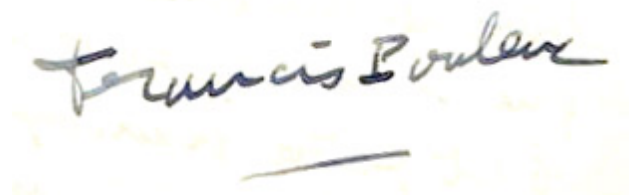


FIGURE HUMAINE

FRANCIS POULENC

"ABOVE ALL DO NOT ANALYSE MY WORK—LOVE IT"



Francis Poulenc

BACHELORSCRIPTIE
ISABEL FRANENBERG JULI 2013

Bachelorscriptie Muziekwetenschappen

Figure humaine. Francis Poulenc

Isabel Franenberg

Studentnummer 3408523

Juli 2013

Begeleider Emanuel Overbeeke

Tweede beoordelaar Emile Wennekes

Citaat van voorblad: "Above all do not analyse my work— love it"¹

¹ Bernac p. 13

Inhoud

Inleiding.....	4
Francis Poulenc en Paul Éluard.....	5
De tegenstelling.....	7
Groupe des Six & Picasso.....	8
De samenwerking.....	9
Figure humaine.....	13
Informatie en toonsoorten per deel van <i>Figure humaine</i>	16
Analyse van Liberté.....	18
Interpretatie van het gedicht.....	18
Tempi.....	19
Harmonische analyse.....	19
Dynamiek en koorverdeling.....	21
Legenda schema van Liberté.....	23
Conclusie.....	25
Literatuurlijst.....	26

Inleiding

Figure humaine is een cantate voor zesstemmig dubbelkoor met acht delen. Het is niet religieus van aard. De teksten zijn van de destijds bekende surrealistische dichter Paul Éluard. Voor ik *Figure humaine* zong, kende ik Francis Poulenc niet. Zijn muziek had ik nog nooit beluisterd of uitgevoerd en ik had enkel van zijn naam gehoord in combinatie met 'Groupe des Six' in het inleidende vak 'Muziek van de Westerse Wereld' door hoogleraar muziekwetenschappen aan de UU, Paul van Emmerik. Het was de componist Darius Milhaud met zijn *La Création du Monde* die destijds mijn aandacht greep, door de combinatie van een ongewoon instrumentarium voor orkest en de invloeden van jazz in zijn muziek. Er is een aantal redenen dat mij heeft doen besluiten dit onderwerp te onderzoeken, met als belangrijkste reden dat ik geïntrigeerd ben door dit werk.

Allereerst werd mij al tijdens mijn zanglessen en mijn voorbereidingen voor de auditie om mee te zingen in het eindexamenconcert van Manoj Kamps duidelijk, dat dit werk harmonisch en tekstueel bijzonder uitdagend is. Uiteindelijk is het met dank aan Manoj een mooie uitvoering geworden en kreeg hij een tien voor directie aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Ik wil dan ook op dezelfde wijze als Poulenc dat deed, namelijk ietwat overdreven sentimenteel, doch oprecht, mijn dank betuigen aan Manoj die mij heeft geïnspireerd met zijn muzikaliteit en inleving, zijn enthousiasme en zijn bereidheid om mij te helpen bij al mijn vragen. Het heeft mij doen hunkeren naar meer kennis over dit werk en diens componist.

Ten tweede merkte ik op, na een minor Kunstgeschiedenis aan de UvA te hebben gevolgd, dat dit werk is opgedragen aan Picasso. Dit wekte onmiddellijk mijn interesse. Waarom heeft Poulenc dit gedaan? En nog belangrijker, wat hadden de drie mannen, Poulenc, Éluard en Picasso, met elkaar te maken?

Tot slot, het feit dat er bijzonder weinig over *Figure humaine* geschreven is, werd voor mij, op advies van Eric Jas, hoogleraar muziekwetenschappen aan de UU, de reden om mijn scriptie te schrijven over *Figure humaine*. Na een lange ontmoeting met musicoloog Jurjen Vis is mijn enthousiasme vergroot om verder in dit werk te duiken. *On y va!*

Francis Poulenc en Paul Éluard

Francis Poulenc (7 januari 1899 – 30 januari 1963) kwam uit een zeer welvarende familie, welke bekend was van het grote farmaceutische bedrijf Rhône-Poulenc, waarvoor zijn grootvader als drogist de basis had gelegd. Zijn vader Emile Poulenc, een diepgelovig en vroom katholieke man, richtte met zijn broer het bedrijf op dat fundamenteel onderzoek naar chemische stoffen en geneesmiddelen deed. De moeder van Poulenc was Jenny Royer, een echte Parisienne.² De familie Royer, die al een aantal generaties lang in Parijs woonde, was zeer hedonistisch en had geen enkele interesse in religie. Bovenal deelden zij een grote liefde voor kunsten, zoals literatuur, schilderkunst, toneel en muziek.³ Als goede amateurpianiste bracht de moeder van Poulenc hem de basis van het pianospelen bij.⁴ Hij groeide op in het welgestelde achtste arrondissement in Parijs, dus vreemd is het niet dat Poulenc vanaf zijn adolescentie met zijn vrolijke en flamboyante persoonlijkheid gemakkelijk nieuwe contacten legde en zo een actief figuur zou worden in *Le Beau Monde* van Parijs.

Niet alles in Poulencs leven was echter even rooskleurig. Hij was homoseksueel en zou moeten accepteren dat dat niet samenging met een gewoon burgerlijk leven. Op zijn achttiende vroeg hij een van zijn beste vriendinnen, Raymonde Linossier, in een brief ten huwelijk, waarin hij doelde op een *mariage de convenance*, maar zij wees hem af.⁵ Vanaf dat moment onderhield hij openlijk relaties met verschillende mannen, waarvan vier een grote invloed hadden op zijn leven.⁶ Belangrijker dan deze relaties waren voor Poulenc de vele intieme vriendschappen die hij gedurende zijn hele onderhield. Velen zijn voor ons bekende kunstenaars en mecenasen: Erik Satie, Jean Cocteau, Darius

² Fokke p. 16 - 17

³ Bernac p. 21

⁴ Fokke p. 16

⁵ Fokke p. 25

⁶ Schmidt p. 474, 476, 477, 484. De schilder Richard Chanlaire, Poulencs chauffeur Raymond Detouches, handelaar Lucien Roubert en arbeider Louis Gautier.

