O duplo legado de Francis Poulenc

Joana Resende (Universidade de Aveiro, Portugal)

Resumo: *Déjà vu*, ou melhor, *déjà écouté* é uma expressão apropriada para descrever uma audição de certas obras de Francis Poulenc (1899-1963). Personalidade singular na música do século XX, Poulenc questionou todo o legado que lhe chegara, francês ou não, de acordo com as premissas do grupo em que se inseria, o *Grupo dos Seis,* embora nem sempre chegando a resultados semelhantes. A palavra de ordem era fazer boa música, cujo ideal não estava muito longe do de Debussy, "a música deve humildemente procurar agradar, dar prazer" (Harry Halbreich). O presente artigo aborda o uso da citação e de outros processos de alusão na obra de Poulenc conforme visto em seu ciclo de *mélodies* para voz e piano *La fraîcheur et le feu,* identificando as origens temáticas, melódicas ou harmônicas utilizadas coerentemente em várias peças e ajudando a construir solidamente a sua linguagem.

Palavras-chave: Poulenc, *Les Six*, *mélodie*, citação, *La fraîcheur et le feu*.

Abstract: *Déjà vu*, or better, *déjà écouté* is an appropriate expression to describe an audition of certain works by Francis Poulenc (1899-1963). A sui-generis character in 20th century music, Poulenc has questioned the whole heritage that came before him, French or not, according to the premises of the group he belonged to, *Les Six*, although not always reaching similar results. His main concern was to make good music, an ideal not far from that of Debussy, "music should humbly seek to please" (Harry Halbreich). This article approaches the use of quotation and other processes of allusion in the works by Poulenc, as seen in his voice and piano *mélodies* cycle *La fraîcheur et le feu,* identifying thematic, melodic, and harmonic, origins used coherently in several pieces. and helping to solidly build his musical language.

Keywords: Poulenc, *Les Six*, *mélodie*, quotation, *La fraîcheur et le feu*.

RESENDE, Joana. O duplo legado de Francis Poulenc. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 43-60, dez. 2009.

Alvo de numerosas críticas em sua época, Francis Poulenc (1899-1963) considerava que não pertencia ao seu próprio tempo.[1] De fato, estávamos no início do século XX e a sua música não inovara tanto quanto o desejável; incomparavelmente menos que um Stravinsky. Embora Poulenc estivesse convencido de que a sua música não atravessaria o século, a sua obra não apenas permaneceu, como é bastante particular. Como notou Pascal Rogé (2008), "é impossível ouvir um compasso seu sem o reconhecer. Que melhor elogio se pode fazer a um compositor?"

O presente trabalho tem como objetivo estudar a obra de Francis Poulenc abordando as seguintes questões: Em relação a que e a quem era Poulenc diferente? Por quê? O que defendia? Por que o seu estilo é reconhecível? O que o fez perdurar?

Numa primeira fase, procurei dar resposta à questão inicial – Poulenc era diferente em relação a que e a quem? – Fiz um levantamento da música do período e local em questão (que, por uma questão de interesse pessoal e maior focalização, restringi à história da *melodie* (canção erudita francesa para canto e piano do século XIX e início do XX) bem como das características essenciais de alguns compositores escolhidos. Seguidamente, e tentando responder às questões seguintes – Por quê? O que defendia? Por que o seu estilo é reconhecível? – reuni os seus princípios de concepção bem como os traços estilísticos mais marcantes. Na segunda fase, parti para a investigação propriamente dita, realizando um estudo pormenorizado de suas obras completas. Procurei não só testar a veracidade dos traços estilísticos reunidos como também inferir outras possíveis características que satisfizessem às perguntas seguintes – Por que se reconhece o seu estilo? O que o fez perdurar? Por fim, dividi a informação recolhida por temas e procurei o exemplo musical pudesse ilustrá-la da melhor maneira e na maior diversidade possível – o ciclo de sete *mélodies*, *La fraicheur et le feu* (1950).

Contextualizando a época anterior a Francis Poulenc, em fins do século XIX e início do século XX, a *melodie* recebeu influências quer do romance do *Lied* alemão de tradição romântica e é ilustrada em França pelas obras de Fauré, Duparc e Debussy, três compositores que começaram no estilo do *Romance* (canção francesa do século XVIII de caráter estrófico, fraseado simétrico, melodia e harmonia simples, acompanhamento freqüente em baixos de Alberti, substituindo a bravura e ornamentação pelo lirismo e sensibilidade da performance) mas cujas obras de maturidade denotam já inovações harmônicas, refinamento das linhas melódicas e perfeito ajustamento do texto. Fauré (1858-1942) prezava uma linha melódica equilibrada, correta, mas sem declamação exagerada.

