



Gåvoprenumeration

Logga in

Kultur

Francis Poulenc – bildernas och texternas tonsättare



Kollage: Frederic Täckström.



21 Feb 2021 06:00

Uppdaterad:

30 Mar 2021 11:10

Sven Kristersson

KRÖNIKA. Många minns nog de skandaler som förknippades med byggandet av tunneln genom Hallandsåsen. En av dessa rörde användningen av ett tätningemedel,

Rhoca-Gil, som visade sig vara mycket giftigt. Tillverkaren var det franska bolaget Rhône-Poulenc. Den som var intresserad av klassisk musik undrade kanske om denna firma på något vis hade anknytning till tonsättaren Francis Poulenc. Ja, faktiskt. Tonsättarens far var en av de skickliga och välbärgade bröderna Poulenc som hade ett kemiföretag med rötter ner i 1850-talet, *Frères Poulenc*, en firma som senare fusionerades till *Rhône-Poulenc*. Företaget är numera uppköpt i flera led och namnet Poulenc borta.

Francis Poulenc föddes 1899 in i denna burgna parisiska medelklassläkt. Om man som jag har vuxit upp i en skånsk radhusförort, i den slutliga efterklangen av pianots och hemmusicerandets era, förbluffas man över kreativiteten och mångfalden i den europeiska, inte minst franska, salongskultur som nådde sin kreativa kulmen under 1900-talets första decennier. Den kulturella stimulans som erbjöds det uppväxande släktet i familjen Poulenc var med vår tids mått mycket rik. Modern Jenny var teaterbiten och dessutom skicklig pianist som älskade Schumann och gav den lille Francis pianolektioner från fem års ålder. Även pappan hade starka musikintressen men lutade mera åt Beethoven. Han var dessutom från den arbetsamma regionen Aveyron och troende katolik, medan mammans livsbejakande parisiska hantverkarsläkt aldrig hade brytt sig särskilt mycket om kyrkan.



Artikelförfattaren Sven KristerSSon. Foto: Håkan Jacobsson.

Francis utvecklades snabbt till en skicklig pianist som i elvaårsåldern med hänförelse upptäckte Schuberts sångcykel *Winterreise* när han spelade den direkt från bladet. Att han skulle få söka till Pariskonservatoriet var uteslutet eftersom pappan ville att sonen skulle ägna sig åt familjeföretaget. Ändå blev Francis i femtonårsåldern elev till den berömde pianisten Ricardo Viñes. Dennes moderna orientering avspeglade sig i de stycken Francis fick i läxa och som stod på flygelns notställ i salongen där Francis brukade öva. Där fick moder Jennys pianospelande vänner med fasa syn på Arnold Schönbergs *Sex stycken för piano*. Detta var oerhört i en tid när César Franck ansågs ligga i framkant. Även Edvard Griegs pianokonsert – som Francis också övade på – fördömdes av många som opassande radikal.

Mötet med Viñes blev avgörande. Livet ut skulle Poulenc betyga sin tacksamhet mot denne musikaliske mentor, som också presenterade honom för tonsättare som Claude Debussy och Erik Satie. Även tonsättaren Georges Auric, som skulle bli en av Francis närmaste vänner träffade han genom Viñes.

I de tidiga tonåren hade Poulenc också ett par avgörande musikupplevelser. Det gällde för det första ett konsertant åhörande av Stravinskys *Våroffer* ett år efter den berömda premiären 1913. Efter detta skulle Stravinsky och dennes musik följa Poulenc genom livet. Han skulle snart även lära känna Stravinsky personligen, och denne kom att hjälpa honom att bli publicerad. Poulenc skulle ständigt inför tonsättarkollegerna försvara Stravinsky när denne efter hand komponerade mera neoklassicistiskt och kritiserades för att inte vara trogen de ideal han etablerat i *Våroffer* och *Petrusjka*.