Milhaud, Wanda Landowska, Paul Éluard, Igor Stravinsky, Pierre Bernac en Prinses Edmonde de Polignac, om maar een aantal te noemen.⁷

Een bepalend moment in Poulencs leven was het bericht in augustus 1936 dat zijn vriend en collega-componist Pierre-Octave Ferroud was verongelukt. Na dit bericht bracht hij een bezoek aan de zwarte Maria in Rocamadour, alwaar hij een mystieke ervaring zou hebben gehad, waarna hij, net zoals zijn vader dat was geweest, een devote katholiek werd.⁸ Voor zijn muziek betekende dit een omslag: hij begon meer religieuze werken te componeren, waaronder veel koorwerken, die nu behoren tot de belangrijkste Franse koormuziek van de twintigste eeuw.⁹

Paul Éluard (14 december 1895 – 26 november 1952), geboren als Eugene Emile Paul Grindel, groeide op in St. Denis, een noordelijke buitenwijk van Parijs. Hij kwam niet uit een dergelijk rijke familie als Poulenc, maar zijn vader, die een succesvolle vastgoedhandelaar zou worden, verzekerde Éluard van een comfortabel welzijn, waarvan hij als enig kind de rest van zijn leven baat heeft gehad. Éluard genoot een goed onderwijs, maar dat werd op zijn zestiende onderbroken door ziekte. Hij moest enige tijd in het Sanatorium van Davos (Zwitserland) doorbrengen waar hij Gala ontmoette, die zijn eerste vrouw zou worden.¹⁰ Poulenc beschrijft Gala als een intelligente, joodse vrouw, waarmee Éluard was getrouwd tijdens diens surrealistische periode, totdat zij hem verliet voor de surrealistische schilder Salvador Dalí.¹¹

Uiteindelijk zou Éluard na Gala nog twee keer trouwen. In 1926 ontmoette hij Nusch, of "Nouche, een charmante en prachtig wezen" zoals Poulenc haar omschrijft, die Éluards tweede vrouw zou worden.¹² Nusch was model en muse van Picasso en heeft voor Éluard een geweldig inspirerende rol gespeeld bij zijn liefdesgedichten. Volgens Poulenc was zij de ideale huisvrouw. Nog een derde

⁷ Zie *Source and Echo. Selected Correspondance 1915 - 1963*. Sidney Buckland.

⁸ Bernac p. 28

⁹ Fokke p. 111

¹⁰ Bernac p. 91

¹¹ Audel p. 105

¹² Audel p. 105

keer trouwde hij in 1951 met Dominique Lemor, één jaar voor zijn eigen dood. Nadat zijn geliefde Nusch in 1944 plotseling stierf, schijnt hij jaren onuitstaanbaar troosteloos te zijn geweest en de krachtige Dominique bracht hem weer vreugde en verzoening in zijn leven.¹³

De tegenstelling

Poulenc en Éluard hadden een andere kijk op politiek. In de Eerste Wereldoorlog ervoer Éluard de gruwelen van oorlog en in een van zijn vroege kleine bundels *Le Devoir et l'inquiétude* (De plicht en de onrust, 1917) wordt zijn door oorlog aangescherpte morele blik getoond. Hij werd sterk aangetrokken tot pacifistische ideeën. In 1926 sloot hij zich aan bij de Communistische Partij en gebeurtenissen zoals de Spaanse burgeroorlog, met name de verschrikkingen van Guernica en de bezetting van Frankrijk in 1940 door de Duitsers leidden ertoe dat hij in 1942 met zijn gedicht *Liberté* uit de bundel *Poésie et Vérité* wereldwijd bekend werd als de dichter van het antifascistische verzet.¹⁴

Poulenc daarentegen voegde zich nooit aan een politieke groep of beweging toe. Het is goed voor te stellen, dat de rijke Poulenc, die comfortabel van de erfenis van zijn ouders kon leven - hij onderhield zowel een groot landhuis in Noizay, als een chique appartement in Parijs - niet erg enthousiast zal zijn geweest over het communisme.¹⁵ Erik Fokke verwoordt dit doeltreffend: "Poulenc was geen politiek dier; hij was noch een aanhanger van het Front populaire van de socialist Léon Blum (1872-1950), noch van de rechts-conservatieve ideeën van maarschalk Pétain. In politiek opzicht kun je hem beschrijven als een katholieke republikein met sterke vrijheidsliebende idealen."¹⁶

Deze tegenstelling gaat verder dan enkel politiek. Éluard voegde zich bij de Dada-beweging (1916-1920), welke zich afkeerde tegen de logica en rede, wat hem ertoe leidde, samen met de dichters André Breton, Louis Aragon en Philippe

¹³ Audel p. 105

¹⁴ Mysjkin p. 143 en Bernac p. 91

¹⁵ Daniel p. 325

¹⁶ Fokke p. 127

Soupault, in 1924 de fundamente te leggen van het surrealisme.¹⁷ De enige groep waartoe Poulenc ooit zou behoren was 'Groupe des Six', met als zakelijk leider en spreekbuis Jean Cocteau.¹⁸ Het grote verschil is echter dat deze groep bestond uit zes jonge componisten, die niet een gemeenschappelijke stijl deelden, maar een groep vrienden waren. Omdat ze vaak in dezelfde producties van de zangeres Jane Bathori in de Théâtre du Vieux Colombier hun nieuwe composities speelden, werden ze door de recensent Henri Collet aangeduid met 'Groupe des Six'.^{19 20}

Groupe des Six & Picasso

Deze aanduiding 'Groupe des Six' bracht wel voordelen met zich mee. Een jonge componist als Poulenc kon geen betere publiciteit wensen. Kunstenaars als Picasso, Braque en Modigliani, werden met 'Les Six' geassocieerd en er kwamen vele producties tot stand, waarbij er samenwerkingen waren tussen de componisten en kunstenaars. Er was grote bewondering voor Picasso zowel onder de componisten, als onder dichters. André Breton, Louis Aragon en Max Ernst schreven een manifest getiteld 'Hommage aan Picasso', waar Poulenc ook aan meewerkte.²¹ Hierin "werd uiting gegeven aan een onbeteugelde bewondering voor Picasso en men dankte de Spaanse meester in alle mogelijke toonaarden voor zijn leiderschap."²²

Hoe belangrijk Picasso was voor Poulenc, kom je niet tegen in de correspondentie tussen de twee, maar de wederzijdse liefde voor elkaars vak - Picasso was altijd zeer geïnteresseerd in muziek - en het feit dat *Figure humaine* aan hem opgedragen is, mede als eerbetoon aan zijn bevrijdingskunstwerk

¹⁷ Bernac p. 91

¹⁸ Fokke p. 24

¹⁹ George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre en Francis Poulenc.

²⁰ Audel p. 41, 42

²¹ Fokke p. 47

²² Fokke p. 47

Guernica, geeft dit wel aan: "à Pablo Picasso, dont j'admire l'Œuvre et la Vie" (Opgedragen aan Pablo Picasso, wiens werk en leven ik bewonder).²³

De samenwerking

Vanaf 1915 zou Poulenc met Raymonde Linossier, met wie hij de liefde voor poëzie deelde, geregeld naar de boekenwinkel *La Maison des Amis* op de rue L'Odeon van Adrienne Monnier gaan. Hier kwamen beroemde schrijvers en dichters samen om hun eigen werk voor te dragen en zo ontmoette Poulenc dichters als Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, André Breton en Paul Éluard. Het viel Poulenc al vroeg op dat sommige dichters hun werk maar armzalig voordroegen. Het is aannemelijk dat hij hier wijze lessen uit heeft gehaald voor de liederen die hij later zou componeren.²⁴ In het interview met Stéfane Audel stelt Poulenc, dat bij poëzie het gehoor voor een musicus belangrijker kan zijn dan het zicht, want zonder dat Poulenc het toentertijd door had, zouden de voordrachten van Éluard met zijn warme stem een groot invloed op hem hebben gehad als componist.²⁵ Echter dichters als Aragon, Breton en Éluard stonden er om bekend geen enkele interesse in muziek te hebben. Ondanks pogingen van Adrienne Monnier, die overtuigd was van Poulenc als componist, om de dichters aan te sporen om met Poulenc te werken, duurde het tot 1935 voor er een samenwerking kwam met Éluard.²⁶

