



Gåvoprenumeration

Logga in

Kultur

Francis Poulenc och vokalmusiken, del 2



Kollage: Frederic Täckström.



21 Mar 2021 06:00

Sven Kristersson

KRÖNIKA. Tonsättaren Francis Poulenc hade, som vi såg i min förra text om honom (Bulletin, 21/2), i sitt komponerande ett djupt kreativt förhållande till poesi och bildkonst. Inte minst gäller detta hans vokalmusik. Men denna är ur ett kreativt

perspektiv även kopplad till hans religiositet och kärleksliv. Spänningarna mellan Poulencs vacklande kristna tro och livsbejakande homosexualitet orsakade förvisso svåra problem för honom och hans omgivning, men till slut var (o)tron och åtrån också drivkrafterna bakom mycket av hans skapande: ”Att tonsätta en dikt måste vara en kärleksakt, aldrig ett resonemangsäktenskap”.

I slutet av 1920-talet har ekonomisk depression och bankkrascher tagit en stor tugga av Poulencs ärvda förmögenhet – hans far var en av grundarna till det stora kemiföretaget Rhône-Poulenc. Koncernen skulle många decennier senare bli känd också i Sverige genom giftskandalerna i samband med byggandet av tågtunneln genom Hallandsåsen. Under trettioåret är Poulenc därför på jakt efter pengar, liksom på berömmelse som tonsättare och pianist. I denna virvel av engagemang återser han en sångare han tidigare samverkat med, men då inte fastnat för: Pierre Bernac. Vid en musikfestival i Salzburg där de båda råkar befinna sig får Bernac plötsligt en inbjudan av en excentrisk kvinnlig mecenat. Han skyndar till mecenatens bostad och blir visad till sängkammaren. Där ligger den stenrika damen och siktar på den förskräckte Bernac med ett leksaksgevär, samtidigt som hon ber honom att samma kväll göra en konsert i hennes trädgård. Poulenc, som alltså råkar vara i staden, får hastigt rycka in som pianist.

Konserten går över förväntan och från och med nu blir Poulenc och Bernac oskiljaktiga som musikalisk duo. De är jämngamla, födda samma år med endast en veckas mellanrum, och Bernac har, som son till en aktiemäklare, ungefär samma sociala bakgrund som Poulenc. De har också samma estetiska ideal, där texten och noggrannheten i det musikaliska utförandet står i centrum, samtidigt som sångernas emotionella uttryckskraft förstärks genom att tyglas. Bernac är alltid väl förberedd och studerar in sånger förbluffande snabbt. Inför deras turnéer bokar den ordningsamme Bernac konserter och tågbiljetter. Utöver dessa förmågor har han den för klassiska sångare ovanliga inställningen att vara helt ointresserad av en operakarriär. När han mot slutet av sitt liv får frågan om varför han blev sångare svarar han: ”Det gav mig möjligheten att recitera de dikter jag älskade med förhöjd intensitet.”

Och det är för Bernac som Poulenc i mitten av 1930-talet skriver sånger till texter av poeten Paul Éluard, som han mött redan 1917 i Adrienne Monniers bokhandel, Paris centrum för poesiuppläsningar. Vid sidan av Apollinaire kommer Éluard att vara den diktare som ligger Poulenc varmast om hjärtat. Kompositören säger att det är genom att komponera och framföra dessa fem sånger med Bernac som han ”sätter nyckeln i låset”

till Éluards poetiska universum. Han fortsätter ett par år senare med en samling tonsättningar av poeten i en sångcykel som många räknar till hans främsta: *Tel jour, telle nuit*, ”Sådan dag, sådan natt”.

Éluard är också textförfattaren till det mäktiga verk för dubbelkör som Poulenc komponerar under andra världskriget: *Figure humaine*. Éluard är organiserad kommunist och känd som motståndsförfattare: ”Liberté”, texten till den sista satsen i körverket, har spritts som flygblad över landet för att ingjuta mod i befolkningen. Poulenc har i motsats till Éluard legat lågt under ockupationen. Han avskyr nazisterna, men tycker lika illa om kommunisterna, som har utgjort en viktig del av motståndsrörelsen. När de allierade efter landstigningen i Normandie rycker fram och når Poulencs vingård, ställer dock tonsättaren påpassligt fram partituret till *Figure humaine* på flygeln bredvid en fransk flagga, så att Éluards namn tydligt syns. Poulenc vill på så sätt visa att han genom att komponera detta körverk åtminstone gjort något för det franska motståndet.