Men Poulenc fick också en omvälvande, närmast hallucinatorisk och bildmässig, upplevelse av den självlärde tonsättaren Emanuel Chabriers salongsartade pianostycke *Idyll*, som han hörde i en tidig variant av jukebox. Hänförd hade han matat maskinen med småmynt – och sådana fattades ju inte i familjen – tills han hade hört stycket tio gånger. Man kan kanske förvånas över hur den unge Poulenc kunde gripas av så totalt olika sorters musik, men Chabrier, som ibland uppfattats som en ganska ytlig tonsättare, har verkligen spännande kvalitéer, som hörs i exempelvis pianostycket *Bourrée fantasque* (som man kan lyssna till på Youtube i den fenomenala femtiotalinspelningen med Poulencs avhållna kollega och väninna Marcelle Meyer). Den ena av de två rätt tunna böcker som Poulenc någonsin skulle skriva var för övrigt en biografi över Chabrier. Den andra var ett slags dagbok över hans sångkomponerande, *Journal de mes mélodies*, som vi skall återkomma till.

Precis som kollegan Erik Satie hade Poulenc hade även smak för andra sorters musik än klassisk. Poulencs morföräldrar hade ett hus i Nogent-sur-Marne, några mil öster om Paris. Under den varma delen av året vallfärdade Poulenc tillsammans med parisare ur alla samhällsklasser till denna ort för att besöka *guingettes*, uteserveringar med dans och billigt vin, musettedragspel och sång. Poulenc skulle ofta återkomma till populärmusikens betydelse för honom – han lyssnade gärna till Maurice Chevalier – liksom till den avspända sommaratmosfären vid Marnes stränder, en miljö som stod kontrasterade till det prestigeinriktade umgänget i Paris konstnärliga kretsar.



Floden Marne. Foto: Wikimedia Commons.

Poulencs morbror och tillika gudfar, kallad "Papoum", höll ofta till i Nogent-sur-Marne. Som livsnjutare var han en inbiten operafantast, och han tog under Francis hela barndom tagit med honom till operaföreställningar med verk av Mozart, Gounod och Massenet. Denna fylliga utbildning i operakonsten, ytterligare förstärkt av umgänge med Papoums många vänner på Parisoperan, hänförde Francis så till den grad att han ville bli sångare. Detta var dock planer som kom att grusas av målbrottet, som enligt Poulenc själv förvandlade hans fina gossopran till "en eländig kompositörsröst".

Kanske var det också Papoum som introducerade Francis i bildkonsten, som vid denna tid självklart ingick i en ung medelklassmänniskas utbildning. Som tioåring kunde Francis skilja mellan en Renoir och en Cézanne, och senare i tonåren besökte han ofta gallerier där det förutom tavlor också erbjöds musik. För Poulenc skulle både hans musikupplevelser och egna kompositioner alltid vara präglade av ett tänkande i bilder: "Mitt minne är helt och hållet visuellt."

Till musiken och bildkonsten kom poesin. En barndomsvän till Francis var den blivande författaren och juristen Raymonde Linossier, som under tonårstiden tog med Poulenc till "Aux amis des livres" bokhandeln där det reciterades poesi av tidens främsta poeter, av vilka två skulle bli centrala för Poulenc: Guillaume Apollinaire och Paul Éluard.

Förbindelserna mellan konstarterna var alltså mångfaldiga: hjärnans inre associativa länkar och hållrum tycktes på ett naturligt sätt sammankopplade med stadens rumslighet, och i denna konstnärligt indränkta burgenhet vimlade det av vänskapsmässiga och kollegiala förbindelser mellan utövare av olika konstarter. Man kanske skall tillägga att segregation mellan samhällets olika klasser som nu tar sig uttryck i att folk med olika inkomst numera inte behöver få syn på varandra eftersom de bor och arbetar i sinsemellan olika stadsdelar, ännu inte ägt rum. Fattiga och rika möttes ofta ännu i vardagen.

När Francis föräldrar går bort i mitten av 10-talet ärver sonen aktier i det familjeägda kemiföretaget och kan leva på avkastningen av dessa. Nu kan han ägna sig på heltid åt att komponera och spela piano så mycket som lusten räcker till. Och den räcker långt. Åtminstone en tid.

