

Francis Poulenc

Avant-gardistische nationalist of jazzy wereldburger?



Bachelorscriptie Jonne van Galen

31 maart 2014

Francis Poulenc: Avant-gardistische nationalist of jazzy wereldburger?

Bachelorscriptie Taal- en Cultuurstudies

Jonne van Galen

3663701

Hendrik Henrichs

21-03-2014

Afbeelding: Francis Poulenc geschetst door Jean Cocteau in 1924.

Inhoud

Inleiding	4
Cultuurhistorische context	7
Franse culturele identiteit	10
Le Groupe des Six	14
Francis Poulenc	18
Conclusie	24
Literatuurlijst	26

Inleiding

Vandaag de dag is Francis Poulenc voornamelijk bekend als klassiek componist. Zijn unieke composities die een ondefinieerbaar Frans karakter lijken uit te stralen zijn over het algemeen te herkennen aan de gracieus golvende melodieën en sterk aanwezige emotionele expressie. Het is echter moeilijk een duidelijk stempel te plakken op Poulencs specifieke stijl van componeren. Zoals hij het zelf in 1919 verwoordde: “Je suis un musicien sans étiquette.”¹ De werken van Poulenc verschillen onderling inderdaad sterk wat betreft sfeer en stijl. Als er een algemene noemer gegeven zou moeten worden aan zijn oeuvre betreft het vaak de termen humoristisch en nonchalant. Toch behoren ook juist elegante zangstukken en serieuze religieuze composities tot zijn beste werken. Poulenc ging er prat op niet in een hokje geplaatst te kunnen worden: hij stond open voor inspiratie en innovaties. De inspiratie lag vooral in zijn jonge jaren voor het oprapen. Hij groeide op in Parijs in een periode waarin de stad rappe veranderingen onderging. Na de Eerste Wereldoorlog raakten deze veranderingen en vernieuwingen in een stroomversnelling. Op cultureel vlak brak er in 1920 een bloeiende periode aan: de *Roaring Twenties*, oftewel *les Années folles*. Poulenc was op dat moment 21 jaar oud en bevond zich in het epicentrum van deze zeer boeiende culturele ontwikkelingen. Er was sprake van botsingen: klassieke muziek tegenover jazz, elite tegenover volkscultuur, Frans nationalisme tegenover Amerikaanse invloeden. Maar er ontstonden in deze tijd juist ook samensmeltingen tussen al deze tegenstellingen. Door onderzoek te doen naar deze dynamische tendensen zal ik proberen de positie van Francis Poulenc, “le moine et le voyou”² genoemd, in het Parijs van de jaren 1920 vast te stellen. Deed hij zijn dubbelzinnige reputatie half monnik, half schooier te zijn eer aan?

Om de historische context duidelijk af te bakenen zal ik eerst een tijdsbeeld schetsen van Parijs tijdens *les Années folles*. Ik zal een algemeen overzicht geven van de culturele ontwikkelingen van 1920 tot en met 1929. Gedurende de 20e eeuw was er een constante strijd om de betekenis van de ware Franse cultuur te duiden. Een belangrijk onderwerp binnen deze culturele ontwikkelingen is dan ook de verandering van de Franse nationale identiteit. Binnen dit thema zal ik mij voornamelijk richten op het muzikale leven in de stad. Met name de wisselwerking tussen de populaire jazzmuziek en de contemporaine klassieke muziek van de avant-garde zal worden besproken. Een markante beweging binnen deze avant-garde was de *Groupe des Six*, een verzameling jonge componisten die zich ten doel stelde Franse muziek weer echt Frans te maken. Één van deze componisten was Francis

¹ Poulenc in D. Arbey, *Francis Poulenc et la musique populaire* (Parijs 2012) 9.

² C. Rostand, Paris-Presse juli 1950 in B. Ivry, *Francis Poulenc* (Londen 1996) 156.

Poulenc. Aan de hand van zijn positie in de *Groupe des Six* zal ik bekijken hoe men aan het begin van de jaren twintig van de twintigste eeuw probeerde “une musique française de France”³ te creëren door inspiratie te halen uit een zeer kosmopolitische omgeving. In hoeverre was de muziek die uit deze melange ontstond nog te typeren als Frans? Welke rol speelde Poulenc in deze beweging? Was hij een gangmaker in de *Groupe des Six* of was hij meer een volger? Beschouwde hij zichzelf als Frans of als internationaal georiënteerd? Kortom: was Francis Poulenc een nationalist of een wereldburger?