[1] Em *Journal des mes mélodies* (1993)

Possuía uma preferência pelas vozes médias, tensão harmônica moderada e estrutura flexível. Já Duparc (1848-1933) se destaca pelas suas linhas vocais extremamente expressivas e uso frequente de intervalos aumentados, acordes arpejados e sincopados, justapostos espaçadamente, além de muitos cromatismos, presentes na melancolia das suas últimas obras. Mas é na parte de piano, plena de notas não harmônicas dissonantes e complexidades rítmicas, que Duparc mais se destaca. Debussy (1862-1918) caracteriza-se pelo uso de progressões em acordes paralelos, enriquecidos com de sétimas e nonas e de relações harmônicas que definem tanto a prática tradicional como a criação de novos mundos sonoros e sensitivos. As suas *mélodies* movem-se livremente, ligando-se ao texto de modo sutil e inovador. A sua extraordinária sensibilidade às nuances da poesia escolhida, dando por vezes a sensação de recitativo medido, ligam-se à tradição da canção romântica francesa através do recorte das suas linhas vocais e da capacidade de sugerir muito numa só frase. Em pleno século XX, insere-se já a contribuição de Ravel (1875-1937), cujas *mélodies* denotam uma estreita afinidade entre texto e música. O lirismo tradicional dá por vezes lugar a um estilo quase recitativo ou declamatório, apelando a algo praticamente não cantado. Algumas obras são atonais.

Surge então Poulenc (1899-1963), que não ambicionava inovar nem defender um posto, simplesmente fazer música, boa música para todos, ouvintes e músicos. Não subscreveu a modelos teóricos, por isso não teve, como tantos outros compositores, problemas de forma ou estilo. "Todos os acordes são bons", dizia, "depende como se usam". (MACHART 1995:238) A modernidade está, não no vocabulário, mas no espírito da sua música, na escolha dos assuntos e sua apropriação do estilo. (ROY 1994:29) Não rejeitava a concepção debussyana de que a música deve procurar agradar. No entanto, era condizente com um dos lemas do grupo em que se inseria, o *Grupo dos Seis*, de "nunca deixar cair no facilitismo do intuitivo ou belo". Para isso, muniu-se de uma notação muito precisa (como, por exemplo, na indicação *diminuer toujours sans ralentir*).[2] Um outro traço, bem característico do compositor e do grupo, é a ironia parisiense, cujo estilo – trocista e mordaz – combinado com a precisão da notação, anula os sentimentalismos exacerbados dos ideais românticos

Combatia ferozmente o rubato, a articulação exagerada de figuras em arpejos ou *batteries*,[3] a avareza no uso do pedal e certos clichês, como a associação de um crescendo a

[2] "Diminuir sempre sem atrasar" - presente por exemplo no final de *Reine des mouettes* (primeira *mélodie* do ciclo *Métamorphoses)*

[3] Acompanhamento de colcheias consecutivas, quase percutidas. Poulenc defendia precisamente o contrário, ou seja o e*stompée* (expressão do compositor que equivale ao *sfumato* em pintura.

uma linha ascendente e vice-versa. (COLLAER 1955) A sua música é transparente, direta. Parte do lugar-comum, mas é refinada, elegante, irônica. A essência é a melodia, é ela que determina a expressão e a forma, já que os desenvolvimentos são deslocamentos da frase melódica. Progressões, modulações, escolha criteriosa de tonalidades (particularmente entre andamentos ou *mélodie*s), sensualidade harmônica, alternância melancolia-alegria, são alguns traços do seu estilo.

Poulenc afirmava que a sua música não trazia tanto quanto a de Stravinsky. "Pode-se escrever boa música com acordes dos outros" (MACHART 1995: 238), dizia ele, o que leva a crer que as suas obras teriam algo em comum com as de outros compositores. Quanto aos principais nomes que exerceram influência sobre ele, destacam-se Stravinsky, Prokofiev e Ravel, seguidos por Mussorgsky, Debussy, Mozart, Schumann, Schubert, Satie, Chabrier e Bach. Mais pontualmente são referenciados Monteverdi (JONHSON 2000), os cravistas franceses do século XVIII (HELL 1958), os polifonistas do século XVI, a canção popular contemporânea, o *music hall* (CHIMENES, NICHOLS 2008), Édith Piaf e os bailes *Musette* (ROGÉ 2008), bem como alguns pintores e poetas (CHIMENES, NICHOLS 2008).[4]

Em várias obras de Poulenc conferi a existência de traços composicionais característicos, mas, curiosamente, o que mais se destacou foi a existência de muitas semelhanças e referências entre elas, apreendidas quer visual quer auditivamente, incursões de trechos de obras noutras, quer do próprio compositor quer de outros, contemporâneos ou não, implícitos ou explícitos (por exemplo através de uma dedicatória, como no caso do ciclo *La fraicheur et le feu,* dedicado a Stravinsky, como se verá adiante.

Passo à definição e divisão. Designarei por *influências* certas similaridades entre passagens de obras de Poulenc e outras obras, sejam em aspectos referentes ao texto, música, ambiente ou concepção e por *citações* passagens mais específicas, definidamente expressas (explícitas) e de fonte reconhecida (compositor e obra), do próprio Poulenc – *auto-citação* – ou de outros compositores – *citação exterior*. Subdivido ainda os parâmetros do primeiro grupo em *auto-influência* e *influência exterior* – ou seja, quando se tratar do próprio compositor ou de outros – e os do segundo em *mélodie-mélodie* ou *mélodie*-outro (de *mélodie* para outro tipo de obra). Um caso excepcional será o da *citação interna* (dentro da mesma obra).

[4] Dos pintores destacam-se Picasso e Braque e dos poetas Max Jacob, Guillaume Apollinaire e Paul Éluard.

