

Francis Poulenc - Źródła inspiracji twórczej



Muzyka francuska jest zaliczana w historii nowożytnej kultury do jednego z ważniejszych elementów, jaki determinował jej wizerunek na przestrzeni wieków. Bohdan Pocij w analizie powyższego zagadnienia podkreśla cechy, jakie charakteryzują styl muzyki francuskiej we względnym oderwaniu od konkretnej epoki: *Sublimacja dźwięku przez słowo ...szczególne wycucie barwy... melodyka*, są dla dzisiejszych teoretyków muzyki punktami wyjścia dla bardziej szczegółowej analizy wybranych zagadnień z historii muzyki francuskiej¹⁸.

Paryż w wielu stuleciach wyznaczał tory rozwoju nie tylko dla kompozytorów, lecz wszystkich ludzi starego kontynentu związanych z szeroko pojmowaną sztuką. Nie do przecenienia w tym względzie, były zasługi wybitnych postaci, których geniusz potrafił wpływać na całe następne pokolenia, wywołując tym samym mniejsze lub większe rewolucje w świecie kultury. Jednym z takich ludzi był bez wątpienia Erik Satie.

Pod takim pseudonimem krył się Alfred Leslie, urodzony w roku 1866. Zarówno właściwe nazwisko, jak i artystyczny pseudonim tego francuskiego kompozytora stoją dziś w wielkim cieniu takich postaci jak C. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, F. Poulenc. Tym bardziej paradoksalnym wydaje się fakt, iż to właśnie E. Satie był charyzmatycznym duchem przewodnim wielu – niejednokrotnie wzajemnie się zwalczających – prądów francuskiej awangardy początków XX wieku. Zdobył

¹⁸ Encyklopedia Muzyki, red. Janusz Zabrzea, PWN Warszawa 1995, s. 285.

opinię prawdziwego *guru* w oczach młodych, postępowych kompozytorów, dzięki wystawieniu kontrowersyjnego baletu *Parade*. Wprawdzie główna idea wyszła od Jeana Cocteau, lecz muzyka E. Satiego stała się, jak napisał w jednym ze swoich esejów Darius Milhaud, *...pionową kreską oddzielającą impresjonizm Debussy'ego od powrotu do szczerości wszystkiego co w melodii i harmonii jest klarowne*. D. Milhaud otwarcie przyznał, że to właśnie w dużej mierze skandal związany z całą otoczką prapremiery *Parade* sprawił, że przyszli członkowie *Les Six* zawierzili swoją przyszłą karierę ekscentrycznemu wizerunkowi E. Satiego, jak i literackim zdolnościom J. Cocteau. Trudno nie zauważyć w tym względzie oczywistych analogii do skandalu towarzyszącemu pierwszej prezentacji *Święta Wiosny* – tym bardziej, że Igor Strawiński był dozgonnym wzorem dla wszystkich z wyjątkiem A. Honnegera członków *Grupy Sześciu*. O ile dzieło rosyjskie traktuje o pogańskich obrzędach Prasłowian, to paryski balet nawiązuje do tradycji wędrownych cyrków, występujących na jarmarcznych placach wielu miast Europy Zachodniej. Obie kompozycje przywołują, więc ikony dawnej kultury, krajów swoich twórców.

Do cytowanych powyżej wspomnień Dariusza Milhaud'a warto dodać, że prapremiera *Parade* wyznaczyła również inne – pozamuzyczne – tory dla współczesnej sztuki. Przede wszystkim, autorem kostiumów i scenografii był nie, kto inny jak sam Pablo Picasso. Mania ostrych kątów już wtedy nie dawała mu spokoju, gdyż znakomita większość kostiumów wykonana została z twardego kartonu. Pozostawiając w ten sposób tancerzom bardzo ograniczoną swobodę ruchów, osiągnął Picasso w porozumieniu z E. Satie i J. Cocteau efekt powrotu do tak adorowanej prostoty, wykraczając tym samym poza granice świata realnego. Dość powiedzieć, że właśnie współpraca E. Satiego, J. Cocteau i P. Picassa dała impuls do stworzenia pojęcia *surrealizmu* przez francuskiego poetę polsko-włoskiego pochodzenia - Wilhelma Apolinarego Kostrowickiego, znanego dziś w świecie bardziej jako Guillaume Apollinaire.