Deze scriptie is geschreven op basis van literatuuronderzoek. Aan de hand van publicaties over de jaren 1920 in Parijs, jazzmuziek en Francis Poulenc probeer ik een beeld te construeren van de Franse klassieke componist in de bloeitijd van de Amerikaanse jazz. In zekere mate is daar al onderzoek naar gedaan. In zijn boek “Francis Poulenc et la musique populaire” (2012) bespreekt de Franse muziekwetenschapper Dominique Arbey hoe Poulenc beïnvloed werd door de moderne muziek van zijn tijd. Waar Arbey in zijn boek echter een musicologisch standpunt inneemt bekijk ik de culturele omgeving, het leven en de muziek van Poulenc meer vanuit een cultuurhistorische invalshoek. Het viel mij op dat nagenoeg al mijn bronnenmateriaal ofwel bij de sectie ‘muziekwetenschap’ ofwel bij de sectie ‘kunstgeschiedenis’ stond ingedeeld. De jaren ‘20 van de vorige eeuw lijkt mij echter een periode die bij uitstek geschikt is om vanuit het perspectief van cultuurgeschiedenis te onderzoeken. Het was een tijd waarin zowel op het gebied van economie, politiek als cultuur het ‘gewone’ volk in opkomst was. Dankzij de industriële revolutie werden luxe en comfort voor steeds meer mensen bereikbaar. Waar voorheen de elite een leidende positie innam begon de grote massa een steeds belangrijkere rol te spelen in de vorming van de maatschappij. Juist in de cultuurgeschiedenis wordt er onderzoek gedaan naar maatschappelijke veranderingen, waarbij de geschiedenis van de grote massa en het dagelijks leven bijzondere aandachtspunten vormen. De definitie van een bruikbare bron is bij cultuurgeschiedenis dan ook breder dan bij de discipline geschiedenis zelf: in plaats van slechts ‘harde bronnen’ (papieren materiaal en officiële documenten) te gebruiken wordt er ook veel waarde gehecht aan verhalen, tradities en symbolen. In deze scriptie probeer ik tot een historisch overzicht te komen door verschillende soorten bronnen te combineren: recent en contemporain, wetenschappelijk en publiek, geschreven en auditief. Op deze manier hoop ik de wisselwerking tussen Francis Poulenc, Frans nationalisme en jazzmuziek in een heldere culturele context te kunnen plaatsen.

Er is een breed aanbod aan wetenschappelijke literatuur beschikbaar waarin de opkomst van de jazz in Parijs in de jaren ‘20 wordt besproken. Studies van onder andere de Amerikaanse professoren

³ J. Cocteau, *Le Coq et l’Arlequin : notes autour de la musique* (Parijs 1918) 28.

mediastudies Jeffrey H. Jackson⁴ en Matthew F. Jordan⁵, de Engelse historicus Theodore Zeldin⁶ en het overzichtswerk 'Paris Between the Wars : Art, Style and Glamour in the Crazy Years' (2010) van de Franse (kunst)historici Vincent Bouvet en Gérard Durozoi bevatten waardevolle informatie. Naast deze recente boeken maak ik ook gebruik van contemporaine bronnen als het standaardwerk "Le Jazz Hot" (1934) van muziekcriticus Hugues Panassié en diverse *journals* als "The Music Quarterly" en de "Paris-Presse". Om meer over Poulenc zelf te weten te komen put ik informatie uit enkele biografische werken van onder meer Benjamin Ivry en de eerder genoemde Dominique Arbey. Uiteraard kan ik niet voorbij gaan aan de vele bronnen die Poulenc zelf heeft achtergelaten. Naast zijn composities is ook veel schriftelijk materiaal bewaard gebleven. In het boek "Francis Poulenc: Correspondance 1910-1963" (1994) zijn duizenden brieven gebundeld die de componist vanaf zijn 11^e levensjaar tot aan zijn dood schreef aan familie, vrienden (vaak zelf ook invloedrijke culturele figuren), zakenrelaties en andere contacten. Deze brieven vormen samen een autobiografie die belangrijke inzichten biedt in de artistieke en creatieve gedachtegangen van Poulenc. Zo verschaft hij zelf de handvatten die een vertrekpunt vormen voor een analyse van zowel zijn muzikale werk als de overkoepelende context van het culturele leven in het Parijs van de jaren 1920. Misschien zelfs ongewild, gezien Poulencs persoonlijke afkeer van de wetenschappelijke drang alles te willen verklaren: "Dieu merci! Je n'ai aucun système d'écriture [...], enfin l'inspiration est une chose si mystérieuse qu'il vaut mieux ne pas tenter d'expliquer."⁷ Toch ga ik proberen een deel van het mysterie op te helderen. Door met een cultuurhistorische benadering de jonge jaren van Poulenc onder de loep te nemen zal een verhaal ontstaan waarin diverse schijnbaar contrasterende elementen van de wervelende muzikale cultuur van *les Années folles* samen zullen komen.