Paul Éluard was in zijn tijd een van de belangrijkste surrealistische dichters. Pierre Bernac, de zanger die 25 jaar lang nauw met Poulenc samen heeft gewerkt, beschrijft in zijn boek *The Man & his Songs* Éluard als "een buitengewoon lyrische dichter, die vloeiend over liefde, zowel menselijke liefde als liefde voor de mensheid sprak."²⁷ Bernac noemt daarbij ook de precieze betekenis van surrealisme, zoals dat in 1924 in *Manifest du Surréalisme* werd aangeduid: omdat het surrealisme "alle psychische mechanismen uitschakelt",

²³ Fokke p. 132

²⁴ Fokke p. 25

²⁵ Audel p. 100

²⁶ Audel p. 99, 100

²⁷ Bernac p. 92

zou het zinloos zijn om te proberen de exacte betekenis van deze gedichten te achterhalen of ze volledig te begrijpen. Liever worden ze intuïtief begrepen en laat men de krachten van dromen over zich heen komen.²⁸

Het was precies om deze reden dat de samenwerking tussen Poulenc en Éluard zo een succes was. Poulenc doorgrondde de surrealistische gedichten ten volle, wat bij lezing van *Diary of my Songs* duidelijk wordt. Het is niet voor niets dat Poulenc een liedcomponist wordt genoemd; hij heeft bij het componeren van zijn vocale muziek zich door emotie en intuïtie laten leiden en geeft de gedichten meer lading, dan wanneer men het in stilte leest. Daarbij was hij als componist autodidact en heeft hij zich nooit beperkt gevoeld door muziektheoretische regels. Éluards gedichten spelen voor Poulenc een grote rol. Vanaf het moment dat hij het geheim van Éluards prosodie had gevonden, naar Poulencs eigen woorden 'de sleutel' had, is hij nooit meer opgehouden met het op muziek zetten van Éluards gedichten.²⁹

Op verschillende manieren beschrijven Poulenc en Éluard hoe de ander bepalend voor hun werk was. In het gedicht *À Francis Poulenc* (1945) van Éluard, opgedragen aan Poulenc, welke nooit op muziek is gezet, schrijft hij heel letterlijk wat Poulenc voor zijn werk betekent: "*Francis je ne m'écoutais pas / Francis je te dois de m'entendre*" (Francis, ik luisterde niet naar mezelf / Francis, door jou hoor ik mezelf). In de brief aan Poulenc waarin hij dit gedicht stuurt, voegt Éluard bijna onzeker nog even de vraag toe, wat Poulenc nu oprecht van dit gedicht vond. Hij had Poulenc dit gedicht blijkbaar al eerder beloofd en verklaart zijn hele hart hierin te hebben gestoken.³⁰

In de brief terug aan Éluard toont Poulenc zijn uiterste dankbaarheid, maar deze is niet zo overdreven zoetsappig als in zijn vele andere brieven. De briefwisseling tussen deze twee is veel minder uitgebreid, flamboyant en overdreven, dan die met vrienden als Pierre Bernac, Georges Auric, en met de Comtesse Jean de Polignac. Dit zou te maken kunnen hebben met het stille, kalmere karakter van Éluard, waarvoor Poulenc al vanaf het eerste moment dat

²⁸ Bernac. p. 92

²⁹ Audel p. 101

³⁰ Buckland p. 156

hij Éluard in Adrienne Monniers boekenwinkel ontmoette, ontzag had. In de brief aan Bernac van juni 1944, zegt Poulenc dat het zonder twijfel Éluard is geweest, die het beste in hem naar boven bracht.³¹ "Poulenc was mijn spirituele broeder. Door hem leerde ik het meest verborgen deel van mijzelf tot uitdrukking te brengen, in het bijzonder mijn vocale muziek."³²

Éluard heeft Poulenc ook altijd hulp geboden bij het verzinnen van titels voor Poulencs composities. In *Moi et mes amis* vertelt Poulenc aan Stéphane Audel hoe onvoorwaardelijk behulpzaam en briljant Éluard was in het verzinnen van deze titels.³³ In de brief van 2 januari 1937 stuurt Éluard, voor een werk waarin Poulenc negen gedichten uit Éluard's gedichtenbundel *Les yeux fertiles* gebruikt, een selectie van vier titels:

1. Tout dire
2. Tel jour telle nuit
3. Aussi loin que l'amour
4. Paroles peintes

Hij voegt hier meteen aan toe dat hij bang is, dat hij geheel onbruikbare titels heeft aangeleverd en vertrouwt erop dat Poulenc zelf iets zal bedenken dat veel beter aansluit op de muziek. Éluard sluit af door nogmaals zijn excuses aan te bieden voor zijn afwezige ideeën.³⁴ Uiteindelijk wordt het zoals we weten *Tel Jour Telle Nuit*, naar mijn mening een onevenaarbaar mooie titel voor het zeer aangrijpende werk.

Bij het lezen van de brief aan Poulenc van 1 november 1938, geeft de smeeke om vergiffenis van Éluard bijna het gevoel dat hij zich verplicht voelde iets aan te leveren. Hij geeft namelijk meteen aan, dat als hij het muziekwerk zou hebben gehoord hij er zonder twijfel meteen een idee bij zou hebben gekregen.³⁵

Toch komt het puur en oprecht over en schrijft Éluard op 22 mei 1941 dat zijn vriendschap met en bewondering voor Poulenc hem dwingen om op zowel

³¹ Buckland p. 135

³² Fokke p. 137

³³ Audel p. 101-102

³⁴ Buckland p. 109

³⁵ Buckland p. 117

kritische, als enthousiaste manier openhartig te zijn.³⁶ Dit schaadt hun bijzondere relatie niet, want in de latere brieven, zoals in juni 1950, schrijft Poulenc dat het zo jammer is dat zij elkaar niet meer zien, des te meer omdat hij te horen had gekregen dat Eluard een charmante nieuwe vrouw had.³⁷ Wel hadden ze schijnbaar nog veel contact over hun werk, want in de reactie terug van Éluard op 3 juli 1950, waarin hij weer een nieuwe titel aanlevert (*Fraîcheur et Feu*) schrijft hij dat hij zich inderdaad bewust is van het feit dat zij elkander zo weinig zien. Hij vindt dit een beetje sullig, want het is niet elke dag, decennium of eeuw dat men zulke vrienden als hij (Poulenc) vindt.³⁸

³⁶ Buckland p. 127

³⁷ Buckland p. 184

³⁸ Buckland, p. 185

Figure humaine

Figure humaine is een cantate waarvan *Liberté* het langste en laatste deel is. De vorm van het gedicht is ook heel bepalend, het bestaat namelijk uit 21 kwatrijnen met hetzelfde ritme, en ziet er daardoor anders uit dan de gedichten van de eerste delen. Ondanks de modulaties en bochten waarin de zangers zich harmonisch moeten wringen, zag Poulenc duidelijk de continuïteit in het gedicht door de enkele richting, namelijk de schreeuw om vrijheid aan het eind.³⁹