Erik Satie był niewątpliwie ekscentrykiem, co przyciągało uwagę młodych twórców i jeśli kwestie natury czysto finansowej miały swój udział w przerwaniu studiów w paryskim Konserwatorium, na rzecz występowania w roli pianisty w kawiarenkach Montmartu – to w przeważającej mierze był to jeden z wyrazów jego ekstrawagancji.

Wspomniane cechy E. Satiego nie miały znaczenia decydującego o sposobie postrzegania go przez środowisko, a jedynie uzupełniały całą gamę postaw estetycznych, które zwłaszcza w trendach przełomu wieków odegrały wiodące role. Chcąc, jak najbardziej namacalnie potwierdzić powyższe tezy można w bardzo skróconej formie stwierdzić, że początkowo poglądy E. Satiego wywarły znaczący wpływ na C. Debussy'ego i M. Ravela, by po jakimś czasie stały się duchową wyrocznią – stojącej w opozycji do impresjonizmu - *Grupy Sześciu*, a w końcu *École d'Arcueil* – otwarcie krytykującej neoklasyczną tendencję *Les Six*.

Najbardziej interesującym w omawianym zagadnieniu wydaje się być fakt, iż Erik Satie, tak naprawdę nigdy nie zmieniał znacząco swoich poglądów na estetykę dźwiękową, a tak duże rozbieżności w postawach reprezentowanych przez jego zwolenników świadczą jedynie o wszechstronności i wielowymiarowym charakterze treści jego artystycznego wizerunku.

Szalone Lata Dwudzieste - to termin odnoszący się do tak wielu wątków życia społecznego i kulturalnego, że niemożliwe byłoby dziś stwierdzenie, która z dziedzin stanowi jego genezę. Warto zauważyć, że pokolenie młodych ludzi zajmujących się sztuką, wkracza w dorosłe życie w obliczu klęski romantycznego patosu, który pękł niczym mydlana bańka w starciu z tragedią Wielkiej Wojny.

Drugi biegun Europy z pierwszych lat dwudziestego stulecia, wyznacza Libertynizm i wszechobecna moda wyzwolenia się ze wszelkich norm obyczajowych. Do powyższych dochodzi szaleńcze już – jak na owe czasy- tempo rozwoju techniki, co w rezultacie daje obraz świata, w którym niełatwo jest odnaleźć poczucie wewnętrznego spokoju – zwłaszcza dla uwrażliwionego człowieka, wyrażającego się w którejkolwiek z form ogólnie pojętej sztuki.

Nie dziwi, zatem fakt, iż właśnie w takich czasach sztuka dokonała największych przewartościowań w swojej nowożytnej historii. W centrum owych wydarzeń znalazł się między innymi, Francis Poulenc, którego *rówieśnikami* były najbardziej wymowne trendy współczesnej sztuki. Fowizm, dadaizm, kubizm, czy abstrakcja mogą być śmiało uznawane za metafizyczne rodzeństwo pokolenia F. Poulenca i mimo, że on sam stronił od awangardy, to jednak jej wpływu nie mógł się całkowicie ustrzec.

Atmosfera Montmartu i Montparnasu, sprawiała, że charakterystyka każdej ze sztuk ustąpiła miejsca charakterystyce estetyki. Ta istotna zmiana w pojmowaniu

Środowiska sztuki w stosunku do epok minionych sprawiła, iż ludzie dzielili się już nie, jak dotychczas na malarzy, poetów czy muzyków, lecz na impresjonistów, ekspresjonistów lub surrealistów. W takim wymiarze można było o wiele prościej odnaleźć własną drogę artystycznego rozwoju zwłaszcza, że zdobycze twórców pierwszej dekady dwudziestego wieku, są nawet dzisiaj przez licznych kulturoznawców określane mianem twórczego kompleksu. Pogląd – w swojej istocie odnoszący się do spuścizny XIX wieku – jest sam w sobie niepozbawiony racji, lecz z całą pewnością nie powinien wyznaczać miary dla oceny sztuki XX wieku, a tylko stanowić jeden z jej elementów.