⁴ J.H. Jackson, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris* (Durham en Londen 2003).

⁵ M.F. Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity* (Urbana, Chicago en Springfield 2010).

⁶ T. Zeldin, *France 1848-1945 : Volume Two, Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford 1977).

⁷ Poulenc in Arbey, *Francis Poulenc et la musique populaire*, 9.

Cultuurhistorische context

Aan het prille begin van de 20^e eeuw functioneerden de concertzalen en opera's in Frankrijk als een soort etalage voor alle klassieke muziekwerken die in de 200 jaar daar voor geschreven waren.⁸ Contemporaine componisten werden voortdurend geconfronteerd met de uitdaging nieuwe, inventieve muziek te creëren die wel binnen de bestaande traditie moest passen. Echter niet alleen artiesten die zich bezig hielden met *haute culture* werden in de *Belle Époque* (1870-1914) geconfronteerd met een veranderende maatschappij. In deze periode waren de economische omstandigheden in Frankrijk net zo veranderlijk als de populaire cultuur. Parijs werd bevolkt door bijna drie miljoen mensen afkomstig uit iedere denkbare sociale klasse.⁹ Mensen die zich allemaal op hun eigen niveau bezig hielden met dagelijkse behoeften als een verblijfplaats en voedsel, maar vooral ook vermaak. Gevestigde concertzalen en theaters hadden steeds meer moeite de zalen vol te krijgen.¹⁰ De meer volkse podia werden daarentegen almaar populairder. In 1900 waren er 27.000 cafés te vinden in Parijs, die gezamenlijk een enorme variatie aan entertainment aanboden: van goedkope jamsessies tot compleet verzorgde concertarrangementen. Het was in deze periode dat Frankrijk kennis maakte met de voorlopers van een muziekstijl die het culturele leven in Parijs in de jaren die volgden radicaal zouden veranderen: de jazz. In de volkse *cabarets* en *café-concerts* werden de vanuit Amerika afkomstige trends opgepikt, zoals de cakewalkdans en ragtimemuziek.

De in de *Belle Époque* ingezette culturele veranderingen namen een vlucht met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Echte jazzmuziek werd in Frankrijk geïntroduceerd door Afro-Amerikaanse soldaten die in de Eerste Wereldoorlog in Frankrijk gelegerd waren. Onder andere de zwarte luitenant en tevens bandleider James Reese Europe liet de Fransen met zijn band van Afro-Amerikaanse soldaten kennis maken met een dansbaar, swingend soort muziek die het moraal van zowel de Franse troepen als burgers hoog wist te houden (Asukile 26).¹¹ Het culturele klimaat bleek in Frankrijk milder te zijn dan in de Verenigde Staten: er was minder sprake van discriminatie op basis van huidskleur. In plaats van terug te keren naar Amerika bleven veel zwarte soldaten daarom hangen in Parijs.¹² Het moment waarop jazzmuziek en Frankrijk met elkaar kennismakten was

⁸ J.P. Burkholder, D.J. Grout en C.V. Palisca, *A History of Western Music* (New York 2010) 785.

⁹ V. Bouvet en G. Durozoi, *Paris Between the Wars: Art, Style and Glamour in the Crazy Years* (Londen 2010) 21.

¹⁰ Jordan, *Le Jazz*, 19.

¹¹ T. Asukile, 'J.A. Rogers "Jazz at Home": Afro-American Jazz in Paris during the Jazz Age', *The Black Scholar* 40 (2010) 26.