In een interview gehouden door Claude Rostand, dat tussen oktober 1953 en april 1954 door de Franse radio in één reeks werd uitgezonden, beschrijft Poulenc de totstandkoming van *Figure humaine*: "Tijdens de bezetting door Duitsland had een aantal mensen, waaronder ikzelf, het privilege om met de ochtendpost prachtig uitgetypte gedichten te ontvangen, onder allerlei pseudoniemen, welke de auteur Paul Éluard wel vermomde, maar niet geheel verstoppte. Op deze wijze kreeg ik bijna alle gedichten van de bundel *Poésie et Vérité 42* in mijn bezit . . . Na een bedevaart naar Rocamadour kreeg ik het idee om een clandestien werk te componeren, welke in het geheim voorbereid en gedrukt zou kunnen worden en op het langverwachte dag van bevrijding opgevoerd zou kunnen worden."⁴⁰ In werkelijkheid was het Henri Screpel, directeur van een Franse platenmaatschappij La Compagnie des Discophiles, die Poulenc na een concert in maart 1943 benaderde om Éluards gedicht *Liberté* in een koorwerk te verwerken.⁴¹

"Met veel enthousiasme begon ik *Figure humaine* te componeren en had het tegen het einde van de zomer af . . . Ik heb het werk voor koor zonder begeleiding gecomponeerd, opdat dit gebaar van trouw opgevoerd zou worden zonder hulp van instrumenten, door enkel en alleen de menselijke stem. Een vriend van me, Paul Rouart, stemde in om de cantate *sub rosa* te drukken. Hierdoor konden wij de bladmuziek naar Londen opsturen, alwaar de eerste

³⁹ Buckland p. 132

⁴⁰ Buckland p. 365-366

⁴¹ Ivry p. 129

uitvoering in januari 1945, nog voor het einde van de oorlog, in een uitzending ten hore gebracht kon worden door het BBC Choir onder leiding van Leslie Woodgate."⁴² Met behulp van de Engelse Ambassadeur in Parijs kon Poulenc met een militair vliegtuig naar Londen reizen om zo de laatste repetities bij te wonen.⁴³ In werkelijkheid was deze première pas op 25 maart 1945.⁴⁴ Misschien heeft Poulenc dit verteld om zijn vaderlandsliefde te benadrukken. In twee brieven aan Darius Milhaud, op 3 januari en 27 maart 1945, schrijft Poulenc vanuit London over zijn bezigheden: in januari was hij er, om samen met Benjamin Britten zijn concert voor twee piano's en orkest uit voeren en de maand maart bracht hij er door, om met Pierre Bernac concerten geven.⁴⁵ Zo kwam het mooi uit dat hij de laatste repetities van de BBC Choir kon bijwonen, maar Frankrijk was al een aantal maanden bevrijd.

Interessant is dat de eerste uitvoering van *Figure humaine* in het Engels werd gezongen, waarbij een vertaling van Rollo Meyers werd gebruikt. De verklaring om het in vertaling op te voeren, heb ik niet uit bronnen kunnen achterhalen, maar een reden zou kunnen zijn dat men in Groot-Brittannië destijds een sterke traditie had van het zingen in eigen taal. Ook het feit dat men niet goed Frans sprak zou een reden kunnen zijn. Met een Engelse vertaling komen de schoonheid en kracht van Éluards gedicht misschien niet tot zijn recht, maar de strekking van de surrealistische tekst werd ten minste wel begrepen. Poulenc schijnt dit jammer te hebben gevonden, maar noemde de vertaling alleraardigst.⁴⁶

Een bron waarin de keuze voor de titel *Figure humaine* wordt verklaard, heb ik niet kunnen vinden. Het zou goed kunnen dat de titel verwijst naar de wijze waarop het stuk wordt uitgevoerd: door enkel en alleen de menselijke stem. Op 23 Augustus 1943 schrijft Eluard naar Poulenc dat hij op dat moment alleen als titel *Je suis né pour te nommer* (Ik besta om jou te noemen⁴⁷) kan

⁴² Buckland p. 365

⁴³ Buckland p. 365, 366

⁴⁴ Fokke p. 226, 257

⁴⁵ Buckland p. 147, 152

⁴⁶ Buckland p. 152

⁴⁷ Claes p. 377

bedenken. Poulenc mocht niet te veel van hem verwachten, want het was een moeilijke taak om de door Poulenc gekozen gedichten uit één bundel, zeker met een afwijkend en belangrijk gedicht als *Liberté*, een nieuwe titel te geven. Want, schrijft Éluard verder, de selectie verandert de betekenis van het geheel.⁴⁸

Met zekerheid is te zeggen dat Poulenc erg tevreden was met dit werk, waarnaar hij nog vaak zou refereren. In een brief aan Bernac op 17 augustus 1943 vertelde Poulenc dat hij de ruwe versie van zijn "Éluard cantate" af had. De samenhang van de acht delen vond hij goed en het was zonder twijfel zijn meest sterke koorwerk tot dan toe. Interessant is dat hij bij de delen voor dubbelkoor een bezetting van 200 man noodzakelijk acht en dat dit stuk daarom uiterst geschikt zou zijn voor België.⁴⁹ Het is maar de vraag of er überhaupt ooit een uitvoering met een koor van die grootte is gedaan. Wellicht had hij Beethoven's Negende Symfonie in zijn achterhoofd en leek het hem prachtig te kunnen eindigen met een bombastische uitroep "*Liberté!*" aan het eind.

Over zijn kwaliteiten als musicus zegt Poulenc, dat hij er zich bewust van is dat hij wat betreft harmonische innovaties niet in het rijtje Stravinsky, Ravel en Debussy thuis hoort. Wel had hij er vertrouwen in dat met de tijd de persoonlijkheid van zijn harmonische stijl evident zou worden.⁵⁰ Wij weten nu dat hij vooral met zijn koormuziek zeker een nieuwe en individuele stijl heeft ontwikkeld ten opzichte van andere componisten. Drie kenmerken zijn: een dominerende homofoon textuur, met weinig imitatieve polyfonie, een heldere, meestal syllabische declamatie van de tekst en een melodie, die vaak in de bovenste stemmen door de progressie van akkoorden verschijnt.⁵¹ De verklaring voor de curieuze modulaties (zoals later in deze scriptie zal worden besproken in de harmonische analyse van *Liberté*) is volgens Poulenc, dat de muziek de betekenis van de woorden zo getrouw mogelijk volgt. Hij stelt dat je simpelweg het 'Éluard-metrum' zo goed als hijzelf moet begrijpen, om het beste uit zowel de tekst, als de muziek te krijgen. Deze samensmelting van tekst en muziek werd

⁴⁸ Buckland p. 133

⁴⁹ Buckland p. 131

⁵⁰ Buckland p. 130

⁵¹ Daniel p. 200

door Pierre Bernac nog eens benadrukt met een uitspraak van Stravinsky; bij vocale muziek, zoals die van Poulenc, moeten de uitvoerenden de tekst even goed als de muziek bestuderen. De dichter moet evenzeer als de componist tot zijn recht komen.⁵²

Informatie en toonsoorten per deel van *Figure humaine*

I. De tous les printemps du monde...: b mineur. Het eerste deel wordt door de bassen van koor 2 met de woorden "*De tous les printemps du monde, celui-ci est le plus laid.*" (Van alle lentes van de wereld, is deze het lelijkst) stevig neergezet als verzetmuziek. Dat heeft het overigens gemeen met het laatste deel.