Det första verk som Poulenc får framfört är en *Rapsodie Nègre*, ett stycke för baryton och instrument – men då sångaren drar sig ur eftersom han "inte vill bli gjord till åtlöje" får Poulenc själv framföra sångstämman, med en text med påhittat afrikanskt språk, där ett av de mera framträdande orden är "Honoloulou". Detta är Poulencs sätt att driva med det som han tycker är tidens hycklande och konstlade intresse för afrikansk kultur. Under seklets första inledande decennier återfanns denna fascination även i Tyskland med sin högkreativa Sturmörelse – där bildkonst, musik, teater och poesi ingick – experimenterade med afrikanska trummor och masker.

Rapsodie nègre uppmärksammades en aning, men de sånger som kom att etablera Poulenc som sångkompositör var tonsättningar av ett urval av Apollinaires fyrradningar i *Bestiaire - ou Cortège d'Orphée*, som kan översättas *Bestiarium – eller Orfeis procession*, ett slags mytiska djurdikter med historiska anspelningar. Som så många av de tonsättningar Poulenc skulle göra av Apollinaires dikter sade han sig vara inspirerad av Apollinaires egen röst som var "både munter och melankolisk". Märkligt nog bekräftades detta av Apollinaires älskarinna, konstnären Marie Laurencin, som efter att ha hört sångerna framföras skrev till Poulenc att hon tyckt sig höra poetens röst genom

tonsättningarna. Poulenc tonsatte ursprungligen tolv dikter, men efter att ha konsulterat vännen och tonsättarkollegan Georges Auric strök han sex av dem. Att hela tiden ha en dialog med kolleger kring hur hans sånger och sångcykler skulle utformas skulle bli ett mönster hos Poulenc. Resultatet av Aurics hjälpsamhet blev att tre av de uteslutna sångerna aldrig återfunnits.

Poulenc skall med ojämna mellanrum återkomma till Apollinaires dikter under många år framöver. Ett av de mera framträdande verken till texter av Apollinaire är *Calligrammes*, där de handskrivna dikternas bokstäver formar sig till ett slags grafiska skulpturer på boksidorna. Dessa ”kalligram” – eller ideogram, som man också säger – finns även i fenomenala svenska tolkningar av Gunnar Harding, kompletterade med litografier av Olle Kåks. Harding har även skrivit en ytterst läsvärd ”fantasibiografi” över Apollinaire, som med fördel kan läsas högt. Dikterna upplevs som ett slags kärleksbrev som en soldat inkallad under första världskriget skriver till sin älskade – vilket de på sätt och vis också var. Poulenc tonsatte dem först i början av 1950-talet, med en högt uppdriven känsla för kärlekens melankoli och det franska landskapets växlingar.

Guillaume Apollinaire stod också bakom den surrealistiska – det var hans egen beteckning – pjäsen *Les Mamelles de Tirésias*. Verket har på svenska litet snällt kallats *Brösten på Tiresias* – en bättre översättning skulle nog vara ”Tiresias tuttar” (eller ”juver”). Thérèse förvandlas från kvinna till man med siar- och diktarnamnet Tiresias, och hennes bröst flyger iväg i form av ballonger när hon (han) ger sig ut i världen för att strida för barnbegränsning. Hon binder sin man vid en stol och klär ut honom till kvinna. Denne föder i protest mot Tiresias kampanj i sin tur 40 049 barn inom loppet av en enda dag. Berättelsen gestaltas i en serie collage, som snarare fungerar som en kaleidoskopisk mosaik än en handling vilken åhörarna enkelt kan följa. Texten är tonsatt i varierande stilidiom, alltifrån svepande franska valser till Stravinskyliknande, kärva partier, med inskott av rap-liknande deklamation. Allt slutar gott, och hela ensemblen förenas till slut vid rampen och sjunger sitt efterkrigsbudskap om vikten av att älska och sätta barn till världen. ”Kopulera mera!” löd denna uppmaning när operan för några år sedan framfördes av operagruppen Kamraterna på Årsta teater i Stockholm, med det lekfulla queertemat framlyft.

Någon forskare har menat att ”Tiresias tuttar” ger uttryck för att Apollinaire och Poulenc delade en syn på sexualiteten som något lekfullt och närmast barnsligt. Så enkelt är det nog inte – operan kan visserligen avnjutas som naivt förbryllande och underhållande,

men verket har fler dimensioner än så. Både Poulenc och Apollinaire ger båda i liv och dikt uttryck för en mångdimensionell och motsägelsefull erotik – Apollinaire skrev utöver skimrande kärleksdikter också sadistisk pornografi, och Poulencs erfarenhet av himlastormande passioner för män – som alltid kom ur lägre samhällsklasser än han själv – var långtifrån oskuldsfulla.