W takim właśnie kontekście, należałoby traktować twórczość młodych kompozytorów francuskich u progu nowego stulecia. Francis Poulenc wraz z kilkoma przyjaciółmi stworzyli tzw. Grupę Sześciu – *Les Six*, której naczelne założenie można śmiało traktować w kategoriach *kompleksu*. Świadczą o tym dwa niezależne od siebie fakty.

Po pierwsze nie stworzyli nigdy spójnej doktryny artystycznej, co przemawia bardziej za traktowaniem ich, jako grupy przyjaciół niż jako szkoły w naukowym rozumieniu tego słowa. Po drugie – niezależnie od doboru zastosowanych środków starali się zanegować zarówno estetykę wagnerowskiego patosu, jak również brak przejrzystości C. Debussyego i M. Ravela. Jeśli więc, awangardowy D. Milhaud i neoklasyczny F. Poulenc na wspólnie organizowanych koncertach prezentują kompozycje, których wyznacznikami są: skalowość modalna, diatonika oraz faktura melodyczna wydaje się, że kompleks R. Wagnera i C. Debussy'ego odgrywa tu zasadniczą rolę. Z drugiej strony należy wyraźnie podkreślić, iż niezależnie od motywów, jakimi kierowali się kompozytorzy *Grupy Sześciu*, ich twórczość stanowi jeden z najbardziej wyrazistych elementów, nie tylko muzyki francuskiej, lecz europejskiej czy w ogóle światowej XX wieku.

Francis Poulenc miał szczęście urodzić się w domu, który z godną podziwu równowagą wpoił mu jednakowe zamiłowanie do tradycji zarówno ziemskich, jak i mieszczańskich. O swoistym rozwarstwieniu twórczym F. Poulenca wynikającym z mieszanych korzeni społecznych rodziców kompozytora czytamy w książce Jolanty Bauman-Szulakowskiej, poświęconej osobie tego twórcy.

Religijność wraz z urokami życia na wsi wpojona przez ojca, kontrastuje z wszechstronnością wykształcenia i zamiłowaniem do literatury i sztuki, które cechowały mieszczańskie tradycje rodziny ze strony matki¹⁹. Analiza kompozycji F. Poulenca nie pozostawia wątpliwości, że kompozytor potrafił i chętnie czerpał inspiracje z obu, tak odległych sobie światów.

Oazy spokoju, jakimi były majątki ziemskie Aveyron potrafiły zmusić do głębszych refleksji – również i tych natury czysto metafizycznej, a jak wiadomo religijne dzieła F. Poulenca tworzą niezależny rozdział, zarówno w twórczości, jak i życiu kompozytora. Z drugiej strony wszelkie uroki cywilizacji, świadomość nie tylko bycia w centrum rozwoju współczesnej kultury, ale wręcz możliwość stanowienia o jej obliczu, były pokusą tak dużą, że F. Poulenc jeszcze jako dojrzewający młodzieniec był dzięki koneksjom swojej matki, stałym bywalcem wszelkich salonów paryskiej sztuki.

Stéphane Audel – autor skompilowanej wersji wspomnień F. Poulenca komentując poszczególne etapy życia kompozytora, w taki sposób odnosi się do jego młodzieńczego dojrzewania: *Jego wiedza o muzyce, malarstwie i literaturze przyprawiła nieraz o uczucie konsternacji*²⁰. Z tego świata inspiracjami F. Poulenca były, nie tyle wszelkie nowości wyznaczające drogi rozwoju współczesnej sztuki – gdyż skrajna awangarda nigdy mu specjalnie nie imponowała – co konkretnie poznani ludzie.

Znamienne jest to, iż nieraz potrafił Poulenc docenić geniusz poznanych w swoim życiu ludzi, mimo że nie zawsze podzielał ich poglądy na estetykę sztuki. W tym znaczeniu, trochę różnił się od wielu swoich rówieśników, którzy reprezentując pewną konkretną doktrynę, jednocześnie stanowczo zwalczali wszelkie odmienne postawy estetyki.