Under hela kriget fortsätter duon Bernac och Poulenc att framträda, men sångaren vägrar sjunga på tyska för de ockuperande tyskarna, som gärna går på konserter. Bernac skall bli Francis Poulencs främsta konstnärliga samarbetspartner överhuvudtaget och av tonsättarens 146 sånger skrivs 90 direkt för honom. ”Folk kommer aldrig att förstå hur mycket jag är skyldig Éluard, hur mycket jag är skyldig Bernac. Det är tack vare dem som det lyriska har kommit att genomtränga mitt vokala skapande”, säger Poulenc i sin *Sångdagbok*.

Genom att alla i deras omgivning tar del av deras nära samarbete är det många som tror, ja förutsätter, att Poulenc och Bernac har ett kärleksförhållande. Så är det emellertid inte – de skall tilltala varandra med det formella ”vous” så länge Poulenc lever. Bernacs lugna och systematiska läggning kommer genom åren väl till pass under Poulencs mera nervösa och dramatiska perioder. Trots att Bernac har is i magen oroas han under turnéerna av Poulencs nattliga besök i lugubra kvarter på jakt efter passande unga män. Annars är deras partnerskap idealiskt: de har en gemensam musikalisk estetik och båda har starka litterära intressen. Men de kompletterar också varandra: Poulenc komponerar, spelar piano och håller kontakt med mecenaterna. Bernac analyserar sånger ur den klassiska repertoaren för Poulenc och vidareutbildar honom i hur man komponerar för sång. Bernacs stora repertoarkännedom och utvecklade vokaltekniska kunnande blir också avgörande för tonsättaren när denne i början av 1950-talet får en stor beställning på en opera till La Scala i Milano: *Karmelitsystrarna*, (*Dialogues des Carmélites*).

Beställningen gör att tonsättaren måste dra ner på turnerandet med Bernac, även om de periodvis ger konserter under samma hektiska förhållanden som tidigare. Eftersom sångaren i så hög grad knutit sina framträdanden till Poulenc leder detta till allvarliga ekonomiska avbräck för honom, men han klagat inte. För Bernac står konsten i centrum. Därför hjälper han nu, ofta brevledes, kompositören när det gäller olika sångliga aspekter i den kommande operan, som exempelvis omfång och karaktär för olika roller och stämlägen. Bernac föreslår även olika operor av Verdi som Poulenc skall lyssna till för att vokalmusikaliskt gestalta de olika karaktärerna i operan. Poulenc följer minutiöst hans anvisningar.

Och samarbetet saknar inte friktion. Under en tågresan under det tidiga femtiotalet har Poulenc träffat Lucien Roubert, en handelsresande, och deras kärlekshistoria utvecklas dramatiskt. Detta gör att den komponerande pianisten under turnéerna med Bernac inte talar om något annat än sitt stormiga kärleksförhållande. Till slut tröttnar sångaren på detta eviga ältande eftersom det påverkar deras professionella samvaro, som redan i sig är mycket krävande. Efter en turné i Belgien skriver Bernac ett brev till Poulenc och tar honom i örat, eftersom de strax skall turnera i Tyskland:

Jag tycker synd om er om ni verkligen älskar honom så mycket som ni säger er göra, något jag inte är helt övertygad om. [...] Faktum är att jag nu för er räkning önskar att ni hittar någon annan, om ni verkligen inte kan hitta något annat sätt att hantera ert liv.

Denna uppläxning hjälper knappast, för under Tysklandsturnén bryter den pianospelande tonsättaren samman. Han får återvända till Paris, där han under en vecka sover arton timmar om dagen hos en doktor som ger honom kraftiga doser sömnmedel, varefter han får vila ut på Rivieran hos vänner under en månad, innan han kan återuppta arbetet med den beställda operan till La Scala. Sömnmedelskuren skall dock lägga grunden till ett läkemedelsmissbruk som undergräver hans hälsa under den påfrestande period som väntar.

Redan ämnet för Operan Karmelitsystrarna är uppsplitande. Handlingen bygger, liksom sina förlagor, på en verklig historisk händelse som ägde rum under den franska revolutionen 1794, då sexton karmelitnunnor avrättades för "kontrarevolutionär sammankomst". Under avrättningen, då de giljotinerades en i taget, sjöng de enligt vittnen Loven Herren (Laudate Dominum), medan sången avklingade allteftersom

avrättningen fortskred och nunnorna en efter en halshöggs. Den tyska författaren Gertrud von Le Fort publicerade 1931 en novell om händelserna, och denna berättelse gav i sin tur upphov till en pjäs, *Karmeliterna*: ett revolutionsdrama av den katolske författaren Georges Bernanos, publicerad 1949.