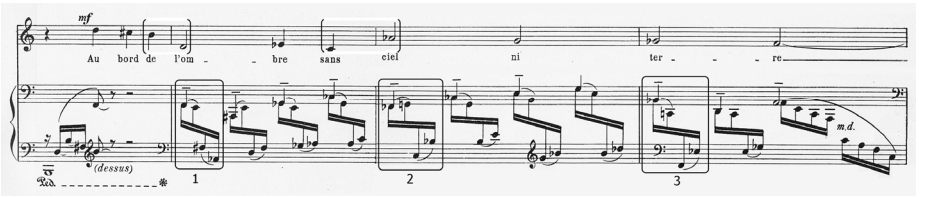


Os exemplos seguintes são referentes às sete *mélodies* do ciclo para canto (barítono) e piano *La fraicheur et le feu*.

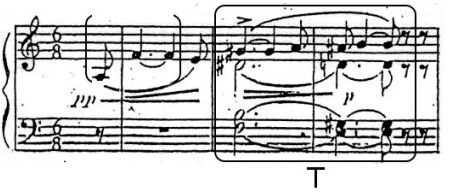
A primeira *mélodie*, "Rayon des yeux…", denota influência wagneriana (musical exterior) pelo uso recorrente do intervalo de 6ª menor (comp. 7, 10-13). O último caso é inclusive seguido de cromatismo (comp. 12-13) numa possível alusão ao prelúdio de *Tristão*

e *Isolda*. A expressividade melódica é conferida pelos cromatismos e a harmônica pelos intervalos constituintes do acorde de Tristão: trítono, 6ª (ou 7ª, por enarmonia) e 9ª. Citação exterior *mélodie*-outro.

Comparem-se os acordes 1, 2 e 3 com T (acorde Tristão), no exemplo 1.

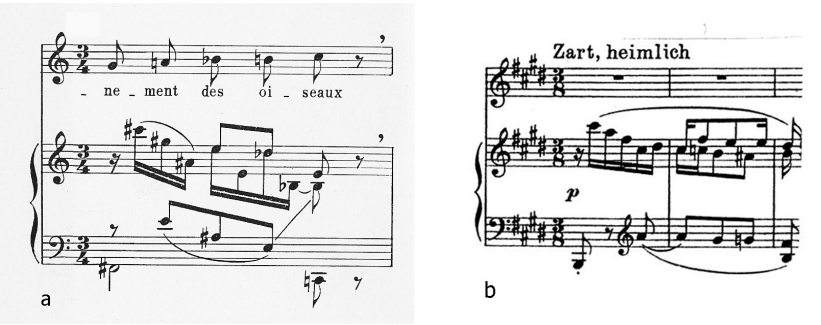


Ex. 1: Poulenc, "Rayons des yeux..." (comp. 10-13).
(Éditions Max Eschig)



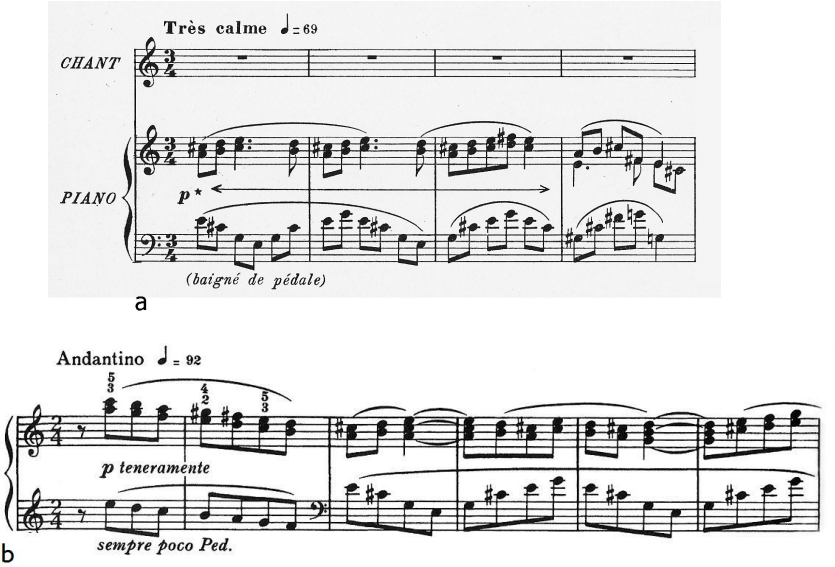
Ex. 2: Wagner, *Tristão* e *Isolda* (prelúdio).

Já na segunda *mélodie*, "Le matin les branches attisent…", é possível estabelecer relação indireta com "Mondnacht" (quinto *Lied* do ciclo *Liederkreis* op. 39) de Robert Schumann. Enquanto que nesta obra é a introdução que evoca o luar, na mélodie de Poulenc é o compasso 6 que serve de transição entre as duas partes: dia e noite. Citação exterior *mélodie-mélodie*.