Som tjugotåring tonsätter Poulenc några av den infytelserike författaren, regissören och konstnären Jean Cocteaus associativa och modernistiska dikter: *Cocardes*. I originalet ackompanjeras sångaren av en liten ensemble, och detta understryker karaktären av lätt utflippad music hall, som inte blir lika tydlig i versionen för sång och enbart piano.

Det är under denna tid, det tidiga tjugotalet, som en kritiker i analogi med ”De fem stora” bland de ryska kompositörerna utnämner Poulenc till en av sex unga franska tonsättare kallade *Les Six*. Gruppen får omgående uppdraget att tillsammans komponera musik till en av Cocteaus experimentella baletter: *Bröllopet på Eiffeltornet*.

Poulenc är alltså redan som tjugotåring etablerad i kultureliten. Trots detta är han medveten om att han har mycket att lära som kompositör, framför allt inom harmonilära, kontrapunkt och instrumentation. Han har egentligen ingen akademisk musikutbildning, och att han i samband med första världskriget varit inkallad under tre år har inte underlättat sådana studier. Därför tar han under flera år på tjugotalet lektioner för tonsättaren Charles Koechlin, som lär Poulenc åtskilligt om det musikaliska hantverket, och som klokt nog inte hindrar honom i hans skaparflöde utan låter honom hållas med sina märkliga stilblandningar. Poulenc konsoliderar genom sitt ökande



hantverkskunnande sin ställning i ett kulturliv där det gäller att leverera välgjorda och oförutsägbara konstverk i kombination med att lära känna de rätta personerna. Det sistnämnda har den välformulerade och utåtriktade – om än något hemlighetsfulle – Poulenc mycket lätt för.



Le Grand Coteau.

I slutet av tjugotalet köper Poulenc ett mindre slott, Le grand Coteau (den stora kullen) på vars marker man odlat vin sedan 1500-talet. Det är beläget nära floden Loire i distriktet Vouvray i Touraine, drygt tjugo mil sydväst om Paris. Området är än idag känt för sina viner gjorda på druvan Chenin Blanc, pendlande mellan mousserande friska drycker och sötare dessertviner.

Kanske med en dröm om något slags familjeliv på slottet friar Poulenc – egendomligt nog via ett brev till sin syster – till Raymonde Linossier, barndomsväninnan som han alltid haft ett nära, men aldrig romantiskt förhållande till. Han får nej. Kanske har hon

skvallervägen hört talas om Francis' för eftervärlden okända homoerotiska äventyr. Möjligen är det nu som Poulenc slutligen får sin sexuella läggning klar för sig – eller förstår han först nu vad alla hans vänner redan förstått? Just när han friat till Raymonde blir han nämligen blyxtförälskad i en ung man, Richard Chanlaire. Hans känslor är dock inte besvarade. De båda männen kommer emellertid att till och från hålla kontakten livet ut. Ett mera stabilt homosexuellt och vänskapligt förhållande etablerar Poulenc istället med Raymond Destouches, vinslottets chaufför. Han är gift, och gifter snart om sig med en ny fru, men på nattduksbordet invid sovrummets *grand lit* ställer han ett foto av Francis Poulenc.

Slutet av tjugotalet är också tiden för den stora depressionen, och aktierna i pappans bolag, som nu verkligen heter Rhône-Poulenc, blir i samband med en bankkrasch närmast värdelösa. Poulenc är orolig för att behöva sälja Le Grand Coteau och måste plötsligt tjäna pengar. Men man kan knappast säga att Poulenc måste arbeta för att hålla svälten från dörren. Snarare handlar det om att kunna behålla slottet och kunna ha kvar paret som sköter städningen, trädgården och vintillverkningen. Det gäller också att kunna fortsätta äta gourmetmat och förnya den måttbeställda garderoben.

