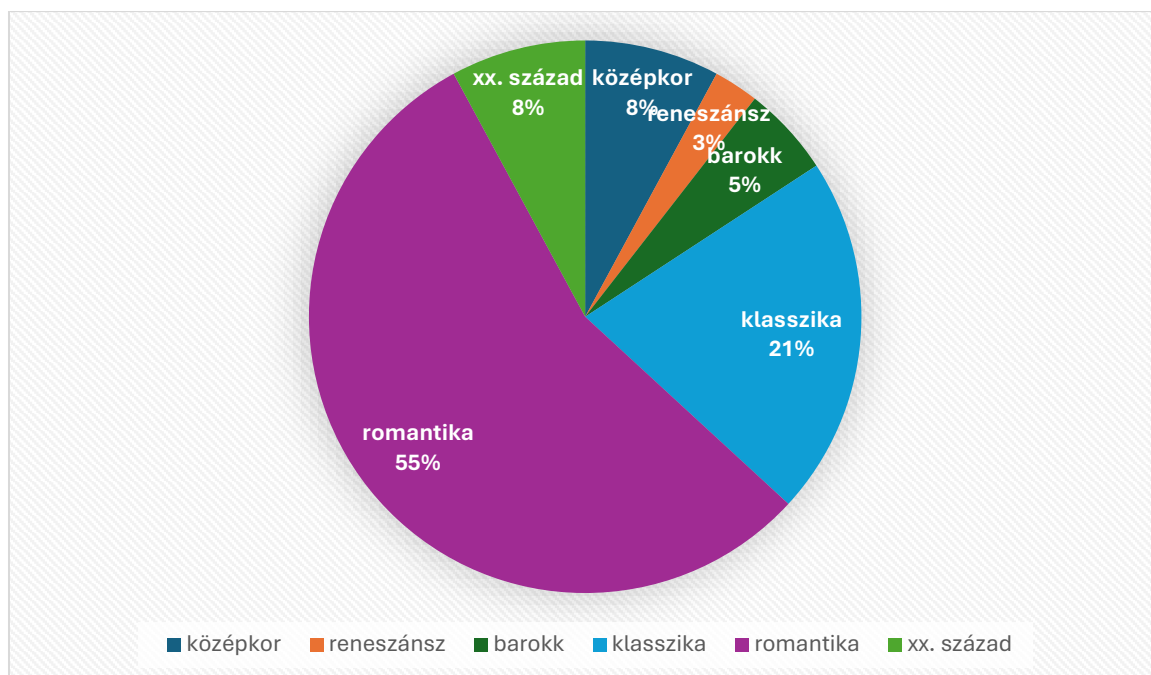


O mes très chers frères

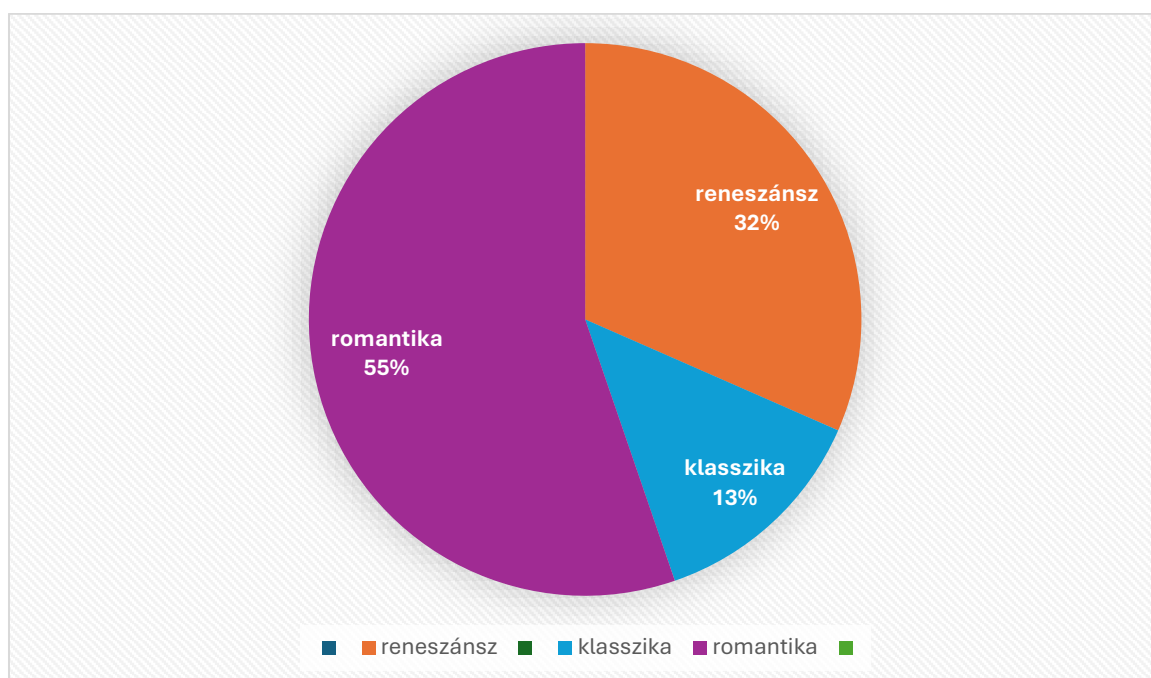


Quatre motets pour un temp de pénitence

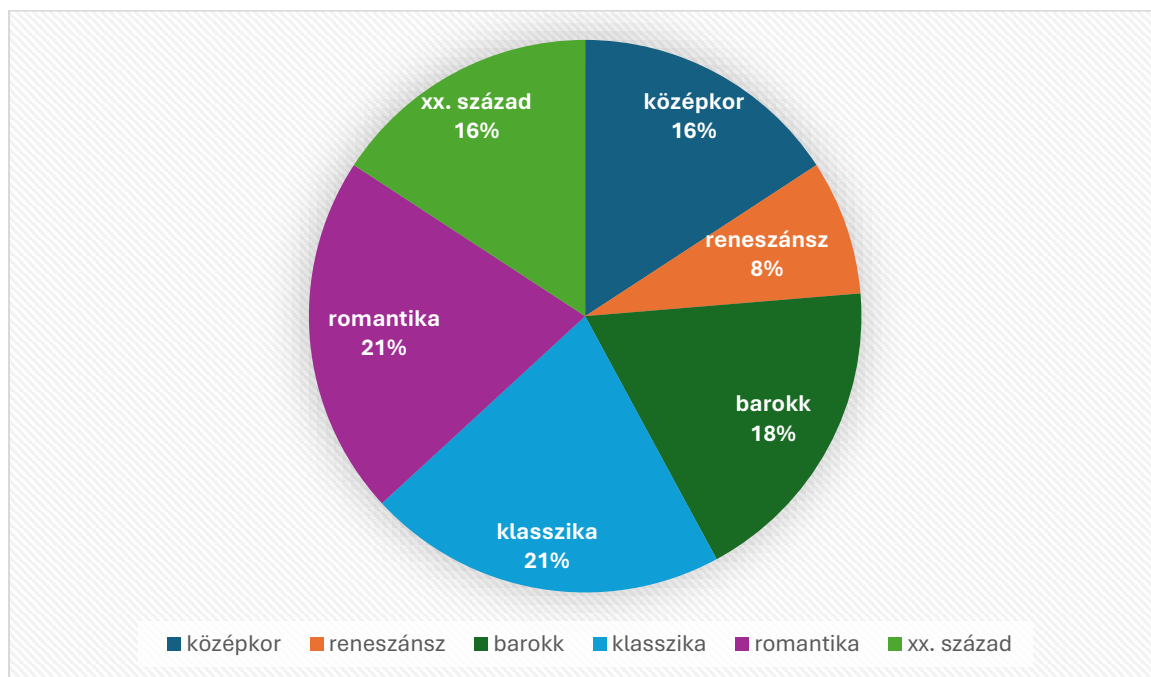
Timor et tremor



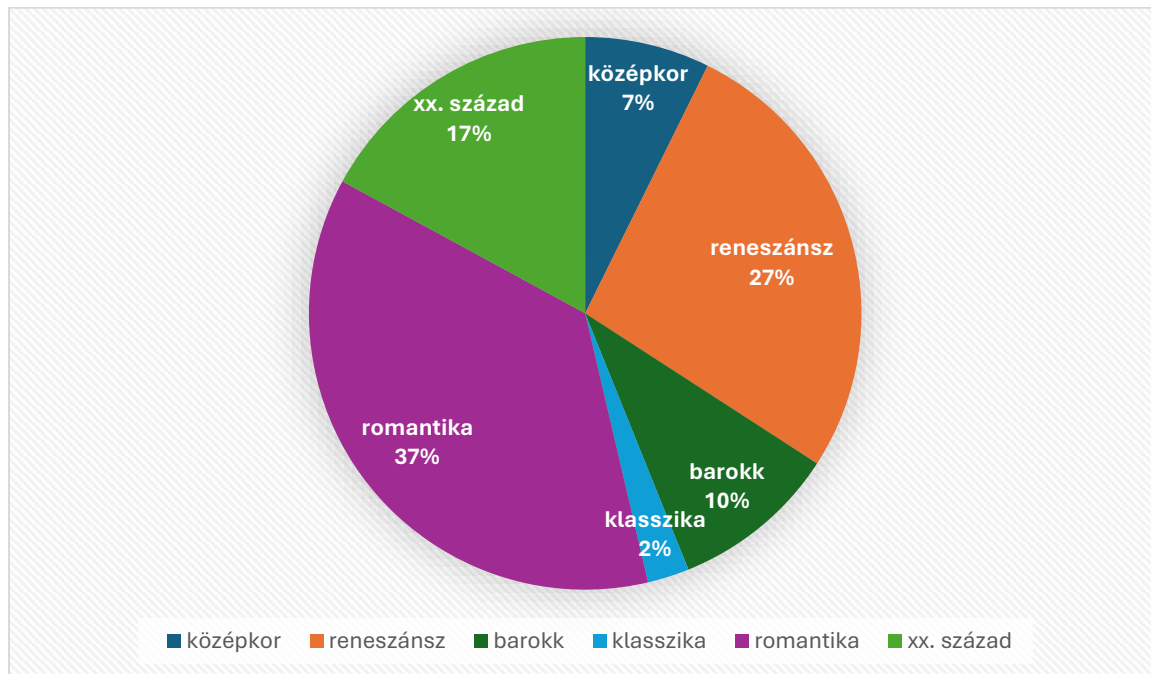
Vinea mea electa



Tenebrae factae sunt

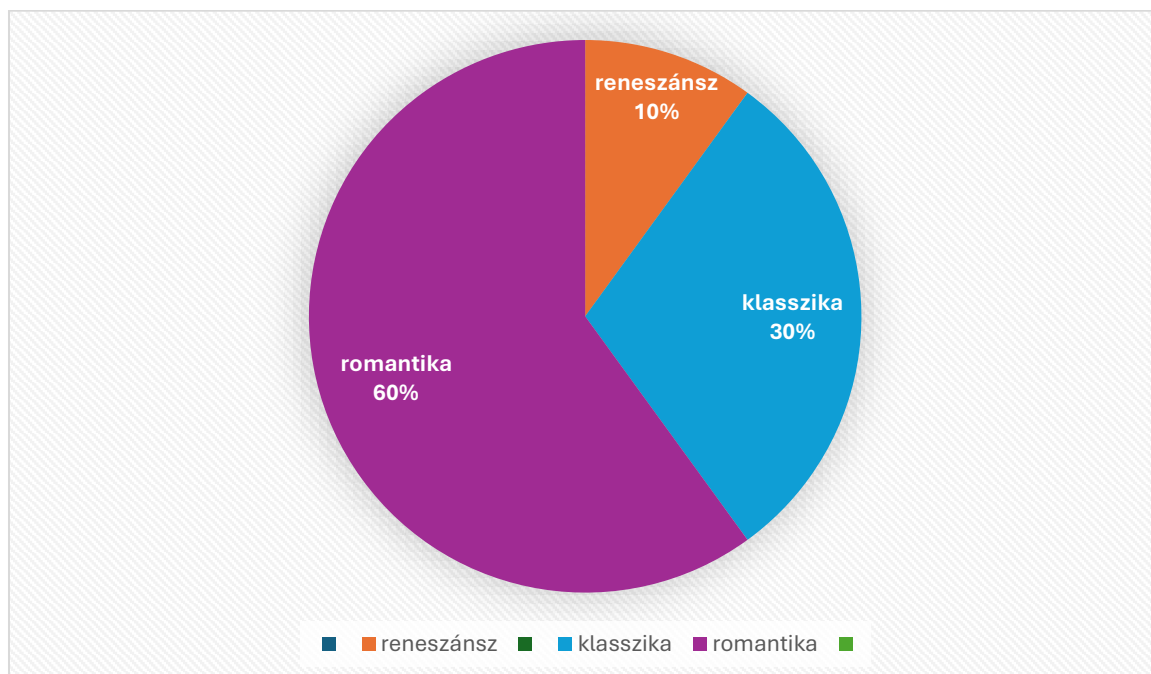


Tristis est anima mea

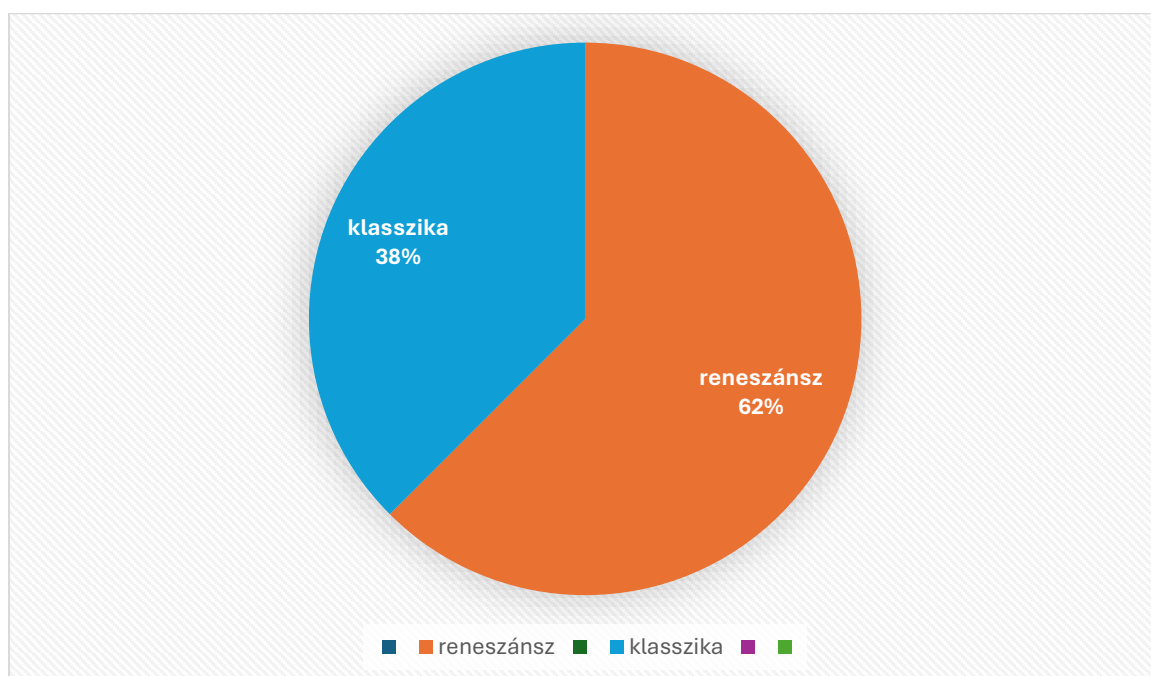


Quatre motets pour un temps de Noël

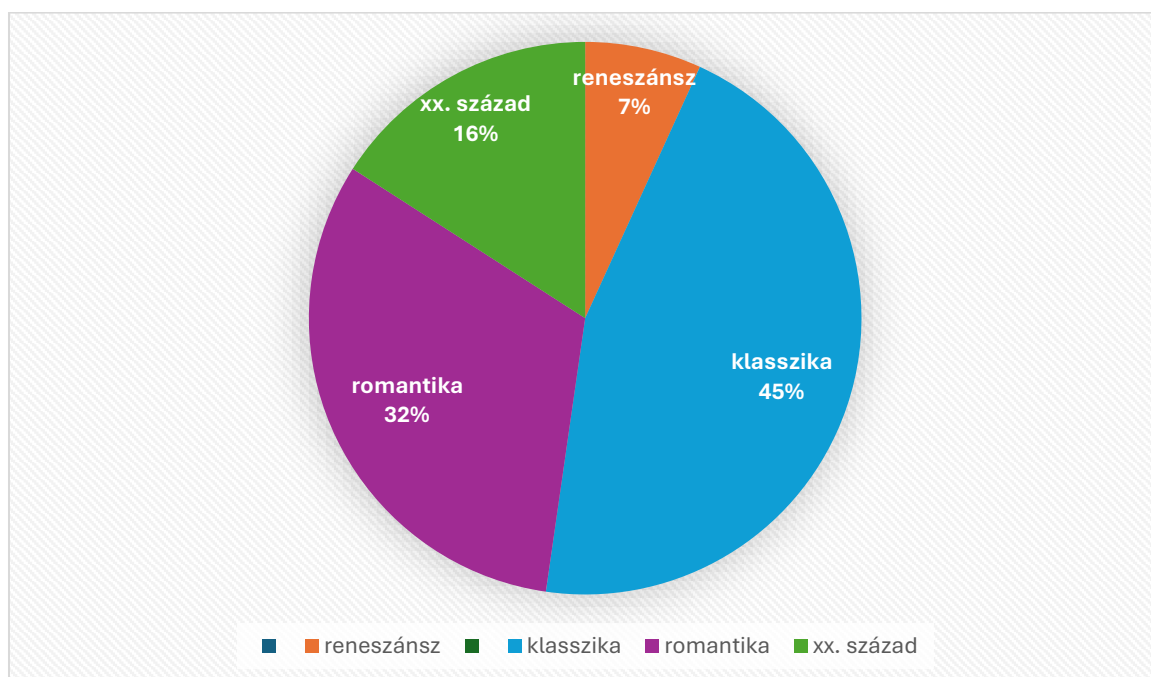
O magnum mysterium



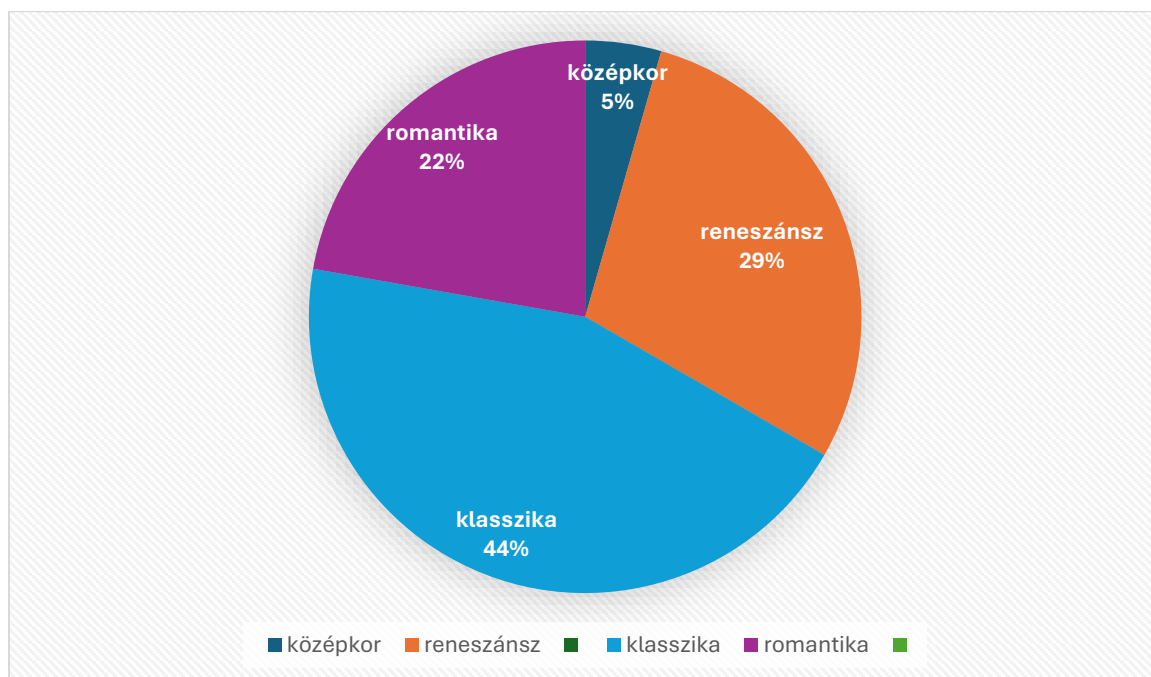
Quem vidistis pastores dicite



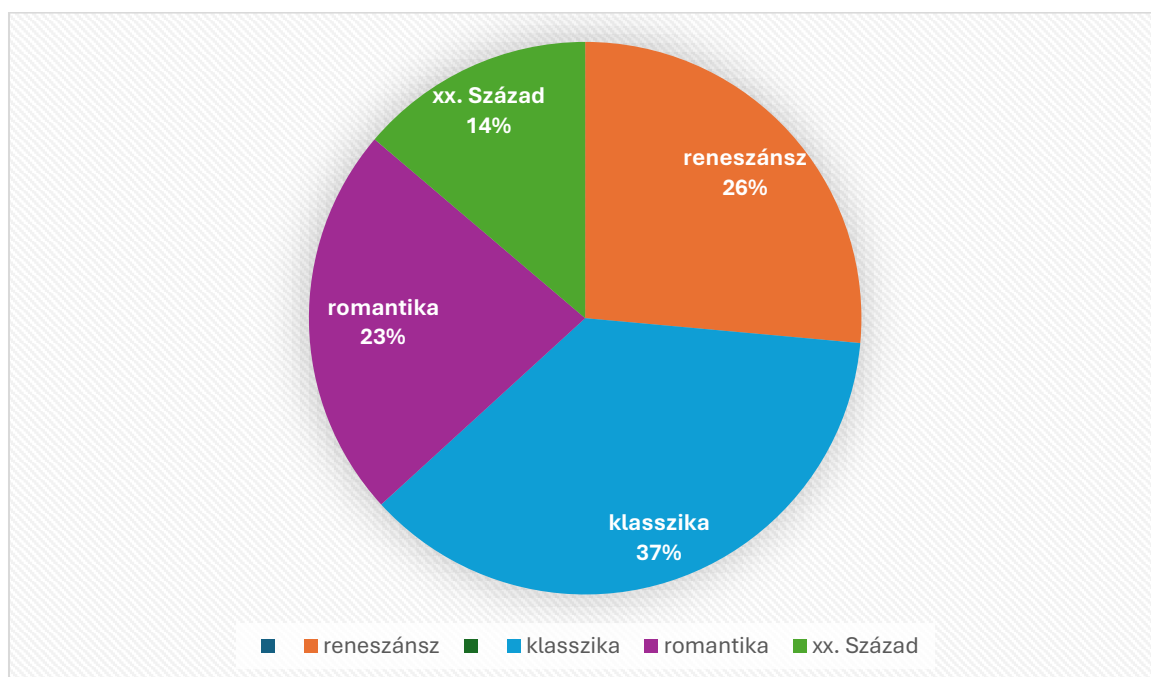
Videntes stellam



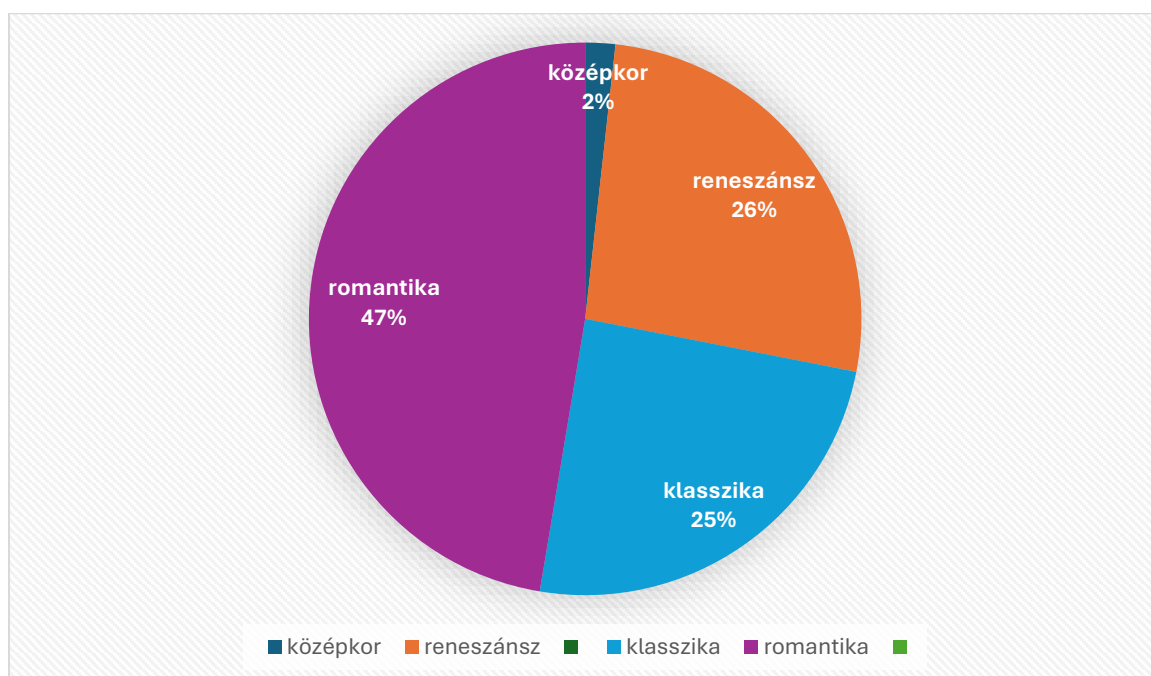