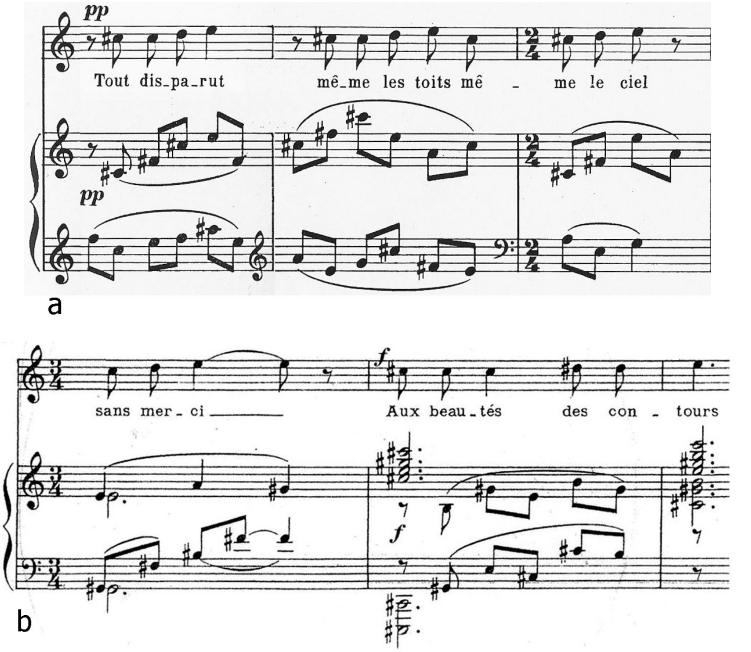
Ex. 3: Poulenc, "Le matin les branches attisent" (a); Schumann, "Mondnacht" (b).
Direitos reservados: (a) Éditions Max Eschig.

A terceira *mélodie,* "Tout disparu…", justifica Stravinsky como dedicatário da obra, pois existe uma nítida referência, mencionada por Poulenc em nota de rodapé, ao último movimento – *Cadenza Finale* – da sua *Serenata em lá.* Citação exterior *mélodie*-outro.



Ex. 4: Poulenc, "Tout disparu" (a); Stravinsky, Serenata em lá, Cadenza Finale (b).
(a) Éditions Max Eschig; (b) Boosey & Hawkes.

O acompanhamento, largos intervalos em colcheias (Ex. 5), é reduzido ao essencial, análogo ao de *Juan Gris,* 4ª *mélodie* de "Le travail du peintre", do próprio Poulenc (comp. 9). Auto-citação *mélodie-mélodie*.



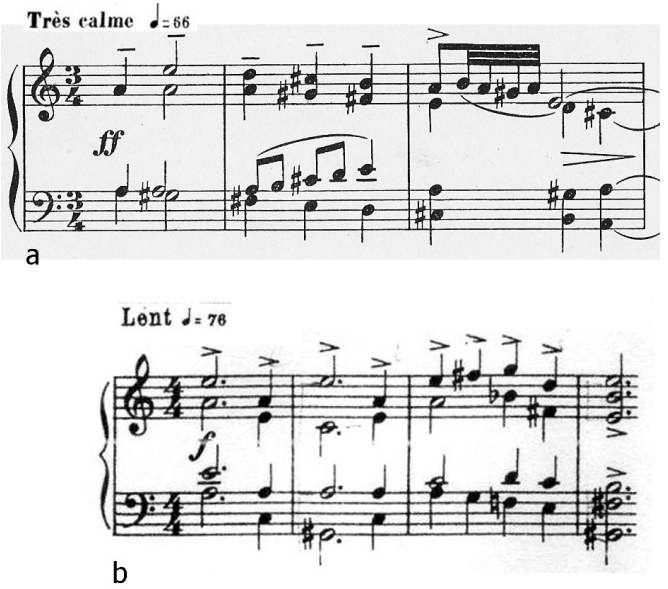
Ex. 5: "Tout disparu" (a), "Juan Gris" (b).
(Éditions Max Eschig)

Na quarta *mélodie* do ciclo, "Dans les tenèbres du jardin…", o ambiente onírico, seres encantados e a temática amorosa podem remeter-nos para *Sonho de uma noite de Verão*, de Shakespeare. Influência exterior de ambiente/texto.

Na obra de Shakespeare Hérnia e Lisandro dormem sob as árvores da floresta quando um elfo toca os olhos do rapaz. Os dois amantes sentem-se transportados a uma atmosfera sublime. Na obra de Poulenc (poesia de Paul Éluard) o mesmo ambiente é sonhado, embora apenas por uma pessoa:

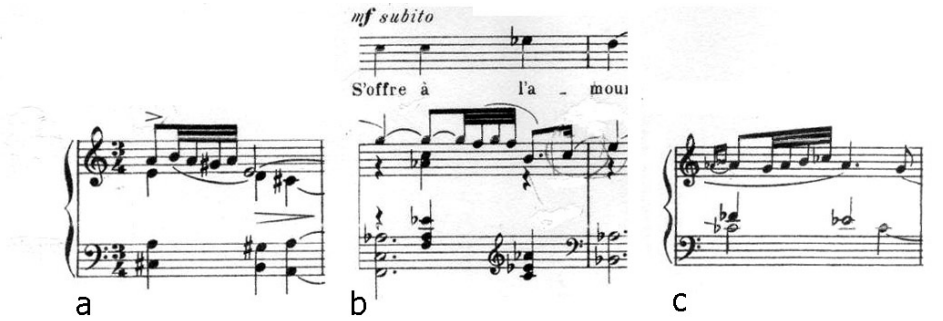
Dans les ténèbres du jardin	*Nas trevas do jardim*
Viennent des filles invisibles	*Chegam meninas invisíveis*
Plus fines qu´à midi l´ondée	*Mais delicadas que o duche do meio-dia*
Mon sommeil les a pour amies	*O meu sono tem-nas por amigas*
Elles m´enivrent en secret	*Elas inebriam-me em segredo*
De leurs complaisances aveugles.	*De suas cegas complacências*