II. En chantant les servantes s'élancent...: e mineur, eindigt in E Majeur! Interessant is dat het tweede deel in E Majeur eindigt. Bijna met ironie begint het deel in E mineur, waarbij de altpartijen de "*la la la*" vertolken van de dienstmeisjes, waarbij de bovenstemmen het gruwelijke beeld schetsen, waarin de dienstmeisjes zich bevinden: "*En chantant les servantes s'élancent / pour rafraîchir la place ou l'on tuait*" (al zingend snellen de dienstmeisjes toe / om de moordplaats op te frissen). Na alle akeligheid eindigt het deel echter in *ppp* in E Majeur, wat als voorteken voor het laatste deel gezien zou kunnen worden.

III. Aussi bas que le silence...: es mineur. Het derde deel is een soort uitstapje of buitenbeentje als je *Figure humaine* in zijn geheel bekijkt: met zes mollen is het de donkerste toonsoort, met uitzondering van *as mineur*. Dit langzame deel volgt de donkere woorden van Éluard zoals dood, duisternis en gif.

IV. Toi ma patiente...: A Majeur. Het vierde deel, dat uitsluitend door koor 1 wordt gezongen, lijkt de kalmte van de echo uit het slot van het derde deel te hebben overgenomen en bereidt de luisteraar rustig en *geduldig* voor op de laatste twee maten die in matige tempo naar *fff* toe werken.

⁵² Bernac p. 42

V. *Riant du ciel et des planètes...: cis mineur*. Het vijfde deel is het kortste en lichtste deel van *Figure humaine*. Het neemt de sterke dynamiek uit het slot van het vorige deel direct over en vliegt snel en ruw voorbij.

VI. *Le jour me'étonne et la nuit me fait peur...: a mineur*. De tekst van dit gedicht is overwegend zwaarmoedig (De dag verbaast me en de nacht beangstigt me / de zomer jaagt me na en de winter achtervolgt me) Poulenc heeft dit in a mineur ook absoluut weten te verklanken, zonder dat het zielig klinkt. Het is eerder een baken van rust en ingekeerdheid voorafgaand aan het krachtige zevende deel. Dit deel wordt uitsluitend door koor 2 gezongen.

VII. *La menace sous le ciel rouge...: Enigszins in cis mineur, eindigt in Cis Majeur*. Het karakter van de tekst in het zevende deel heeft veel associaties met de dood en is heel dreigend. Dit heeft Poulenc harmonisch opmerkelijk weten te verklanken, het gaat namelijk alle kanten op. Interessant is dat Poulenc begint met een slotstrijd tussen koor een en twee, en vanaf de voorlaatste strofe van Éluards gedicht (rep. # 36) toewerkt naar een schijnbaar slot van het *Figure humaine*.

VIII. *LIBERTÉ: Begint en eindigt in E Majeur*. Na zeven delen die allen verschillende aspecten van oorlog op een surrealistische wijze verbeelden, vraagt Poulenc aan het eind van het zevende deel om een "*long silence avant d'attaquer le N°8*". Dit is om twee redenen een mooie keuze. Ten eerste om het publiek bij te laten komen van het zeer intense einde van de zevende deel. Ten tweede wil Poulenc *Liberté* echt als een onafhankelijk deel bestempelen. Dit benadrukt hij des te meer door de voorgaande delen geen titel, maar slechts met een Romeins cijfer in combinatie met de eerst zin van de tekst te geven, terwijl het laatste deel groots met "*LIBERTÉ*" wordt aangekondigd.

Analyse van Liberté

Interpretatie van het gedicht

Liberté is oorspronkelijk als liefdesgedicht voor Éluards vrouw geschreven, waarbij pas in laatste instantie de naam 'Nusch' werd vervangen door het begrip 'Vrijheid'.⁵³ Dit laat zien dat het gedicht gaat om iets groters dan een persoonlijke emotie, namelijk een universeel thema dat ieder mens begrijpt, aanspreekt en voelt. Er valt een omkering op te merken in het gebruik van dit gedicht door Eluard en Poulenc: Éluard die politiek geëngageerd was, schreef dit gedicht als liefdesgedicht, terwijl Poulenc, die zich zo min mogelijk probeerde politiek te uitten, dit gedicht gebruikte als belangrijke uiting van verzet en de liefde voor zijn vaderland.

Een letterlijke betekenis van de gedichten die in *Figure humaine* zijn gebruikt, is niet te vinden. Het ontbreken hiervan is toe te wijzen aan het feit dat het om surrealistische teksten gaat, die niet vanuit de logica, maar vanuit de intuïtie begrepen moeten worden. De tekst van *Liberté* kan als een Odyssee geïnterpreteerd worden. Dicht bij huis, in schoolboeken en onbeschreven bladen, begint een reis naar bewapende krijgers en koningen, naar oerwouden, waarin de seizoenen voorbij gaan. Met boten de zee bevarend, langs velden de horizon bekijkend en stormen doorstaand, komt de herinnering aan de jeugd voorbij. Na onbewaakte paden te hebben bewandeld, is er een hereniging met huis, hond en vrienden. Maar daar zijn intussen de verwoeste schuilplekken, een eenzaamheid en de nabijheid van de dood aan toegevoegd. Dit is vergelijkbaar met de wijze waarop Odysseus na jaren avonturen te hebben beleefd, moest vechten om zijn thuis. Hierna breekt een periode aan waarin er geen risico's meer zijn, vol van hoop, zonder de herinneringen van vroeger; door de kracht van het woord, welke op elk deel van de reis wordt beschreven, kan het leven opnieuw beginnen (misschien wel in het hiernamaals?), namelijk in vrijheid.

⁵³ Mysjkin p. 145

Tempi

Poulenc laat *Liberté* beginnen met een zekere kalmte, *Commencer très calmement mais allant quand même*, namelijk in $\downarrow = 80$. Je ziet dat er drie keer na twee strofes een versnelling plaatsvindt: bij de derde strofe versnelt het iets naar $\downarrow = 96$; bij de vijfde strofe versnelt het in een subito pianissimo zonder crescendo naar $\downarrow = 120$; bij strofe zeven die een beetje versnelt naar $\downarrow = 132$. Hierna worden er drie strofes in het snellere tempo gezongen. Vanaf de tiende strofe vliegt de muziek nog even iets sneller in $\downarrow = 138$ door, het snelste tempo dat dit deel zal bereiken, tot aan strofe twintig (cijfer 50), welke iets in tempo terugzakt (*Céder un peu*) naar $\downarrow = 132$. Tot slot zakt het tempo beduidend vanaf de eenentwintigste strofe, namelijk terug naar $\downarrow = 80$, in *Tempo exact du début* voor de uitroep om vrijheid in *ffff*. De laatste strofe is überhaupt verschillend van de andere twintig en door terug te gaan naar het originele tempo, wordt de climax extra benadrukt.