Därför börjar nu ett intensivt arbete som egentligen kommer att vara nästan hela Poulencs förhållandervis korta liv. Eftersom han etablerat sig som pianist och kompositör är det på dessa två områden han framför allt letar ekonomiska möjligheter. Poulenc koncentrerar sig på att vara ackompanjator till sångare eftersom behovet av detta är stort, precis som idag. Dessutom komponerar han i rasande fart en mängd lagom lättspelade pianostycken som förlagen betalar bra för. Han är också mån om att hålla kontakten med den skara av rika, kulturellt medvetna beställare som håller stora delar av den franska musikaliska eliten på fötter. En viktig del av denna grupp är den franska adel som överlevt alla revolutioner. Denna skara har inte drabbats lika hårt av depressionen som resten av befolkningen, eftersom den inte har sina rikedomar i aktier utan i produktiv odlingsmark. En av de främsta mecenaterna är prinsessan av Polignac, som lever öppet lesbiskt med en rad kvinnor, medan hon är gift i ett s.k. lavendeläktenskap med sin man prinsen, som är homosexuell. Hon är dessutom arvtagerska till symaskintillverkaren Singers många miljoner – och av Poulenc beställer hon en konsert för två pianon, som ännu idag ofta spelas. Hon beställer även av honom den sedermera så populära konserten för orgel, stråkar och slagverk – uruppförd i prinsessans rymliga salong som naturligtvis, utöver platser för musiker och lyssnare, även hyser en orgel. (Arvet efter denna excentriska mecenat kommer förresten än idag till nytta för hemlösa och sjuka i

Frankrike, liksom för franskt kulturliv. Vid sin död säger hon: ”Inför det som tycks vara slutet för en gammal dam som jag, förklarar jag att jag alltid älskat musik, målningar och böcker mer än något annat, och jag hade rätt!”)

Salongskulturen och dess finansiärers betydelse för tidens kulturliv kan alltså knappast överskattas. Det gäller även den salong som så småningom tar över fokus i Paris kulturella elit. Den hålls hos prinsessans ingifta svägerska Marie-Blanche de Polignac, som ofta samarbetar med Poulenc. Hennes person ger i sig själv ett exempel på hur den parisiska salongskulturens olika konstnärliga världar flyter in i varandra. Hon är själv utbildad pianist och sångerska, men är också dotter till den skickliga sömmerska och modedesigner som startat modehuset Lanvin. Som någon läsare kanske känner till finns det en parfym från detta modehus som heter *Arpège*. Parfymen har fått sitt namn när mamman hör Marie-Blanche öva arpeggio (arpège) på pianot. Marie-Blanches lärare, den berömda musikpedagogen Nadia Boulanger som kreativt förlöst så många tonsättare (exempelvis Astor Piazzolla) tillhör samma kretsar och bär ständigt kläder från Christian Dior. Coco Chanel ingår också i samma umgänge, där även Poulenc, Stravinsky och Picasso rör sig. När mamman dör får Marie-Blanche dock lägga sången och pianospelet på hyllan och bli modedirektris för Lanvin.

Bland de sånger som Poulenc komponerar fram till ungefär mitten av trettioalet dominerar sånger för män, även om han också både ackompanjerat och skrivit mindre verk till sångerskor som Jane Bathori och Suzanne Pignet. Paris är emellertid fullt av skickliga sångerskor, och tonsättaren inser att det finns många som kan sprida hans rykte, om de får lämpliga sånger att sjunga. Nu komponerar han därför sånger till texter av Louise Lalanne, som är en pseudonym för flera kvinnliga författare av vilka en visar sig vara Apollinaires älskarinna Marie Laurencin. Han skapar även tre sångsamlingar till texter av Louise Vilmorin, en romanförfattare som aldrig skrivit dikter innan Poulenc ber henne göra detta.



Vallfartsorten Rocamadour. Foto: Wikimedia Commons.