Hodie Christus natus est



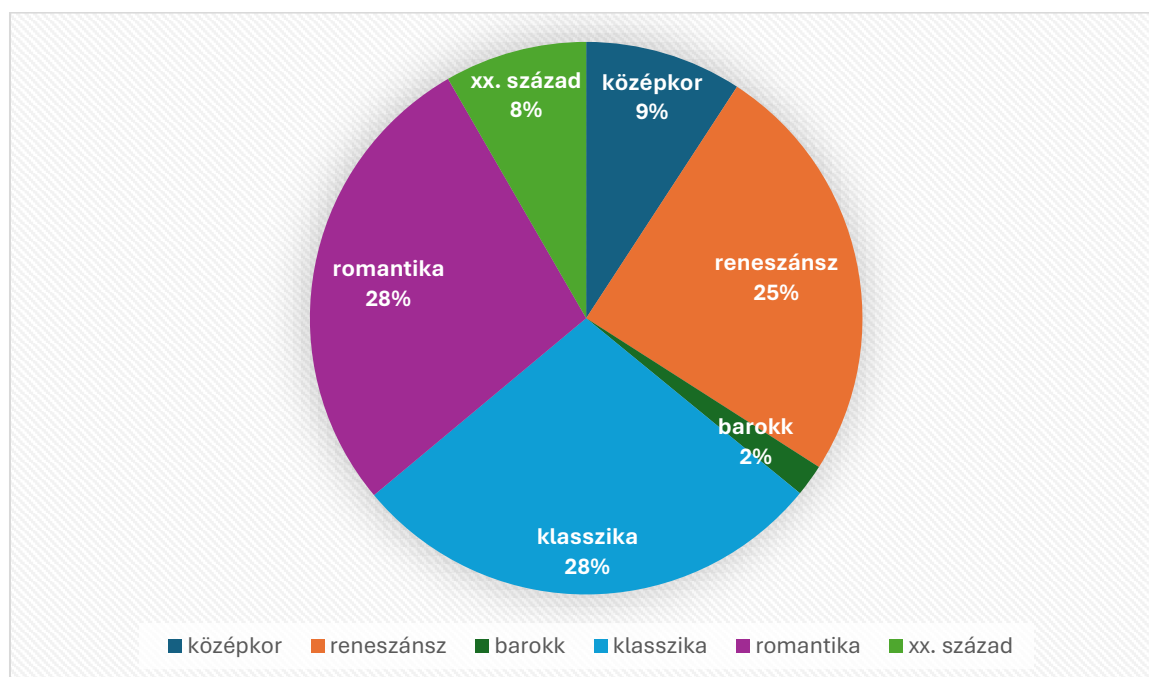
Exultate Deo



Salve Regina



Összesítés



Az összesített diagramon látszik legjobban, Poulenc mely stílusrétegek kompozíciós eljárásait részesítette legjobban előnyben. Virgil Thomson egyszer azt mondta, hogy Poulenc vitathatatlanul a legjobb dallamszerző.¹ Erre a legjobban a neoklasszicizmus reflektál, mely első helyen van jelen a művekben. Szorosan versenyben követi a romantika. Poulenc rengeteg filmzenét írt, így szinte természetszerűen alkalmazta a romantikus stílusesszközöket vegyítve a már említett klasszikus elemekkel. Nem meglepő, hogy sokszor alkalmaz neomodális fordulatokat, melyek nagyban hozzájárulnak a reneszánsz stílus megjelenéséhez. 