¹² R.S. Suddarth, *French Stewardship of Jazz: The Case of France Musique and France Culture* (University of Maryland 2008) 3.

cruciaal. Rond het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog ontstond een beweging waarin componisten volledig wilden breken met de tradities van de tot dan toe bestaande muziek: de avant-garde. In lijn met de radicale cultureel-maatschappelijke veranderingen die de moderne tijd met zich mee bracht vroegen de avant-gardisten hun luisteraars om alle bekende esthetische conventies te vergeten en zich te concentreren op het heden.¹³ Vooruitstrevende Europese denkers uit de Dada- en avant-gardebewegingen verwelkomden jazz als een verandering in cultuur en maatschappelijk denkbeeld, aangezien deze groep intellectuelen en artiesten door de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog sterk teleurgesteld was in de tot dan toe geldende waarden van de Europese civilisatie.¹⁴ Leden van de Dada-beweging vroegen zich af in hoeverre de Europese cultuur ontwikkeld genoemd kon worden als zij in staat bleek een oorlog voort te brengen die aan ruim 20 miljoen mensen het leven had gekost. In hun ogen kon de van oorsprong Afro-Amerikaanse jazz de Westerse cultuur alleen maar op een gunstige manier beïnvloeden.

Frankrijk was in deze tijd, zo rond 1920, een populaire bestemming voor buitenlanders. Dit had onder andere te maken met de *Prohibition* in de Verenigde Staten, de beruchte wet die gold tussen 1920 en 1933 waardoor er in het hele land geen druppel alcohol verkocht mocht worden. Veel Amerikanen zochten daarom hun toevlucht in Parijs, waar de alcoholische dranken in de bars en cafés rijkelijk vloeiden.¹⁵ Een avond uit bestond niet alleen uit het luisteren naar en dansen op muziek: uitgaan draaide ook om drinken, netwerken en jezelf laten zien. Dankzij het bijzonder dynamische culturele klimaat in diverse wereldsteden als New York, Berlijn, Londen en Parijs is de periode van 1920 tot 1929 de geschiedenisboeken in gegaan als *The Roaring Twenties*. Niet alleen in de grote metropolen was het feest. Wat betreft Frankrijk was er in bijna alle grote steden wel sprake van een actief cultureel en muzikaal leven. Toch was in zuidwest Europa Parijs werkelijk het epicentrum van *les Années folles*.¹⁶ Het Parijse nachtleven straalde luxe uit: vrouwen droegen iedere avond een andere extravagante jurk en men dronk bij voorkeur champagne. Iedereen had het goed, of pretendeerde in ieder geval het goed te hebben.¹⁷ Volgens Zeldin had de populariteit van de *dancings* grotendeels te maken met de afloop van de Eerste Wereldoorlog: na vier jaren van ellende en ernst kon men het zich weer veroorloven om vrolijk en uitbundig te zijn.¹⁸ Vooral in de wijken Montmartre en Montparnasse was er sprake van een bloeiende internationale cultuur. Jazz begon symbool te staan voor de overgang naar de nieuwe, moderne tijd. De voorheen onbekende muziek,

¹³ J. Rasula, 'Jazz as decal for the European avant-garde', in: H. Raphael-Hernandez (ed.), *Blackening Europe: The African American Presence* (New York 2004) 2.

¹⁴ Asukile, 'J.A. Rogers "Jazz at Home"', 26.

¹⁵ P. Goetschel en E. Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle* (Paris 1994), 40.

¹⁶ B. François-Sappey, *La musique en France depuis 1870* (Parijs 2013) 24.

¹⁷ Jackson, *Making Jazz French*, 66.

¹⁸ Zeldin, *France 1848-1945*, 665.

die in zeer korte tijd massaal aan het publiek werd opgedrongen, was tekenend voor de maatschappelijke veranderingen tijdens het interbellum. “Jazz reminded people just how much had changed in the last few years. (...) Discussing jazz often became a way for many Parisians in the 1920s to articulate their attitude towards the direction their city was taking.”¹⁹

Toen Parijs kennismakte met jazz werd de nieuwe muziekvorm niet door iedereen even enthousiast ontvangen. Dat had in belangrijke mate te maken met de nasleep van de Eerste Wereldoorlog, waardoor er bij een groot deel van de bevolking een sterke behoefte bestond aan een *‘rappel à l’ordre’*: een terugkeer naar de normale gang van zaken, ook op cultureel gebied, waarin men de eigen Franse identiteit terug kon vinden.²⁰ De volledige integratie van jazz in de Franse cultuur heeft lang geduurd; tot na de Duitse bezetting van Frankrijk in 1940.²¹ Bijzonder is dat wel bijna iedereen met jazz te maken kreeg, omdat nieuwe media zoals radio, grammofoonplaatopnamen en cinema de muziek massaal verspreidden en ervoor zorgden dat de muziek voor iedereen beschikbaar was.²² De muziek bracht echter bij verschillende groepen verschillende reacties teweeg, waardoor er een levendig openbaar debat op gang kwam.²³