Den märklige Bernanos är *en passant* värd en smula uppmärksamhet. Efter en tidig bana som fransk ultranationalist skrev han den djupt religiösa romanen *Prästmans dagbok*, som blev både en storsäljare och en klassiker inom den kristna nittonhundratalslitteraturen. Under andra världskriget gick Bernanos i exil i Brasilien, där han under påvra förhållanden var verksam som jordbrukare, samtidigt som han understödde de allierade med välformulerade pamfletter. Vad många inte visste var att han var en av Charles de Gaulles favoritförfattare, så när Bernanos återkom till Frankrike 1945 blev han av denne erbjuden en plats i regeringen. Detta erbjudande avslog han dock eftersom han tyckte att Frankrike inte tagit konsekvenserna av sin seger i kriget och blivit katolskt på allvar. Med samma motivering avslog han Hederslegionen, Frankrikes högsta utmärkelse, som man tre gånger försökte tilldela honom. Bernanos var kompromisslös och konsekvent både i sitt liv och i sina böcker. ”Det är tro på fullaste allvar, tro som hårdast tänkbara öde och inte som ett trevligt tillval”, som Kristoffer Leandoer skrev i Svenska Dagbladet för några år sedan om Bernanos litterära skapande. Pjäsen *Karmeliterna*:ett revolutionsdrama är i hög grad uttryck för samma hållning hos författaren.

Bernanos allvar motiverar i hög grad Poulenc, som tonsätter pjäsen som den står, alltså utan att skapa något libretto där pjästexten bearbetats för att passa exempelvis arior, ensembler eller mera recitativiska partier. Dessutom använder han bitvis i operan också talad dialog. Innehållet är inte bara dramatiskt och tragiskt – det vore inte Bernanos om det inte i verket också förs en djuplodande teologisk diskussion, där en viktig replik är: ”Vi dör inte bara för oss själva ensamma, utan för eller istället för varandra”.

Förståelsen av denna replik överför Poulenc till sig själv och sin älskare Lucien Roubert. Under hela operans tillkomstprocess har deras stormiga förhållande fortsatt, och gjort tonsättaren uppriven. När Roubert plötsligt blir allvarligt cancersjuk, ser Poulenc i deras kärlekshistoria en analogi till operans gestaltning av att inte fly undan sitt öde, utan att rakryggat dö för Kristus. Deras gemensamma liv, som varit påfrestande för dem båda, avklingar under några dagar i stillhet när en sängliggande, dödssjuk Roubert lyssnar till hur Poulenc arbetar vid pianot. Poulencs älskare avlider i nästan samma stund som

tonsättaren fullbordar kompositionsarbetet med operan. Kompositören ger tydligt uttryck för hur både hans långa förhållande till en chaufför i Noizay, Raymond Destouches, och passionen för Roubert inspirerat hans skapande: "Om Raymond Destouches var hemligheten bakom *Les mamelles de Tirésias* och *Figure humaine*, så var Lucien Roubert hemligheten bakom *Stabat mater* och *Dialogues des Carmélites*."

Karmelitsystrarna har premiär på La Scala 1957 och spelas året därpå i Paris, och nu är Poulenc ett namn att räkna med i de stora sammanhangen. Under arbetet med orkestersatsen till operan har han dock fortsatt att parallellt komponera i det lilla formatet, nämligen nya verk för sång och piano. Vid operans premiär är han därför klar med den originella sångcykeln *Le travail du peintre*, "målarens arbete", till texter ur diktsamlingen *Voir* av Paul Éluard. Här är en rad konstnärer representerade med olika bildkonstverk, varav de flesta var i poetens personliga ägo. Konstverken är tryckta i anslutning till dikterna, vilkas innehåll alltså är dubbelt: de utgör både ett porträtt av konstnären som person och en kommentar till den tryckta bilden. Ur denna diktsamling väljer Poulenc ut sju konstnärer, för att få tillfälle att, som han säger, "måla i musik".