20. századi elemeket szakrális kórusműveiben ritkán alkalmaz, inkább csak beszúrt komponensekként, mintsem folyamatosan. Ezzel ellentétben hangszeres műveit sokszor áthatja a Strawinsky-hatás, mely jól szembeállítható a gyengéd egyházi kóruskompozíciókkal. Az archaikus zárlatok és a gregorián-szerű dallamok megjelenése miatt – melyek igazán csak a *Laudes de Saint Antoine de Padoue*-ban hallhatók – a középkori zene lenyomata csak elvétve érzékelhető Poulenc ezen műveiben. Érdeemes megemlíteni, hogy a barokk hatás érvényesül a legkevésbé.

¹ Daniel Keith W.: *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. (Rochester: University of Rochester Press, 1980.) 233.

Ezek alapján elsőre neoklasszikusnak vagy neoromantikusnak definiálhatjuk Poulenc szakrális a cappella kórusműveit. Azonban ne felejtsük el, hogy statisztikailag alátámasztva egy negyed részben viszont a neomodális harmóniavilág tárul elénk a tételekben.

Kisebb – nagyobb részben mindegyik stílustörténeti korszak képviselteti magát a szerző darabjaiban, így joggal mondom ki azt a következtetést, hogy Francis Poulenc kíséret nélküli egyházi kompozíciói eklektikusak, a szó legnemesebb értelmében.

Habár a művek analízise elengedhetetlen a motetták megértéséhez, mégis Poulenc idézete a legfontosabb ebben a témában:

Ne elemezzék a műveimet, csak szeressék.²

² Surtout n'analysez pas ma musique, aimez-la Isabelle Werck: *Francis Poulenc*. (Paris: Editions Bleu Nuit, 2018.)

94. fordítás tőlem

Kották internetes elérhetősége

Quatre petites prières de Saint François d'Assise:

https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/5f/IMSLP309565-PMLP500340-Poulenc_F_-_Quatre_petites_pri%C3%A8res_de_Saint-Fran%C3%A7ois_d%27Assise.pdf

Laudes de Saint Antoine de Padoue:

https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f5/IMSLP309978-PMLP500992-Poulenc_F_-_Laudes_de_Saint-Antoine_de_Padoue.pdf

Ave verum corpus: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/4/4a/IMSLP309973-PMLP500984-Poulenc_F_-_Ave_verum=.pdf

Quatre motets pour en temps de pénitence:

[https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/fe/IMSLP309028-PMLP499455-Poulenc_-_4_Motets_pour_un_temps_de_p%C3%A9nitence_\(SATB\).pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/fe/IMSLP309028-PMLP499455-Poulenc_-_4_Motets_pour_un_temps_de_p%C3%A9nitence_(SATB).pdf)

Exultate Deo: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/b/b4/IMSLP309977-PMLP499501-Poulenc_F_-_Exultate_Deo.pdf

Salve Regina: [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/86/IMSLP309566-PMLP499502-Poulenc_F_-_Salve_Regina_\(FP_110\).pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/86/IMSLP309566-PMLP499502-Poulenc_F_-_Salve_Regina_(FP_110).pdf)

Quatre motets pour le temps de Noël

O magnum mysterium: [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/33/IMSLP309966-PMLP500974-Poulenc_F_\(1\)_O_magnum_mysterium.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/33/IMSLP309966-PMLP500974-Poulenc_F_(1)_O_magnum_mysterium.pdf)

Quem vidistis, pastores dicite:

[https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/8c/IMSLP309967-PMLP500974-Poulenc_F_\(2\)_Quem_vidistis_pastores_dicite.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/8c/IMSLP309967-PMLP500974-Poulenc_F_(2)_Quem_vidistis_pastores_dicite.pdf)