De komst van jazz is in dit proces van maatschappelijke vorming heel belangrijk omdat het niet alleen de introductie van een nieuwe muziekstijl betrof, maar ook een gehele levenswijze met zich meebracht. Er is bijna geen enkel soort muziek geweest die wereldwijd zo veel culturele impact heeft gehad. Jazz stond symbool voor een scala aan culturele veranderingen waardoor de betekenis van *true frenchness* in grofweg veertig jaar een proces van historische transitie onderging.²⁴ Jazz stond voor de Ander, voor kosmopolitisme, voor moderniteit, voor het gewone volk. Volgens de Afro-Amerikaanse journalist J.A. Rogers is jazz in essentie een opstand van emoties tegen verdrongen gevoelens, waardoor de muziek de kracht heeft de menselijke ziel direct in haar binnenste te raken. “Jazz is a marvel of paradox: too fundamentally human, at least as modern humanity goes, to be typically racial, too internationally to be characteristically national, too much abroad in the world to have a special home.”²⁵

¹⁹ Jackson, *Making Jazz French*, 64.

²⁰ Goetschel en Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, 38.

²¹ Jordan, *Le Jazz*, 3.

²² Zeldin, *France 1848-1945*, 490.

²³ Jackson, *Making Jazz French*, 51.

²⁴ Jordan, *Le Jazz*, 3.

²⁵ Rogers in Asukile, ‘J.A. Rogers “Jazz at Home”’, 24.

Franse culturele identiteit

“There is no timeless essence to culture or cultural identity, only the constant drive to define the self in relation to historical circumstance.”²⁶ De immer voortdurende discussie over muziek, dans, kunst en artistieke expressie helpt om culturele grenzen vast te kunnen stellen. Het ontstaan van cultuureschiedenis als zelfstandige wetenschappelijke discipline droeg door de bestudering van populaire cultuur bij aan het creëren van identiteit van landen en gemeenschappen. In 1980 zorgde de opkomst van het postmodernisme in bijna de gehele wetenschappelijke wereld voor veel twijfel, omdat onderzoekers zich bewust werden van de fragmentatie en heterogeniteit in het huidige wetenschappelijke bedrijf en in de samenleving.²⁷ Men ging daardoor opnieuw nadenken over de definities van bepaalde termen, waaronder cultuur. Deze *cultural turn* zorgde ervoor dat historici zich onder andere meer in de richting van de antropologie gingen wenden en cultuur meer als een zelfstandig, veelzijdig onderwerp zagen in plaats van het begrip altijd in samenhang met sociale gebeurtenissen te zien.²⁸ Door het signaleren en benoemen van veranderingen in het dagelijks leven zorgt cultuurhistorisch onderzoek nog steeds voor duiding van maatschappelijke groepen over de hele wereld in zowel de historische als de huidige samenleving.

De komst van jazz bracht de verschuiving van culturele grenzen in Frankrijk dicht aan de oppervlakte. Hoe kon een uit het buitenland afkomstig cultuurverschijnsel zo populair worden in een land waar men driftig probeerde de eigen culturele identiteit te hervinden? Volgens de Amerikaanse professor Jordan stond het publieke debat in Frankrijk gedurende de gehele 20^e eeuw in het teken van het vinden van een definitie van de ware Franse culturele identiteit. Om deze vast te kunnen stellen werd zowel op historische feiten als op ‘*invented traditions*’ teruggegrepen.²⁹ Jazzmuziek bleek vele onderwerpen in deze discussie samen te brengen. Hoe gingen de Fransen om met buitenlandse culturele invloeden? Waarom sloeg Amerikaanse jazz wel aan, terwijl er afstand werd genomen van een Amerikaanse leefstijl? Hoe paste jazz bij andere kunststromingen die op dat moment populair waren? Hoe verhiel jazz zich tot Europese klassieke muziek?