Den första sången är komponerad utifrån Éluards diktporträtt av Picasso. "Ära den som äras bör", skriver Poulenc i sin Sångdagbok, när han ger denne konstnär hedersplatsen som nummer ett. Marc Chagall, som i likhet med Poulenc hade barndomens bildmässiga erfarenheter som en associativ reservoar, kommer som andra sång i form av "ett scherzo på drift". Éluards porträtt av en av de tidigaste kubisterna, Georges Braque, har gett upphov till "den mest detaljerade av sångerna", säger Poulenc. "Den är kanske litet överarbetad, men det är så jag upplever Braque." Som fjärde sång kommer Juan Gris, den ende av konstnärerna som tonsättaren känner bättre än poeten gjorde. Han är den ende av de porträtterade diktarna som Poulenc verkligen samarbetat med, nämligen 1924 i Monte Carlo i en märklig produktion som varken han eller Gris var nöjda med. "Hela sången är allvarlig och smärtsamt melankolisk. Pedalen spelar en viktig roll." Paul Klee, den ende icke-franske konstnären som Poulenc gillar, får som nummer fem en snabb sång av en typ som Poulenc brukade kalla "en trampolin" – ett snabbt stycke som skall ta lyssnaren till den följande sången i cykeln: "Jag behövde ett presto här. Det är en torr sång som behöver smälla till." Sången med en text till Joan Miró tyckte Poulenc var den svåraste för sångaren att gestalta, på grund av "den plötsliga övergången mellan våldsamt utbrott och lyriskt uttryck". Som sista sång kommer Jacques Villon, grafikern och målaren som Éluard ville rädda från glömskan. Det skulle han lyckas med – tack vare

poeten lyftes Villon fram i den konstnärliga offentligheten. ”Villon är, tillsammans med Gris den sång jag tycker bäst om.”

Poulenc menade dock att det i Voir fattades en viktig konstnär: Henri Matisse, hans personliga favorit. Tonsättaren ansåg sig t.o.m. ha lärt sig något konkret genom att studera Matisses bildkonst, nämligen att reducera och renodla de musikaliska uttrycksmedlen i sina kompositioner. Därför försökte han genom åren, med uppbådande av hela sin älskvärdhet, övertala Éluard att skriva ett porträtt i ord även av denne konstnär: ”Matisse målade de bilder jag drömmer om; Éluard skrev de dikter jag velat skriva. Det är dessa båda som givit mig flest idéer till min konst. Musiker kan inte lära mig något nytt.” Éluard styrde dock diplomatiskt undan Poulencs önskan. Han delade inte alls Poulencs beundran för Matisse.

Troligen svävade ändå Matisses ande över samlingen, för Poulenc tycker sig i *Le travail du peintre* ovanligt lyckosamt ha integrerat sång och pianostämma: ”Det är mer än någonsin en duo där materialet, det vokala och det pianistiska, är tätt sammanknådat. Det är inte tal om något ackompanjemang.” Poesin i Poulencs anmärkning går ännu bättre fram i det franska originalet: ”C’est plus que jamais un duo où les matières, vocales et pianistiques, sont étroitement malaxées.”

Det kan vara värt att i anslutning till denna ovanliga sångcykel låta Poulenc berätta om sitt sångkompositoriska tillvägagångssätt:

När jag har valt ut en dikt vars tonsättning ibland inte blir aktuell förrän månadsvis senare, undersöker jag den ur alla aspekter. Om det gäller Apollinaire eller Éluard lägger jag den största vikt vid hur dikten är disponerad på sidan, vid mellanrummen, vid marginalerna. Jag läser dikten högt för mig själv många gånger. Jag lyssnar, letar efter fällor, ibland stryker jag under texten med rött vid särskilt svåra ställen. Jag noterar var andningspauserna skall vara, försöker hitta den inre rytmen i en rad som inte nödvändigtvis är den första. Sedan försöker jag tonsätta den, medveten om ackompanjemangets olika täthetsgrader. Om jag besväras av någon detalj i prosodin hänger jag inte upp mig på detta. Ibland väntar jag i dagar, jag försöker glömma ordet tills jag ser det som ett nytt ord...Jag börjar sällan tonsätta en sång från [textens] början. En eller två rader, valda slumpvis, tar tag i mig och ger mig ofta tonen, den dolda rytmen, nyckeln till verket... Jag transponerar aldrig den tonart i vilken jag koncipierat en fras, för att spara mig själv besvär.

Den sista meningen kan förklara de många tonartsbyten som så många sånger genomgår, vilket resulterar i de kaleidoskopiska harmoniska effekter som ofta gör sångerna så oförutsägbara och omväxlande.

När *Le travail du peintre* är klar 1957 har Poulenc arbetat tillsammans med Pierre Bernac i drygt tjugo år. De har konserterat runtom i Europa, i Nordafrika och även i USA. I deras ständiga dialog har Bernac också kommit med förslag till texter som är lämpliga för Poulenc att tonsätta – det är han som kommer med textidén till Poulencs berömda Gloria. *Le travail du peintre* finns också med på programmet under deras avskedskonsert, som sker i Paris på deras ”gemensamma” 60-årsdag 1959 – de är födda samma år med bara en veckas mellanrum. Anledningen till att de skall sluta konserterat tillsammans är framförallt att Bernac nu känner att han som artist passerat zenit och inte vill sjunga sämre än han gjorde när han var på topp.