A introdução da quinta *mélodie*, "Unis la fraicheur et le feu…", lembra o início do *Trio para piano, oboé* e *fagote* (auto-citação *mélodie*-outro). A tonalidade indefinida de lá (maior ou menor), o intervalo inicial de 5ª (ascendente aqui e descendente no trio), o caráter heróico, a escrita homofônica e inclusive a semelhança entre o 2° acorde com o 3° do trio e o 5° com o 8°.



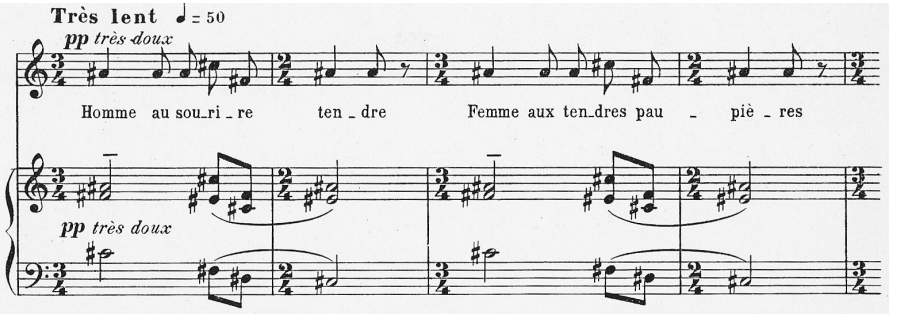
Ex. 6: "Unis la fraicheur et le feu" (a); Trio para piano, oboé e fagote (b)
(a) Éditions Max Eschig; (b) Wilhelm Hansen Edition.

A figuração usada no 3º compasso pode ser vista também no compasso 33 de "Violon" e nos compassos 7 e 8 da *Pastorale,* das *Trois pièces pour piano*. Auto-citação *mélodie-mélodie* e *mélodie*-outro.



Ex. 7: "Unis la fraicheur et le feu", comp. 3 (a);
"Violon", comp. 33 (b); *Pastorale*, comp. 7-8 (c).
(Éditions Max Eschig)

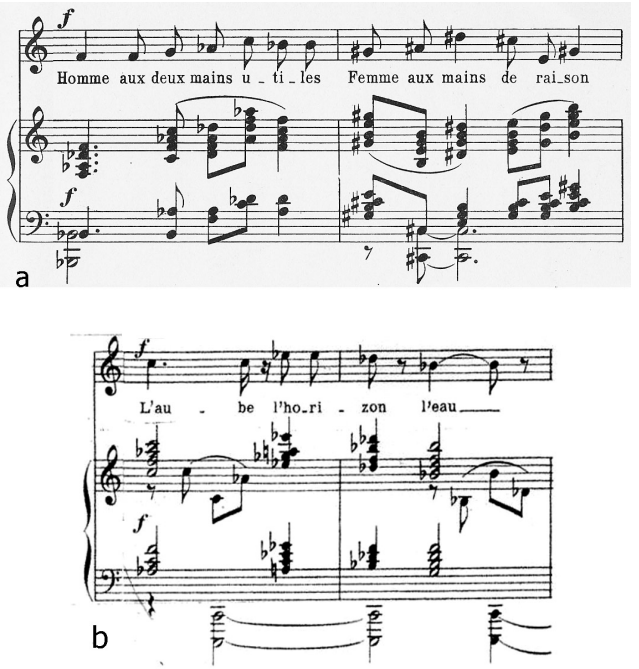
O tipo de escrita da sexta *mélodie*, "Homme au sourire tendre…", litânico, de "dualidade" é adotado frequentemente por Éluard e respeitado por Poulenc, que lhe confere um caráter religioso.[5]



Ex. 8: "Homme au sourire tendre". (Éditions Max Eschig)