Francis Poulenc kształtując własny język dźwięków nie dość, że potrafił często korzystać ze zdobyczy innych twórców to jeszcze dumnie potwierdzał absolutną świadomość takiego działania. Podczas gdy dla większości kompozytorów cytowanie

¹⁹ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Poznań, 2000.

²⁰ Francis Poulenc, *My Friends and Myself*, Conversations assembled by Stéphane Audel, tłumaczenie: James Harding, London: Dennis Dobson, 1978, s. 21.

motywu, tematu czy wręcz całych myśli muzycznych zaczerpniętych od innego twórcy graniczyłyby z godnym pożałowania plagiatem, to dla F. Poulenca stanowiło to ważny element warsztatu kompozytorskiego.

W jednej z prywatnych korespondencji czytamy, jak dalece F. Poulenc zdawał sobie sprawę, że to właśnie zdobycze innych kompozytorów wpłynęły na stworzenie jego własnej indywidualności: *Jestem absolutnie świadom tego, że nie należę do gatunku muzyków tworzących harmoniczne innowacje, jak Igor (Strawiński), Ravel czy Debussy, ale myślę, że zawsze jest miejsce na muzykę, która czerpie satysfakcję z akordów innych ludzi. Czyż nie tak właśnie było z Mozartem i Schubertem? W każdym razie mój harmoniczny styl z czasem stanie się oczywisty. Czy Ravel przez długi czas nie był postrzegany jak tylko miniaturowa imitacja Debussy'ego?*²¹

Dzięki staraniom matki, w wieku lat szesnastu zostaje F. Poulenc uczniem znanego iberyjskiego pianisty Ricarda Viñesa, by kilka lat później rozpocząć naukę kompozycji u Charlesa Koechlina. Każda kolejna postać na drodze F. Poulenca rodziła kolejne znajomości i – co za tym idzie nowe inspiracje. W taki właśnie sposób poznał wybitnych współczesnych ludzi sztuki: E. Satiego, A. Honnegera, D. Milhauda.

Dzisiejsza muzykologia podkreśla rolę poszczególnych osób, których obecność w życiu kompozytora bądź decydująco zaważyła na charakterze konkretnych kompozycji, bądź też zainspirowała do ich powstania w ogóle. I tak odpowiednio: księżniczka Edmond de Polignac stała się inspiracją do powstania *Koncertu na dwa fortepiany* oraz *Koncertu organowego*. Dzięki wspomnianej znajomości przedstawiona zostaje Francisowi Poulencowi Wanda Landowska, a owocem ich spotkania staje się *Concert champêtre*. *Abaude* – balet to rezultat znajomości z rodziną de Noailles²².

Nie sposób przecenić roli bliskich mu przyjaciół *Grupy Sześciu*, którzy mimo, iż w wielu kwestiach, czysto muzycznych różnili się swoimi poglądami estetycznymi od F. Poulenca, to jednak znacząco musieli go inspirować.

Cechy indywidualne stylu Francisca Poulenca najtrafniej określił niemiecki krytyk muzyczny, który w tak lubiany przez *Grupę Sześciu* – bo groteskowy – sposób dokonał takiego oto porównania: *Melodyka Poulenca jest tak dalece indywidualna, że można ją tylko porównać do indywidualnej harmonii Richarda Straußa....*

²¹ Poulenc, *Korespondencja 1915-1963*, red. Hélène de Wendel Paris Editions du Seuil, Paryż 1967; Terry Teachout, *Modernism with a Smile*, Komentarz 105, Kwiecień 1998, s.50.

²² Jolanta Bauman-Szulakowska, op. cit. s. 20.

Rzeczywiście jest coś w melodyce F. Poulenca, co powoduje, że słuchając dane dzieło tego kompozytora po raz pierwszy, nie pomylimy go z żadnym innym twórcą. Francis Poulenc jest podobnie, jak pozostali kompozytorzy *Grupy Sześciu* autorem znaczących zmian w pojmowaniu poszczególnych elementów dzieła muzycznego.