Konserten blir en stor framgång, men att tiden med gemensamma framträdanden nu är slut gör både sångaren och den pianospelande komponisten djupt sorgsna. De skall dock fortsätta att i viss utsträckning ge masterclasses för unga sångare och pianister.

Även sedan Poulenc gått bort fortsätter Bernac oförtrutet att undervisa, inte minst om Poulencs sånger. Han skriver också två böcker om textlig och musikalisk tolkning som är oundgängliga för sångare och pianister i den klassiska genren: en om fransk kammarmusikalisk sång och en om Poulenc och hans sånger.

Den ganska utlevade Poulenc avlider i Paris av brusten aorta den 30 januari 1963, och begravs i kyrkan Saint-Suplice enligt hans egna instruktioner i testamentet till

... gregoriansk sång, med för- och efterspel med glad [understruket tre gånger] musik av Couperin, de Grigny och Bach. Om möjligt med dominikaner och benediktiner, ty jag hade gärna, om jag haft deras trosvisshet, varit en av dem. Och sedan riktigt mycket klockringning, eftersom jag är förvissad om att den skyndar på själens flykt.

Dock framförs ingen musik komponerad av Poulenc själv. Den katolske författaren Francois Mauriac, som erhållit Nobelpriset i litteratur ett tiotal år tidigare, skriver efter att ha deltagit i begravningsgudstjänsten:

Jag blev naturligtvis besviken över att inte få höra Litanior till den svarta madonnan. Men sedan förstod jag: det kommer naturligtvis alltid att vara möjligt att återse

Francis Poulenc i hans musik. Men denna morgon överväldigades jag av tonsättarens tystnad, en tystnad som blev ett med hans döda kropp, och av hans självutplåning inför den uråldriga liturgin .

Med testamentets öppnande offentliggörs ännu en av Francis Poulencs okända sidor. Marie-Ange, kompositörens dansintresserade guddotter som nu är i tonåren, har alltid kallat Poulenc för ”Payen”, barnspråk för ”Parrain”, gudfar. Hon borde dock rätteligen ha kallat honom ”papa”, ty i testamentet erkänner Poulenc kärleksfullt att Marie-Ange är hans biologiska barn, frukten av en vänskaplig samvaro med en kvinnlig bekant nyårsaftonen 1945. Poulencs systerdotter Brigitte, som haft testamentet i sin ägo, har alltid tagit hand om sin morbror och varit hans närmaste förtrogna. Att guddottern Marie-Ange är morbroderns dotter, och alltså hennes kusin, har hon emellertid inte känt till. Chocken blir så allvarlig att det bidrar till att Poulencs niece avlider bara några månader senare.

Chocken har också att göra med att det är Marie-Ange som är huvudarvinge. Visserligen ärver Brigitte vinslottet i Touraine, men Marie-Ange erhåller nu två tredjedelar av de rättighetsavgifter som i framtiden skall betalas för Poulenc musik. Och ni minns kanske aktierna i familjeföretaget Rhône-Poulenc, som gjorde tonsättaren ekonomiskt oberoende vid föräldrarnas bortgång, men som blev värdelösa genom depressionen? Poulenc har antingen sparat dem eller köpt tillbaka dem, kanske av nostalgiska skäl, och nu har de åter stigit i värde. Marie-Ange ärver även en tredjedel av dessa och de ger, tillsammans med de kommande intäkterna från musikrättigheterna, Marie-Ange samma generösa ekonomiska grundplåt i livet som Poulenc själv erhållit femtio år tidigare. Även Raymond Destouches, chauffören från vinslottets Noizay, ärver en hel del som tack för att han förblivit Poulenc trogen trots alla dennes kärleksaffärer – som Destouches i de flesta fall varit lyckligt omedveten om.

Eftervärlden ärver något ännu mer kostbart: Poulencs musik. Sångare och pianister, instrumentalister och korister, lyssnare och konsertarrangörer, kan nu upptäcka och gestalta rikedomerna i hans kompositioner till sin egen och lyssnarnas njutning och förundran.

TEXT: Sven KristerSSon

Sven KristerSSon är professor i sång vid Musikhögskolan i Malmö.

kultur@bulletin.nu

Mest lästa



Omhändertas barn till invandrare i onödan?



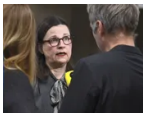
Släpp ut arkitekterna ur den modernistiska lådan



Professor: Nattsvart framtid för asylinvandrare på svenska arbetsmarknaden



Altstadt: Snurrt 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