Den hyperkänslige tonsättaren tillmäter ofta udda händelser stor vikt. I mitten av trettioalet nyupptäcker han sin katolska barnatro i samband med att han får höra att en rivaliserande tonsättarkollega närmast halshuggits i en bilolycka. Den groteska och brutala händelsen väcker hos Poulenc en stark känsla av livets skörhet. Eftersom han just då råkar repetera i Uzerche, en mindre stad söder om Limoges, ger detta besked honom impulsen att besöka den närbelägna vallfartsorten Rocamadour, som hans troende far berättat för honom om. Den svarta madonnaskulptur som finns i ett av kapellen och enligt legenden skapats av den helige Amadour själv redan på 1100-talet, inspirerar nu Poulenc att komponera sitt första religiösa verk: *Litanies à la Vierge Noire*, ”Litanior till den svarta madonnan”. Kanske förstärks hans inspiration av att denna svarta madonna är så lik hans döda ungdomsväninna Raymonde Linossier, vars porträtt Poulenc har med sig och ställer bredvid sängen var han än har sitt nattlogi.

I detta fall tonsätter Poulenc texten för kör, vilket han nästan alltid i fortsättningen kommer att göra när det gäller kristna texter, även om undantag finns. Det gäller

exempelvis *Hymne*, Jean Racines franska tolkning av den nattliga bönen ur det katolska breviariet, som hos Poulenc blivit en solosång. En för svensk publik mera bekant tonsättning av Racines tidegärdstolkningar är annars körstycket *Cantique* av Gabriel Fauré, en tonsättare som dock lämnade Poulenc likgiltig.

De sakrala körverk som Poulenc komponerar genom åren är heller inte alltid beställningsverk, utan tycks ibland skapas utifrån hans eget behov av att gestalta egna religiösa dilemman, inte minst skuldkänslor över sin homosexualitet. Det är ingen slump att man bland titlarna till körstyckena finner ”Fyra motetter för en tid av botgöring”. Det finns emellertid en paradox bakom hans kristna körverk. Även om Poulenc i brev skriver om att hans sexuella förbindelser med män ger honom skuldkänslor, säger han också att det är just dessa älskare som inspirerar honom till kyrkomusiken.



Francis Poulenc och Wanda Landowska. Foto: Wikimedia Commons.

Körstyckena är i sin kompositionsstil ovanliga för sin tid. De anknyter knappast vare sig till sjuttonhundratalets Bach eller Händel, till artonhundratalets Verdi eller Brahms eller

till nittonhundratalets modernister. Snarare kommer man att tänka på det tidiga sextonhundratalets Monteverdi eller Gesualdo (tonsättare Poulenc fått kunskap om genom Wanda Landowska, den berömda cembalisten, som även gav Poulenc mod att bejaka sin homosexualitet, och som tillägnades en cembalokonsert). Kontrapunktiska eller fugaliknande avsnitt stöter man sällan på. Istället är det ett slags deklamerade koraler med melodistämma överst, som underifrån stöds av ackord som bildas av de övriga stämmorna. Detta borde vara ett recept på förutsägbarhet, men så blir det inte alls, det blir sagolikt intressant.



Varför blir då hans körkompositioner så fängslande? En hemlighet är att tonsättaren konsekvent verkar utgå från textinnehållets mångfald och komplexitet. Genom att vara absolut trogen textens rytm och innehåll skapar han liv i deklamationen, och genom att textinnehållet också styr melodins utformning blir denna mycket livfull och innehållet begripligt. Även harmoniken får spegla textinnehållet i branta och oförutsedda växlingar. Lägg till detta att Poulenc ofta låter texten skina igenom när han delar in kören i sektioner, och dessutom låter dynamiken i nyanserna knytas till textens betydelseinnehåll, så förstår man plötsligt varför det är så svårt att sluta lyssna.

En annan faktor som skapar en väldig inre energi i körstyckena är att dessa tycks bära på en inre motsättning som har att göra med Poulencs attityd till komponerandet. Han talar ibland om att han vill ha ett slags "lantlig råhet" i det musikaliska uttrycket. Det finns emellertid inte många landsbygdskörer som mäktar framföra Poulencs ofta tekniskt mycket avancerade verk. Istället lyser "råheten" igenom i kompositionen själv, när elitkörerna ger allt i det skenbart primitiva deklamerandet av de "enkla" koralliknande satserna.



”I detta hus bodde Francis Poulenc, fransk musiker.”