Dziedzinami, w których członkowie *Les Six* celowali były instrumentacja, orkiestracja oraz rytm i melodyka. Podczas gdy pierwsze dwie, nawiązywały do M. Ravela, czy I. Strawińskiego, to pozostałe dwie odnoszą się do stosowania przesunięć akcentów, jako ważnego elementu dzieła – oraz tzw. *kultu melodii*, jako jednego z czynników warunkujących istnienie dzieła muzycznego. Była to ewidentną aluzją do impresjonizmu C. Debussy'ego.

Powyższe zdobycze mogą wzbudzać wątpliwości biorąc pod uwagę fakt, jak czasem instrumentował A. Honneger lub jakie struktury harmoniczne tworzyła niejednokrotnie Germaine Tailleferre, nie mniej jednak ogół stworzonych dzieł przez *Grupę Sześciu* powstał w oparciu o następujące zdobycze: w odniesieniu do spuścizny romantyzmu, było to ograniczenie aparatu wykonawczego wraz ze wzrostem znaczenia indywidualnego brzmienia instrumentów; natomiast w odniesieniu do zdobyczy impresjonizmu – wiodąca rola melodyki, z jednoczesną powściągliwością jej treści oraz diatoniczno – skalowe korzenie, rodem z muzyki kościelnej lub etnicznej.

Swoboda w traktowaniu treści muzycznych, doprowadziła o dziwo do wyjątkowej, jak na owe czasy dyscypliny formalnej. Zwarta forma sonatowa, pozbawiona wszelkich komplikacji związanych z pracą przetworzeniową, czy dualizmem tematycznym sprawia, że klarowność formy niemalże konkuruje z powściągliwością treści.

Realizacja umownych założeń *Grupy Sześciu*, z czasem coraz bardziej uwypukliła pewne charakterystyczne dla wszystkich kompozytorów francuskich drugiej generacji. Na pierwszy plan wysuwa się wyczulenie na barwę pojedynczych instrumentów oraz poszczególnych ich grup. Z jednej strony, była to logiczna konsekwencja idei impresjonizmu, z drugiej chęć ograniczania aparatu wykonawczego. Nie bez znaczenie miał w tym względzie wpływ twórczości Igora Strawińskiego, którego adoracja ze strony wszystkich członków *Les Six*, zawsze była mocno akcentowana.

Igor Strawiński - był jednym z prekursorów kameralnego sposobu traktowania kompletnego zespołu orkiestrowego, co wpłynęło na ogół twórczości *Grupy Sześciu*. Wyjątek w tym względzie stanowił w swojej osobie A. Honegger, lecz nie powinno to dziwić, skoro sam nigdy nie zanegowałby wielkości R. Wagnera. Ta wszechobecna kameralność sprawiła, że dziś często mówi się o intymności muzyki Francisa Poulenca, jego muzyka przepełniona jest kameralnym klimatem. Braku zahamowań, w wyrażaniu muzyką najbardziej intymnych pierwiastków osobowości nauczył się F. Poulenc od swoich mentorów, jeszcze z czasów budowania fundamentów *Les Six*. Poza samą sferą sztuki również poglądy społeczne J. Cocteau, musiały zwrócić uwagę, Francisa Poulenca, który był wprawdzie jeszcze bardzo młody, ale już wtedy zdawał sobie sprawę ze swojej odmienności seksualnej. Biseksualny J. Cocteau wielokrotnie piętnował powszechny w społeczeństwie brak tolerancji dla mniejszości seksualnych, a jego liczne dzieła literackie często otwarcie atakowały wszelkie postawy homofobii.

Francis Poulenc na otwartą deklarację swojej seksualności pozwolił sobie wiele lat później, choć śmiały erotyzm jego młodzieńczego baletu *Les Biches* z roku 1924, nie uszedł uwadze samego Karola Szymanowskiego. Być może relacje między twórcami, nie musiały dosłownie nazywać pewnych rzeczy natury osobistej, ale z całą pewnością gwarantowały poczucie bezpieczeństwa i – co chyba najważniejsze – wzajemnego zrozumienia, dla niepopularnej przecież w szerokim społeczeństwie natury Francisa Poulenca.

Piotr Pyc