Harmonische analyse

Het achtste en laatste deel (cijfer 39) van *Figure humaine* begint in E Majeur. Twee maten voor cijfer 40, waarbij het refrein "*j'écris ton nom*" van de eerste strofe wordt gezongen, horen we het eerste akkoord dat vreemd in het gehoor ligt. Vier maten na cijfer 40 wijkt het uit naar C Majeur, welke gedeeltelijk lydisch genoemd zou kunnen worden, doordat het klinkt als C Majeur met als verhoogde vierde trap, de toegevoegde fis. Bij cijfer 41 (strofe drie) staat het weer in E Majeur en moduleert voor het eerst, namelijk naar Des Majeur, via cis mineur wat de parallelle mineur van E Majeur is, tevens de onderterts. Strofe vier is nu eigenlijk in Cis Majeur, maar wordt als Des Majeur beschreven, door alle kruizen van E Majeur te herstellen en de mollen per noot te noteren.

Cijfer 42 (strofe vijf) is in F Majeur, welke is bereikt via f mineur, tevens de boventerts van Des. Dit kan echter ook op een ander manier worden bekeken: F Majeur is namelijk de dominant voor de mineur parallel van Des. Deze wijze van moduleren, die Poulenc ook in vroegere werken gebruikt, wordt weer toegepast om vijf maten voor cijfer 43 (strofe zes) in A Majeur te komen (A Majeur is de dominant voor de mineur parallel van F Majeur). Drie maten na

cijfer 43 komt uit in G Majeur, die weer gedeeltelijk lydisch is door de cis in de baspartij. Poulenc bereikt dit door van A Majeur naar a mineur te gaan, welke de tweede trap in G Majeur is. Vanaf hier komt strofe acht makkelijk uit in b mineur. Vervolgens gebruikt Poulenc halfverminderde akkoorden, die steeds een terters verhogen (gis -> b -> d) om tot Fis Majeur bij cijfer 44 (strofe negen) te komen, wat zo blijft tot cijfer 46. De fis blijft vanaf cijfer 45 (strofe tien) liggen en de harmonieën worden in de bovenstemmen gelegd. Deze harmonieën, die steeds intenser worden, komen steeds terug bij de fis, totdat het in twee maten voor cijfer 46 in B Majeur uitkomt. Dit duurt echter niet lang, want een tel voor cijfer 46 lijkt het toch weer naar Fis te gaan. De invloed van Poulencs oude pianoleraar Ricardo Viñes, wiens specialiteit het pedaalgebruik in pianospel was, is te zien in de wijze waarop Poulenc de fis laat liggen onder de verschillende harmonieën.

Cijfer 46, het refrein van strofe twaalf, staat plotsklaps in G, weliswaar mineur én Majeur gemengd, doordat er een bes en een e in verwerkt zijn. Tot aan cijfer 47 klinkt een g in de bas. Deze g zal uiteindelijk de tritonussubstitutie (voor dominant des) van de ges in cijfer 47 blijken te zijn. In jazz wordt deze vorm vaak toepast. Cijfer 47 (strofe veertien) is nu weer terug in Fis Majeur, maar Poulenc noteert dit als een Ges Majeur en past hier weer dezelfde methode van moduleren toe: via de dominant van de parallelle mineur gaat het naar Bes Majeur bij zes maten voor cijfer 48. Ook hier gaat Poulenc via Bes Majeur, naar bes mineur om bij cijfer 48 uit te komen in As Majeur. Bes mineur is ook de tweede trap van As Majeur.

Cijfer 49 (strofe zeventien) begint ook in As Majeur, maar na een maat worden alle partijen met een toon verhoogd, waarbij in de bassen de bes blijft hangen, op dezelfde wijze als bij cijfer 45. Vanaf twee maten na 49 komen ook weer de halfverminderde akkoorden in de bovenstemmen, waarbij de bas vanaf vijf maten voor cijfer 50 chromatisch tot een cis omhoog loopt. Vanaf cijfer 50 (strofe twintig) blijft het in B Majeur (de dominant van E Majeur) in de vorm van een kwartsextakkoord tot aan twee maten na cijfer 51. Dit gebeurt weer op dezelfde wijze als bij cijfer 45 en 49, waarbij de bovenstemmen harmonisch intensiveren, met daaronder de liggende b in de baspartij. Nu komt de opbouw naar de uitsmijter van het stuk, vanaf de tweede maat in 51, waar de laatste strofe begint met *"Et par le pouvoir d'un mot..."*. Het wordt heel spannend

gemaakt door in de buurt te blijven van E Majeur. Je hoort B akkoorden en cis akkoorden (de parallel mineur van E Majeur) maar niet E Majeur zelf. Door de bas met sprongen chromatisch door tussendominanten te bewegen, brengt Poulenc ons tot het twee-voorlaatste akkoord: een dominant voor F, dubbelverminderd kwintsextakkoord op de verhoogde vierde trap (namelijk een ais, die klinkt als een bes die naar a zou willen oplossen), die door de E in het akkoord te houden naar het voorlaatste akkoord gaat, welke een onvolledige dominant van E Majeur is (waarbij alles er op wijst dat het naar F Majeur zal gaan) triomfantelijk in E Majeur eindigt: de toonsoort waarmee dit deel begon.

Dynamiek en koorverdeling

Poulenc werkt in dit deel met veel contrasten, waardoor het belangrijk is om kort de dynamiek te bespreken. De teksten die " dicht bij huis " zijn, namelijk strofes 1 en 2, waar alles nog *tres calmement* in *pp* en *p* is, zingt koor 1 de drie versregels en zingt koor 2 het refrein "*j'écris ton nom*" als een zachte aanvulling. In een plotseling *forte* zingt koor 1 de tekst "*pierre, sang, papier ou cendre*", wat ons herinnert aan de oorlog die dicht bij huis kan zijn dan dat je je meestal beseft. Koor 2 voegt hier het refrein weer toe, maar ook in *f*.

In strofe 3, waarin twee versregels aan koor 1 en zowel de laatste versregel als het refrein aan koor 2 toebedeeld zijn, worden de vergulde beelden van wapens en een kroon in *mf* verklankt. Het refrein zwakt na een kort *f* af tot *p*, wat ons gehoor voorbereidt op het verstilde oerwoud en de woestijn, gezongen door koor 1, maar "*l'écho de mon enfance*" gezongen door koor 2 -een echo klinkt normaalgesproken zachter dan het originele geluid- gaat nu in *crescendo* naar een helder gezongen refrein in *f* door koor 1.

Dan begint koor 2 bij cijfer 42 in *subito pp* om de wonderen van de nacht, de dagen en de seizoenen te omlijsten zonder *crescendo* te maken, met een zachte nagalm van het refrein, door de alt en bassen van koor 1. Dit is overigens het eerste moment waarop de koren tegelijk zingen. Strofe zes wordt door koor 2 meteen in *f* ingezet en de tekst schetst een bijna Dalí-surrealistisch beeld. Nu zijn het de alt en bassen van koor 2 die het refrein meezingen met koor 1 als een zachte echo.

Na de grootse *ff* velden en schaduw dansen in strofe zeven, waarbij elke zin wordt afgewisseld tussen koor 1 en 2, alsof we ons hoofd van het ene beeld naar het andere draaien, begint strofe acht in *subito p* met de woorden "*Sur chaque bouffée d'aurore*" (Op de ademtocht van de dageraad) en bouwt zich kabbelend op, door elke zin steeds tussen koor 1 en 2 af te laten wisselen, om de zee en boten in *mf* af te beelden. Zo ontstaat een waanzinnige berg in *f*. Weer zingen de alt en bassen van koor 1 een zachte echo.