Ett av Poulencs stramare körverk är hans *Stabat mater*. Denna djupt allvarliga och gripande musik har alltså den sörjande gudsmödran vid korset som utgångspunkt, men är komponerat till minnet av konstnären och scenografen Christian Bérard. Denne var i sin tid mycket omtyckt, både personligen och yrkesmässigt. Samtidigt beskrivs han av en författare som ”en fetlagd man som badade sällan

och tillbringade hela dagar i sängen med sin hund.” Enligt samma författare hade han även en ”böjelse för transvestism på snuskiga parisiska hak.” Kanske är det känsligheten och acceptansen för sådana motsättningar som gör att Poulenc förmår ladda sin körmusik med innerlig fromhet, smärta och djup sensualism på samma gång. I den tolfte satsen, ”Quando corpus morietur”, ber människan om paradiset härlighet inför kroppens död. Innan satsen avslutas med ”amen” skakas lyssnaren av kören och sopransolisten i en musik som kanske hör till det mest gripande som komponerats i denna genre. Samtidigt som verket är en hyllning till en konstnärsvän och en meditation över Mariagestalten, kan det även höras som en sorgesång till alla mödrar som förlorat sina söner i andra världskriget. Men själv talar Poulenc om verket som ”ett rekviem utan förtvivlan”. Samma gåtfulla innerlighet oroas och tröstas lyssnaren av i *Sept Répons des ténèbres*, sju responsorier för stilla veckan, ett verk Poulenc komponerar för Lincoln Center och Leonard Bernstein, och som framförs först efter hans död.

Det körverk av Poulenc som emellertid kommer att göra störst avtryck i det internationella musiksamhället är hans magnifika *Gloria* för kör, sopransolist och orkester. Sett till antal framföranden av fransk klassisk musik i världen överträffas det bara av Maurice Ravels *Bolero*.

Texten till Poulencs *Gloria* letades fram av den säregne sångaren Pierre Bernac, som skulle få avgörande betydelse för Poulenc och hans vokalkomponerande. Honom och flera andra starka personligheter kring Poulenc möter vi i nästa artikel om tonsättaren (publiceras 21/3), som uppehåller sig kring andra halvan av hans märkliga liv och skapande.

Del 2 av denna krönika hittar du på:

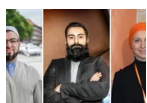
<https://bulletin.nu/francis-poulenc-och-vokalmusiken-del-2>

TEXT: SVEN KRISTERSSEN

Sven KristerSSon är sångare, kompositör och forskare och arbetar som professor i sång vid Musikhögskolan i Malmö. Han har tillsammans med pianisten Risto Kyrö spelat in CD:n ”43 Mélodies” med sånger av Francis Poulenc och gjort föreställningen ”Guillaume Apollinaires fantastiska liv” med sånger av Poulenc till texter av Apollinaire, sammanhållna av Gunnar Hardings fantasibiografi över poeten. KristerSSon är kanske mest bekant för sina scenmusikaliska gestaltningar av historiska verk som *Gilgamesheposet* och Schuberts *Winterreise*, liksom *Galendansaren*, en föreställning och sångcykel utifrån Birger Sjöbergs postuma texter. Sångcykeln med en essä kring skapandeprocessen blir årsbok för Birger Sjöberg-sällskapet 2021. Sven KristerSSons senaste större projekt är familjemusikalen *Kejsarens nya kläder* baserad på H.C. Andersens berättelse, skapad för en musikhögskola i Rio de Janeiro.

kultur@bulletin.nu

Mest lästa



Omhändertagande barn till invandrare i onödan?



Släpp ut arkitekterna ur den modernistiska lådan



Professor: Nattsvart framtid för asylinvandrare på svenska arbetsmarknaden



Altstadt: Snurrtigt av feminister om sexbrott och förtal



Regeringens Pisahantering sågas i rapport

Bulletin

Ansvarig utgivare: Per Gudmundson

Adress: Bulletin AB, Box 410, 111 73 Stockholm

Organisationsnummer: 559268-5662

[Om Bulletin](#)

[Bulletin-teamet](#)

[Integritetspolicy](#)

[Twitter](#)

[Facebook](#)

[Instagram](#)

[Kontakta oss](#)