Jazzmuziek werd op een totaal andere manier in de Franse samenleving opgenomen dan andere Amerikaanse culturele import, zoals voedselproducten en sporten. Jordan stelt dat dit te maken heeft met het gegeven dat debatten over muziek veel zeggen over maatschappelijke veranderingen, soms zelfs meer dan discussies over andere culturele uitingen: “Discourse on music seems to be an

²⁶ Jordan, *Le Jazz*, 1.

²⁷ M. Leezenberg en G. de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen* (Amsterdam 2012) 271.

²⁸ P. Burke, *What is Cultural History?* (Cambridge 2008), 117.

²⁹ E. Hobsbawm en T. Ranger (ed.), *The Invention of Tradition* (Cambridge 2004) 1.

important site for constructing ideology.”³⁰ Het is ook een belangrijk gegeven dat jazzmuziek dankzij de uitvinding en snelle popularisatie van nieuwe media als de fonograaf, de radio en de cinema onder een groot publiek verspreid kon worden.³¹ Op deze manier werd iedere gemiddelde Parijzenaar onvermijdelijk geconfronteerd met de nieuwe muziekstijl, wat er voor zorgde dat jazz op een vrij natuurlijke wijze werd opgenomen in het dagelijks leven in Frankrijk. Amerikaanse import was echter niet de enige buitenlandse invloed die in deze periode de Franse cultuur kwam binnensijpelen. Gedurende het gehele begin van de 20^e eeuw heerste er zowel in de muziek als in de beeldende kunst een ‘*cult of the primitive*’ in Europa. Artiesten probeerden traditionele kunsten te herinterpreteren en in hun eigen creaties te verwerken.³² Vooral de Afrikaanse cultuur was erg populair onder Europeanen. Deze trend leidde tot verschillende kunsttheorieën, waaronder die van het primitivisme: “Primitivism is an aesthetic theory, strongest in France, that holds that what is most authentic in jazz is what is most African.”³³ Zoals Salamone laat zien had deze in de beeldende kunst populaire stroming rechtstreeks invloed op de heersende muziekcultuur. Tussen 1922 en 1926 ontstond er een duidelijke tweedeling in de aangeboden jazzmuziek: de oorspronkelijke *musique nègre* en de meer gepolijste interpretatie van witte commerciële jazzorkesten. Deze Europese of witte versies van jazzmuziek werden door fanatieke primitivisten gezien als niet authentiek. Deze mening genoot vrij veel aanhang in culturele kringen. Zelfs de beroemde muziekcriticus Hugues Panassié was het ermee eens dat moderne jazz, welke veel Europese en Latijns-Amerikaanse elementen bevatte, niet als echte jazz bestempeld mocht worden. Hugues Panassié is een zeer belangrijk figuur geweest voor het ontwikkelingsproces van jazz in Europa. Volgens Jordan was Panassiés werk “*Le Jazz Hot*” (1934) het eerste boek waarin jazz werkelijk op een beschouwende wijze werd bekritiseerd. Hierdoor zette Panassié jazzmuziek zowel in Frankrijk als in Europa op de kaart als serieuze muziekstijl. Panassié legt in dit werk uit waarom jazz beschouwd moet worden als nieuwe vorm van kunst en daarom zeer serieus moet worden genomen. Veel misverstanden met betrekking tot de beoordeling van jazz ontstaan omdat mensen de nieuwe muziekvorm vergelijken met klassieke muziek.³⁴ Het essentiële verschil tussen jazz en andere, voorafgaande muzikale formules is de rolverdeling tussen componist en uitvoerenden. Bij klassieke muziek is het de taak van de musici om de gedachten van de componist zo goed en zo precies mogelijk uit te voeren, waarbij ze dus eigenlijk een secundaire rol vervullen in de totstandkoming van de muziek. Bij jazz daarentegen speelt de musicus de hoofdrol. Een jazzmuzikant varieert, arrangeert en transformeert

³⁰ Jordan, *Le Jazz*, 5.

³¹ M.R. Rogers, ‘Jazz influence on French Music’, *The Music Quarterly*, 21 (1935) 56.

³² F.A. Salamone, ‘Jazz and its Impact on European Classical Music’, *The Journal of Popular Culture*, 38 (2005) 732.

³³ Salamone, ‘Jazz and its Impact on European Classical Music’, 733.