Vanaf cijfer 44 wordt het refrein van strofe negen door koor 1 gestapeld op de versregels van koor 2, wat hier beschouwd kan worden als zwarte regenwolken die in *p* een storm aankondigen. De storm begint dan ook bij het refrein van deze strofe door koor 1 en van cijfer 45 tot 46 komt het in *f* en *ff* in hoog tempo over. Dit brengt ons via onbekende paden terug naar huis, waar in *subito pp* opeens een lamp gaat branden (strofe twaalf). In dit gedeelte zingen de koren steeds meer samen en laat Poulenc, als je het lineair beluistert, de refreinen weg. Hij plaatst deze onder de tekst van de vers en laat het om en om door de koren zingen. Pas vanaf cijfer 46 zingen beide koren volwaardig samen, op het moment van de tekst "*Sur mes maisons réunies*" (Op mijn herenigde woningen), wat geen toeval kan zijn.

Hierna gaat de dynamiek wat heen en weer en wordt onderverdeeld onder de koren (op de wijze van strofe acht), maar vertellen ze vooral rustig over de bekende dingen van thuis. Een enkele keer (in strofe vijftien) is er een *ff* als koor 1 "*...le flot du feu béni*" (de vloed van het heilig vuur) zingt. Pas vanaf cijfer 49 worden er, zo kan ik me voorstellen, door de achterblijvers in *mf* en *f* verrassingen verteld en wordt er bij de gewaarwording van de verwoeste schuilplekken, eenzaamheid en de nabijheid van dood ("*Sur les marches de la mort*") steeds krachtiger gezongen tot een *ff*. De strofes zeventien tot en met negentien worden als een stroomversnelling aan elkaar geplakt, waarbij de refreinen er verticaal onder staan en de versregels verspreid zijn onder de beide koren. Eén maat voor 50 is opvallend, omdat het woord "*mort*" een maat lang aangehouden wordt door koor 2, waarboven het refrein door de tenor en bas van koor 1 in *ff* wordt ingezet.

Bij cijfer 50 wordt door de *subito p* bij de woorden "*...la santé revenue...*" (de herwonnen gezondheid), tevens het laatste stille moment van het stuk, de

opbouw tot het einde omlijst. Het gaat door met de versregels, die om de beurt verdeeld zijn over de koren, gekleurd door echo's, afgewisseld met achtergrondkoortjes tot aan cijfer 51. Vanaf dit punt tot het eind zingen koor 1 en 2 volwaardig samen en gaat het in "*Tempo exact du début*", zoals bij de tempi besproken, van *mf* naar *f* en zingt het koor bij de laatste strofe in *fff* uit volle borst naar de hoge e in *ffff* toe.

Legenda schema van Liberté

rep. #	=	repetitienummer
sop	=	sopraan
mezz	=	mezzosopraan
ten	=	tenor
bar	=	bariton
<	=	crescendo
>	=	decrescendo
ref.	=	refrein (respectievelijk "J'écris ton nom")
achtergr.	=	achtergrond koortje (als het ene koor het andere begeleid)

rep. #	Dynamiek	FR	Strofe	NL	Koor schema	Tempi
39	<i>pp</i>	Sur mes cahiers d'écolier Sur mon pupitre et les arbres Sur le sable sur la neige J'écris ton nom	1	Op mijn schoolschriften Op mijn bank en de bomen Op het zand op de sneeuw Schrijf ik je naam	1 1 1 2	J = 80
40	<i>p</i> <i>subito f</i> <i>f > p</i>	Sur toutes les pages lues Sur toutes les pages blanches Pierre sang papier ou cendre J'écris ton nom	2	Op elke bladzij die ik las Op elke blanco bladzij Steen bloed papier of as Schrijf ik je naam	1 1 1 2	
41	<i>mf</i> <i>< f > p</i> <i>pp</i> <i>mf</i> <i>f</i>	Sur les images dorées Sur les armes des guerriers Sur la couronne des rois J'écris ton nom Sur la jungle et le désert Sur les nids sur les genêts Sur l'écho de mon enfance J'écris ton nom	3 4	Op de vergulde beelden Op de wapens van krijgers Op de kroon van koningen Schrijf ik je naam Op het oerwoud en de woestijn Op de nesten op de brem Op de galm van mijn jeugd Schrijf ik je naam	1 1 2 2 1 1 2 1	J = 96
42	<i>subito pp</i> <i>sans crescendo</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>p</i>	Sur les merveilles des nuits Sur le pain blanc des journées Sur les saisons fiancées J'écris ton nom Sur tous mes chiffons d'azur Sur l'étang soleil moisi Sur le lac lune vivante J'écris ton nom	5 6	Op de wonderen van de nachten Op het wittebrood van de dagen Op de verloofde seizoenen Schrijf ik je naam Op al mijn lapjes hemelblauw Op de vijver mufte zon Op het meer frisse maan Schrijf ik je naam	2 2 2 2, 1 (alt + bar) 2 2 1 1, 2 (alt + bar)	J = 120
43	<i>f</i> <i>ff</i> <i>ff</i> <i>subito p</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>></i>	Sur les champs sur l'horizon Sur les ailes des oiseaux Et sur le moulin des ombres J'écris ton nom Sur chaque bouffée d'aurore Sur la mer sur les bateaux Sur la montagne démente J'écris ton nom	7 8	Op de velden op de einder Op de wieken van vogels En op de schaduwmolens Schrijf ik je naam Op elke wasem dageraad Op de zee op de boten Op de uitzinnige berg Schrijf ik je naam	1 1 2 1, 2 (alt + bar) 1 2 1 2, 1 (alt + bar)	J = 132
44	<i>p</i> <i>ff</i>	Sur la mousse des nuages Sur les sueurs de l'orage Sur la pluie épaisse et fade J'écris ton nom	9	Op het schuim van de wolken Op de zweten van de storm Op de logge lome regen Schrijf ik je naam	2, 1: ref. (alt + bar) 2, 1: ref. (alt + bar) 2, 1: ref. (alt + bar) 1	
45	<i>subito p</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>ff</i> <i>subito pp</i>	Sur les formes scintillantes Sur les cloches des couleurs Sur la vérité physique J'écris ton nom Sur les sentiers éveillés Sur les routes déployées Sur les places qui débordent J'écris ton nom Sur la lampe qui s'allume Sur la lampe qui s'éteint Sur mes maisons réunis J'écris ton nom	10 11 12	Op de flikkerende vormen Op de klokken van de kleuren Op de waarheid van de natuur Schrijf ik je naam Op de ontwaakte paden Op de ontplooiden wegen Op de overvolle pleinen Schrijf ik je naam Op de lamp die oplicht Op de lamp die uitdooft Op mijn huizen allemaal Schrijf ik je naam	1, 2: ref. (alt + bar) 2, 1: ref. (alt + bar) 1, 2: ref. (alt + bar) - 1, 2: ref. (alt + bar) 2, 1: ref. (alt + bar) 1, 2: ref. (alt + bar) 2, 1 (mezz + ten) 1 2 sop 1 + 2, ten 1 1 + 2 (mezz, bar, bas)	J = 138
46	<i>p <</i> <i>f ></i>	Sur le fruit coupé en deux Du miroir et de ma chambre Sur mon lit coquille vide J'écris ton nom	13	Op de doorgesneden vrucht Van de spiegel en mijn kamer Op mijn bed lege schaal Schrijf ik je naam	sop 1+2, ten 1+2, mezz+alt+bar+bas: ref. sop 1+2, ten 1+2, mezz+alt+bar+bas: ref. mezz 2, alt 1+2; mezz 1+alt+bar+bas: ref. ten 2	
47	<i>pp</i> <i>mf < f ></i> <i>pp</i> <i>f / p > pp</i> <i>p</i> <i>mf < f</i> <i>ff</i> <i>p > pp</i>	Sur mon chien gourmand et tendre Sur ses oreilles dressées Sur sa patte maladroite J'écris ton nom Sur le tremplin de ma porte Sur les objets familiers Sur le flot du feu béni J'écris ton nom	14 15	Op mijn lieve gulzige hond Op zijn gespitste oren Op zijn onbeholpen pootje Schrijf ik je naam Op de springplank van mijn deur Op de vertrouwde dingen Op de vloed van heilig vuur Schrijf ik je naam	1 2 1 2, 1 (alt + bar) 2 2 1 1, 2 (alt + bar)	
48	<i>p</i> <i>p</i>	Sur toute chair accordée Sur le front de mes amis Sur chaque main qui se tend J'écris ton nom	16	Op al het vereende vlees Op het voorhoofd van mijn vrienden Op elke uitgestoken hand Schrijf ik je naam	1 1 2 2, 1 (mezz)	
49	<i>mf</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>ff</i>	Sur la vitre des surprises Sur les lèvres attentives Bien au-dessus du silence J'écris ton nom Sur mes refuges détruits Sur mes phares écroulés Sur les murs de mon ennui J'écris ton nom Sur l'absence sans désir Sur la solitude nue Sur les marches de la mort J'écris ton nom	17 18 19	Op de ruit van de verrassing Op de aandachtige lippen Hoog boven de stilte uit Schrijf ik je naam Op mijn verwoeste schuilplaatsen Op mijn ingestorte vuurtorens Op de wanden van mijn verveling Schrijf ik je naam Op het gemis zonder begeerte Op de naakte eenzaamheid Op de treden naar de dood Schrijf ik je naam	2, 1: ref. (alt + bar) 1, 2: ref. (alt + bas) 2, 1: ref. (alt + bar + bas) - 2, 1: ref. (alt + bar + bas) 1, 2: ref. (alt + bar + bas) 1, 2: ref. (alt + bar + bas) - 2, 1: ref. (alt + bar + bas) 1, 2: ref. (alt + bar + bas) 2, 1: ref. (alt + bar + bas) 1 (ten + bas)	
50	<i>subito p</i> <i>mf</i> <i>f</i>	Sur la santé revenue Sur le risque disparu Sur l'espoir sans souvenir J'écris ton nom	20	Op de herwonnen gezondheid Op het geweken gevaar Op de hoop zonder heimwee Schrijf ik je naam	2 + 1: achtergr. (alt + bar) 2 + 1: achtergr. (alt + bar) 1 + 2: achtergr. (mezz) 1, 2 (ten + bar)	J = 132
51	<i>fff</i> <i>ffff</i>	Et par le pouvoir d'un mot Je recommence ma vie Je suis né pour te connaître Pour te nommer Liberté	21	En door de kracht van een woord Begin ik aan een nieuw leven Ik besta om jou te kennen Om jou te noemen Vrijheid.	sop 1+2, alt 1+2, ten 1, rest: achtergr. ref. sop 1+2, alt 1+2, ten 1, rest: achtergr. ref. sop 1+2, alt 1+2, ten 1, rest: achtergr. ref. iedereen iedereen	J = 80