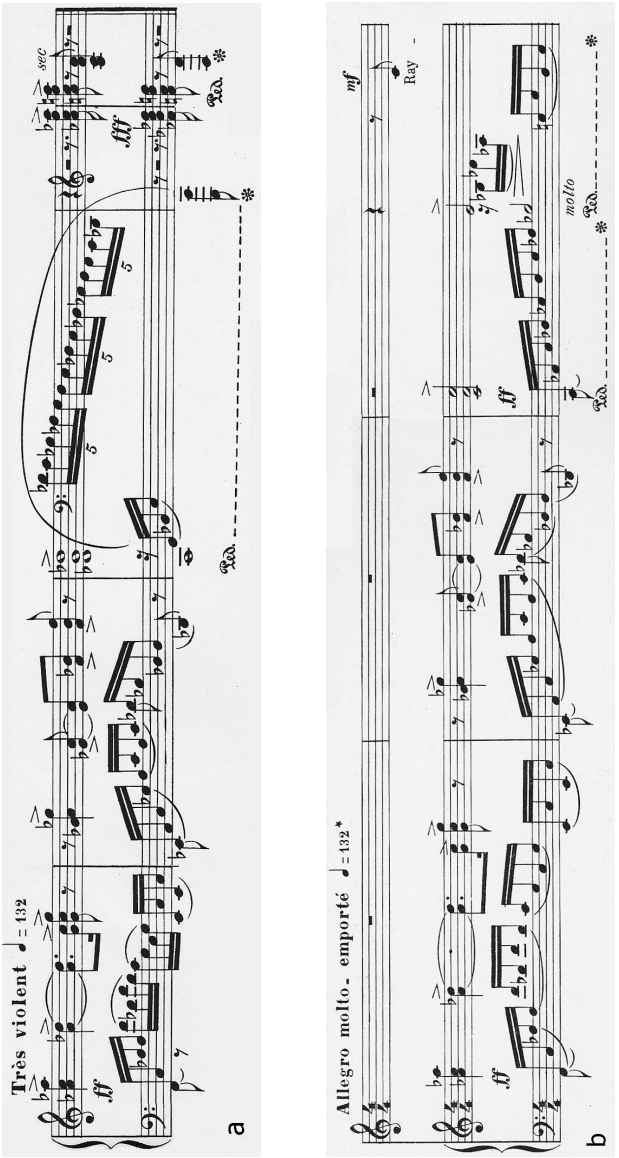
[5] Note-se que o ano de composição deste ciclo - 1950 é posterior a 1935/6 - ano de reconversão do compositor à religião.

Nos compassos 13 e 14, o acompanhamento, caracterizado por densidade e duplicação da melodia, assemelha-se ao dos compassos 24 e 25 de "Juan Gris" (4ª *melodie* de *Le travail du peintre*). Auto-citação *mélodie-mélodie*.



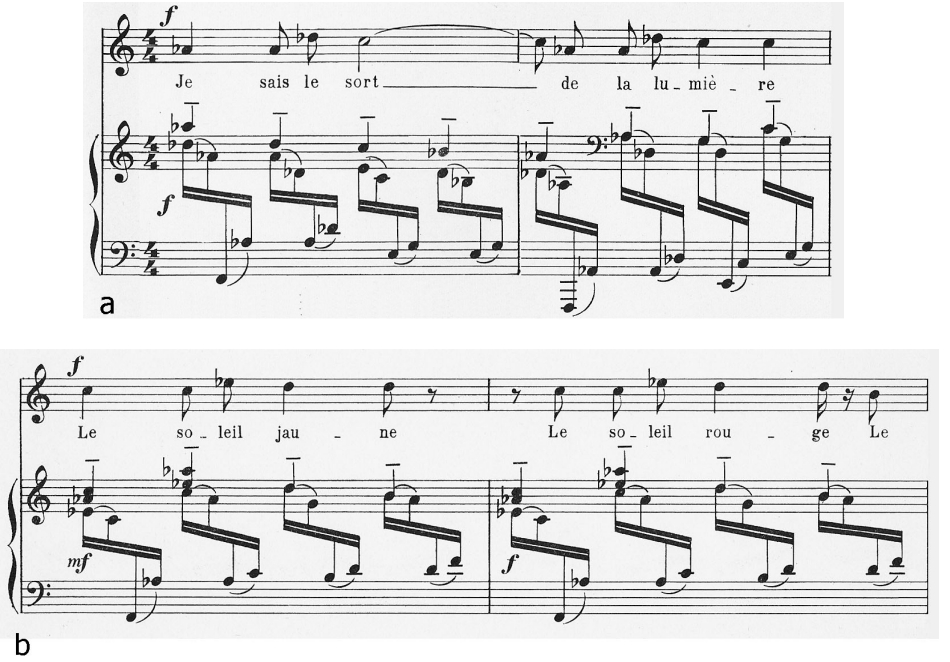
Ex. 9: "Homme au sourire tendre" (a); "Juan Gris" (b). (Éditions Max Eschig)

A última *mélodie*, "La grande rivière qui va…", evoca em larga escala a primeira do ciclo, conferindo-lhe unidade formal ABA, onde o poslúdio funciona como consequente do antecedente apresentado no prelúdio da 1ª *mélodie*. Auto-citação *mélodie-mélodie* interna dentro da mesma obra.