Videntes stellam: [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/fa/IMSLP309968-PMLP500974-Poulenc_F_\(3\)_Videntes_stellam.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/fa/IMSLP309968-PMLP500974-Poulenc_F_(3)_Videntes_stellam.pdf)

Hodie Christus natus est: [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/b/b2/IMSLP309969-PMLP500974-Poulenc_F_\(4\)_Hodie_Christus_natus_est.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/b/b2/IMSLP309969-PMLP500974-Poulenc_F_(4)_Hodie_Christus_natus_est.pdf)

Bibliográfia

- Amos, Shaun McClelland: *Melody and Texture in the Choral Works or Women's Voices of Francis Poulenc*. PhD disszertáció. Alabama: University of Alabama, 1994.
<https://ir.ua.edu/handle/123456789/6930> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).
- Audel, Stéphane: *Francis Poulenc. Moi et mes amis*. Aubin: La Palatin Ligugé, 1963.
- Barnard, Jack Richard: *Choral Problems in the Unaccompanied Music of Francis Poulenc*. MA szakdolgozat. Denton: North Texas State University, 1966.
- Bárdos Lajos: *Karvezetés II. Zenei prozódia*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1976.
- Beleznai, Katalin: *Zenei sokszínűség Francis Poulenc kórusműveiben*. Szakdolgozat. Budapest, 2008.
- Bernac, Pierre: *Francis Poulenc. The Man and his Songs*. New York: W. W. Norton, cop. 1977.
- Borel, Vincent: *Francis Poulenc l'enfant du chœur*. Paris: Chroniques du Théâtre des Champs-Élysées. 2018.
- Buckland, Sidney: *Francis Poulenc. „Echo and Source”. Selected Correspondence 1915-1963*. London: Gollancz, 1991.
- Burton, Richard D. E.: *Francis Poulenc*. Chicago: Absolute Press, 2002.
- Chimènes, Myriam: *Francis Poulenc, Correspondance. 1910-1963 réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes*. Paris: Fayard, 1994.
- : *Francis Poulenc. Music, Art and Literature*. Surrey: Farnham, Ashgate, 1999.
- Farkasházi, Dávid: *Montre et voix humaine, Maurice Duruflé orgonakiséretes kórusműveinek hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2025.
- Fulcher, Jane F.: „Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War.” *The Journal of Musicology* 13/4 (1995. ősz): 425–453.
- Hell, Henri: *Francis Poulenc*. Paris: Fayard, 1978.
- Hugo, John W.: „French Prosody and Musical Settings: Considerations for Interpretation.” *The Choral Journal* 30/4 (1989. november): 30–36.
- Keith W., Daniel: *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Rochester: University of Rochester Press, 1980.
- Lacombe, Hervé: „Du langage au style. Singularités de Francis Poulenc.” *Société Française de Musicologie* 65/1 (2016. január – március): 30–32.
- : *Francis Poulenc*. Paris: Fayard, 2013.

- Landormy, Paul: *La musique française après Debussy*. Paris: Éditions Gallimard, 1948.
- Landry, Alyssa: *Poulenc, our contemporary*. Paris: Durand Salabert Eschig, 2013.
- Mellers, Wilfrid: *Francis Poulenc*. New York: Oxford University Press, 1993
- Moschard, Toby Patrick: *The Sacred Choral Music of Francis Poulenc: A Contextual and Analytical Study*. http://etheses.dur.ac.uk/2988/1/2988_1011.pdf?UkUDh:CyT (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.05.).
- Nichols, Roger: *Poulenc: A Biography*. New Haven: Yale University Press, 2020.
- Reeves, Anthony R.: „The Use of French Latin for Choral Music.” *The Choral Journal* 42/3 (2001. október): 9–16.
- Roem, Ned: „Poulenc – A memoir”. *Tempo* 64, (1963 tavasz): 28–29.
- Roy, Jean: *Francis Poulenc*. Paris: Seghers, 1964.
- : *Le groupe des six*. Paris: Seuil, 1994.
- Schmidt, Carl B.: *The Music of Francis Poulenc. A Catalogue*. New York: Oxford University Press, 1995.
- : „Francis Poulenc and His Sacred Choral Music. Poulenc – the Man and the Musician.” *The Choral Journal* 17/6 (1977. február): 19–23.
- Somlyó, György: *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach*. Budapest: Corvina, 1982.
- Southon, Nicolas: *J'écris ce qui me chante. Textes et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon*. Paris: Fayard, 2011.
- : *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*. Translated and edited by Roger Nichols. Surrey: Farnham, Ashgate, 2013.
- Sprout, Lesile A.: *The Musical Legacy of Wartime France*. California: University of California Press, 2013.
- Stanley, Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. vol. 20*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Werck, Isabelle: *Francis Poulenc*. Paris: Editions Bleu Nuit, 2018.
- Nincs adat: *Miniature essays Francis Poulenc*. London: J. and W. Chester, 1921.