Conclusie

Figure humaine is harmonisch, technisch en tekstueel een uitdagend stuk, waar weinig informatie over gebundeld is. Geschreven door de surrealistische dichter Paul Éluard en op muziek gezet door de autodidact Francis Poulenc, is het een stuk dat zich beter intuïtief laat bevatten, dan dat het zich logisch laat verklaren. Het doel van deze scriptie was een goed beeld te schetsen en een uitgebreide analyse te geven van dit werk, waarbij de belangrijkste achtergrondinformatie van Poulenc en Éluard aan bod komt, zodat iemand die *Figure humaine* gaat beluisteren of uitvoeren een breder inzicht krijgt in dit werk, diens componist en dichter.

Naarmate ik meer kennis vergaarde over Poulenc en *Figure humaine*, werd het mij steeds duidelijker dat mijn initiële gedachtegang van de grote invloed van Picasso en de tegenstelling tussen Poulenc en Éluard, minder van belang is om dit werk te duiden, dan ik had gedacht. Hoewel de associatie met Picasso belangrijk is geweest voor met name de start van Poulencs carrière en de grandeur van het project zich uitte in het opdragen van het werk aan Picasso, is er geen sprake van artistieke invloed van Picasso op *Figure humaine*.⁵⁴ In de correspondentie tussen Poulenc en Éluard -opgenomen in *Francis Poulenc 'Echo and Source'. Selected Correspondence 1915-1963* door Sidney Buckland- is duidelijk te merken dat hun tegenstellingen in politieke overtuiging, religie, geaardheid en persoonlijkheid geheel achterwegen worden gelaten. In veel opzichten waren zij elkaars tegenpolen, maar omdat ze een enorme bewondering voor elkaar hadden, leidde het tot een vruchtbare samenwerking.

Figure humaine, beïnvloedt door de gruwelen van oorlog, is strikt genomen geen religieus stuk is, maar bevat wel eenzelfde essentie: liefde en dood, hoop en wanhoop.⁵⁵ Door een gedicht dat draait om iets groters dan persoonlijke emotie -het universele thema vrijheid, dat ieder mens begrijpt, aanspreekt en voelt- op muziek te zetten, heeft Poulenc met *Figure humaine* een gebaar van trouw gemaakt, verklankt door enkel en alleen de menselijke stem.

⁵⁴ Mellers p. 84

⁵⁵ Mellers p. 83

Literatuurlijst

Audel, Stéphane. *Francis Poulenc. My Friends and Myself*. Vert. James Harding. London: Dobson Books Ltd., 1978.

Bernac, Pierre. *Francis Poulenc. The Man and his Songs*. Vert. Winifred Radford. London: Victor Gollancz Ltd., 1977.

Buckland, Sidney. *Francis Poulenc 'Echo and Source'. Selected Correspondence 1915-1963*. Vert. Sidney Buckland. London: Victor Gollancz Ltd., 1991.

Claes, Paul. *De tuin van de Franse poëzie. Een canon in honderd gedichten*. Vert. Paul Claes. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep, 2011.

Daniel, Keith W. *Francis Poulenc. His Artistic Development and Musical Style*. Ann Harbor, Michigan: Umi Research Press, 1982.

Fokke, Erik. *Francis Poulenc. Monnik en kwajongen*. Amsterdam: Uitgeverij SUN, 2007.

Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc*. London: Phaidon Press Limited, 1996.

Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc*. Oxford New York: Oxford University Press, 1993.

Mysjkin, Jan H. *In het teken van de schorpioen. Dada en surrealisme in de Franse poëzie*. Gent: Poezie Centrum, 2002.

Poulenc, Francis. *Diary of my songs*. Vert. Winifred Radford. London: Victor Gollancz Ltd., 1989.

Schmidt, Carl B. *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.