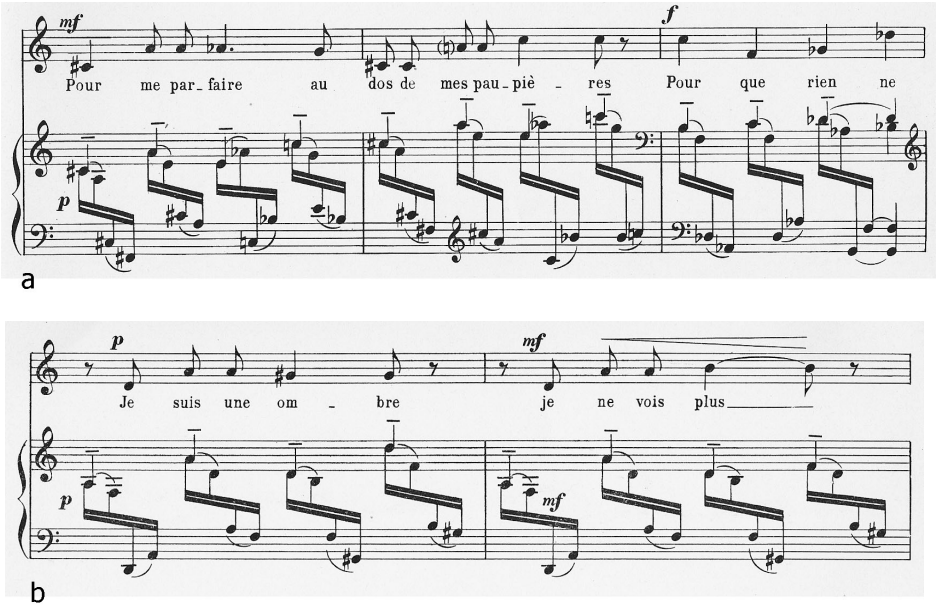


Ex. 10: "La grande rivière qui va" (a); "Rayons des yeux" (b).
(Éditions Max Eschig)

Existem ainda alusões pontuais, nomeadamente nos compassos 9 e 10, onde há quase uma transposição dos compassos 17 e 18 da 1ª *mélodie*. Auto-citação *mélodie-mélodie* interna, e nos compassos 13 e 14, onde há quase uma transposição dos compasso 15 e 16 da 1ª *mélodie*. Auto-citação interna.

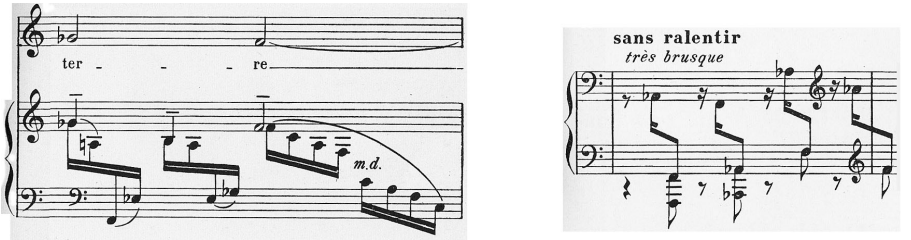


Ex. 11: "La grande rivière qui va" (a), "Rayons des yeux" (b).
(Éditions Max Eschig)

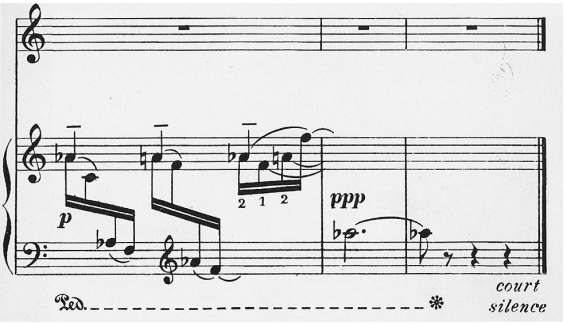


Ex. 12: "La grande rivière qui va" (a), "Rayons des yeux" (b).
(Éditions Max Eschig)

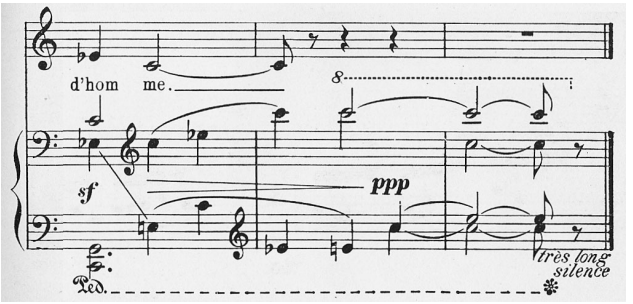
A dualidade maior-menor, já anunciada neste ciclo quer na 1ª *mélodie* – onde se nota uma relação entre os compassos 29 (3º e 4º tempos) e o 31 – quer nos finais da 2ª e 5ª *mélodies,* é aqui explorada. Auto-citação *mélodie-mélodie* interna.



Ex. 13: "Rayons des yeux", comp. 29 e 31.
(Éditions Max Eschig)



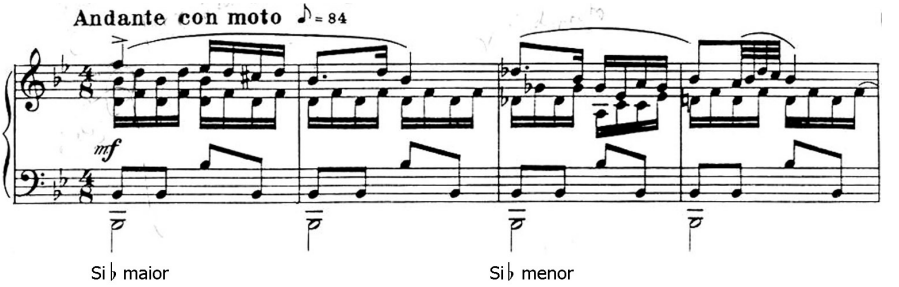
Ex. 14: "Le matin les branches attisent".
(Éditions Max Eschig)



Ex. 15: "Unis la fraicheur et le feu".
(Éditions Max Eschig)

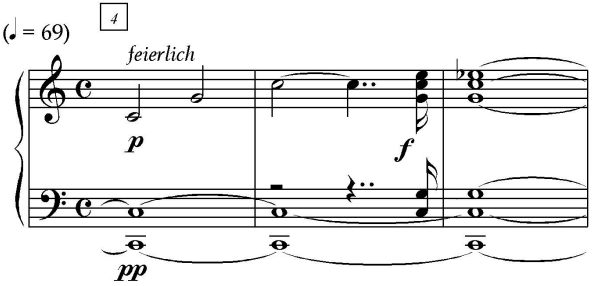
Trata-se de uma prática comum em Poulenc, por exemplo no ciclo *Fiançailles pour rire* ou o início do 2º movimento do Trio para oboé, fagote e piano. Auto-citação *mélodie*-outro.[6]

[6] Si b menor com justaposição da 6ª, que resolve apenas no compasso seguinte



Ex. 16: Trio para oboé, fagote e piano, 2º movimento.
(Wilhelm Hansen Edition)

Outros compositores também utilizaram este recurso, como, por exemplo, Igor Stravinsky e Richard Strauss, nomeadamente em *Also sprach Zarathustra*. Influência exterior *mélodie*-outro.



Ex. 17: Richard Strauss, *Also sprach Zarathustra!* (redução).

No ciclo de Poulenc, a dualidade maior/menor está intrinsecamente ligada à do tema (*La fraicheur et le feu,* onde os elementos feminino e masculino são representados respectivamente pelas tonalidades menor e maior).

Por último, pode estabelecer-se semelhança entre "Rivière" e "Bach/Bächlein" do ciclo *A Bela Moleira* ou "Fluβ" de *A viagem de Inverno*, ambos de Franz Schubert. Trata-se de uma herança do romantismo alemão – o ribeiro que corre, tal como a vida, pode também, como no caso de *A Bela Moleira*, ser confidente do poeta. Influência exterior de ambiente/texto.

Conclusão

Das questões inicialmente levantadas, e a despeito das numerosas críticas à sua obra – ser taxado de superficial, pouco sério, não inovador, ou mesmo plagiador – como pode Poulenc criar um estilo reconhecível e o que o fez perdurar? Tendo em conta o seu pressuposto – *Pode-se escrever boa música com acordes dos outros* – os seus objetivos – *fazer música, boa música para todos, ouvintes e músicos* – e tendo recebido, como tantos outros compositores, ensinamentos de Mozart a Stravinsky, porque não adotar boas linguagens, dele próprio – de obra em obra – ou, sendo ele inclusive neoclássico, de outros compositores? Inovar por inovar, descurando o conteúdo e o objetivo era algo que não partilhava. Antes a fruição pela fruição, quando merecida, e a ironia (que, por definição, refere-se a algum material externo, precedente e alheio) sobre todo resto, contando sempre com a sua inclusão no *Grupo dos Seis*. Deixou-nos a sua obra um duplo legado, dele e de outros compositores que também perduraram.

Referências

BERNAC, Pierre. *Francis Poulenc: the man and his songs*. Londres: Kahn & Aveuill, 2001.

CHEW, Geoffrey. Song. In SADIE, Stanley (org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6ª ed. Londres: Macmillan, 2008.

CHIMÈNES, Myriam; NICHOLS, Roger. Poulenc. In: SADIE, Stanley (org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6ª ed. Londres: Macmillan, 2008.

COLLAER, Paul. *La musique moderne* - 1905-1955. Bruxelas: Elsevier, 1955.

HELL, Henry. *Poulenc, musicien français*. Paris: Plon, 1958.

JOHNSON, Graham; STOKES, Richard. *A french song companion*. Londres: Oxford, 2000

MACHART, Renaud. *Francis Poulenc*. Paris: Seuil, 1955.

MACHART, Renaud. Francis Poulenc. Disponível na internet: www.poulenc.fr/articles/

PEETERS, Bruno. Un opéra au coeur des interrogations du XX ème siècle. Disponível na internet: www.poulenc.fr/articles/

POULENC, Francis (1993) *Journal de mes mélodies*. Paris: Cicero-Salabert, 1933. Reimpressão: 1993.

ROGÉ, Pascal. Francis Poulenc, 1998. Disponível na internet: www.poulenc.fr/articles/

ROY, Jean. *Le Groupe des Six*. Paris: Seuil, 1994.

ROY, Jean. Francis Poulenc. Disponível na internet: www.poulenc.fr/articles/

SAMUEL, Claude. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964.

SAPPEY, Brigitte François; CANTAGNEL, Gilles. Guide *de la Mélodie et du Lied*. Paris: Fayard, 1994.

TUNLEY, David; NOSKE, Frits. Melodie. In: SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Londres: Macmillan, 2008.

Joana Resende é pianista nascida no Porto (Portugal). Concluiu em 2004 a licenciatura na Escola Superior de Música do Porto, frequentou o curso de Korrepetition na Hochschule für Musik und Theater Félix Mendelssohn Bartoldy (Leipzig, Alemanha) e em 2009 concluiu o Mestrado em Performance na Universidade de Aveiro (Portugal). Durante este período foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e obteve diversos prêmios. Tem-se apresentado em Portugal, França, Alemanha, Inglaterra e República Tcheca e gravado para a Antena2. No domínio da investigação em performance musical, escreveu e realizou comunicações em Portugal, França e Reino Unido.