³⁴ H. Panassié, *Le Jazz Hot* (Parijs 1934) 25.

elke melodie die hij uitvoert, waarbij hij ieder stuk eigen maakt. Jazz wordt daarom meer geassocieerd met emotie, klassieke muziek met techniek. Panassié stelt dat het om precies die reden uiteindelijk moeilijker is om goede jazzmuzikanten te vinden dan goede uitvoerenden van klassieke muziek.³⁵

De contemporaine klassieke muziek was aan het begin van de jaren 1920 echter ook aan verandering onderhevig. In de *Belle Époque* waren componisten als Camille Saint-Saëns en Gabriel Fauré nog van mening dat de ware Franse Cultuur met een hoofdletter geschreven moest worden en niets van doen had met moderne, alledaagse, populaire ontwikkelingen.³⁶ Na afloop van de Eerste Wereldoorlog werd echter duidelijk dat de Franse culturele identiteit zich onmogelijk kon onttrekken aan internationale en populaire invloeden, ook op muzikaal gebied. Tonaliteit werd steeds meer losgelaten, muziekstukken waren niet langer gebaseerd op harmonische samenklanken en er werd vrijer omgesprongen met ritmes dan voorheen.³⁷ Het beroemdste Franse voorbeeld van deze generatie componisten is Claude Debussy. Nog wel gebruik makend van traditionele elementen probeert Debussy geen verhaal te vertellen, zoals in de Romantiek gebruikelijk was, maar roept hij met zijn muziek een bepaalde sfeer of emotie op.³⁸ De schrijver Jean Cocteau publiceerde in 1918 het essay "Le Coq et l'Arlequin", waarin hij zijn ideeën over de contemporaine kunsten kenbaar maakte, met name over muziek. Hij zocht naar een specifiek doch eigentijds Frans geluid. "Je demande une musique française de France."³⁹ Hoe valt echter te definiëren welke muzikale kenmerken typisch Frans zijn, zonder terug te grijpen op beroemde componisten uit het verleden als Lully en Debussy? Datgene wat de *esprit français* het duidelijkst weet uit te beelden is uiteraard taal. Cocteau doelde echter op een soort muziek die geen woorden nodig zou hebben om als Frans herkend te worden. Om terug te keren naar een 'echt' soort muziek achtte Cocteau het noodzakelijk dat er een terugkeer plaatsvond naar de melodie. Originaliteit was daarbij een cruciale factor. Jonge componisten moesten er voor waken niet ten prooi te vallen aan de brede invloed van hun voorgangers Wagner, Stravinsky en Debussy, die zich allen niet alleen bewezen hadden als internationaal belangrijke vernieuwers, maar ook als vertegenwoordigers van hun eigen nationale muzikale cultuur. "Sans tomber dans le pastiche stérile du XVIIIe siècle, nombre de compositeurs aspirent à renouer avec des structures éprouvées, des rythmes carrés, un contrepoint audible, une harmonie drue et polarisée, à se distancier tant de la grisaille de l'atonalité qui du flou impressionniste."⁴⁰

³⁵ Panassié, *Le Jazz Hot*, 31.

³⁶ Jordan, *Le Jazz*, 19.

³⁷ Bouvet en Durozoi, *Paris Between the Wars*, 349.

³⁸ Burkholder e.a., *A History of Western Music*, 790.

³⁹ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 28.

⁴⁰ François-Sappey, *La musique en France depuis 1870*, 146.

De wens om in 1918 een eigen soort Franse muziek te creëren heeft alles te maken met de voorgaande nationale geschiedenis. De Eerste Wereldoorlog zorgde voor een opleving van het nationalisme. Het einde van de verwoestende oorlog bracht bij de gehele Europese bevolking de behoefte deze donkere tijd achter zich te laten en zich te concentreren op nieuwe ontwikkelingen.⁴¹ In de beeldende kunst kwam dit verlangen tot uiting door een terugkeer naar meer realistische uitbeelding enerzijds en een hang naar het abstracte anderzijds, wat uitmondde in de bekende stromingen van het Dadaïsme en het Surrealisme.⁴² Het manifest van Cocteau past ook binnen dit idee van het opnieuw willen beginnen. Men wil het verleden loslaten, zonder de eigenheid te verliezen. In dit streven ligt echter een paradox besloten: is nationale eigenheid immers niet een product van de geschiedenis? Zoals gezegd heeft dit vraagstuk over de spanning tussen conservatie en innovatie gedurende bijna de gehele 20^e eeuw vooraanstaande Franse intellectuelen en artiesten bezig gehouden.⁴³ Wat betreft de contemporaine muziek ontstond er aan het begin van de jaren 1920 een formatie van zes jonge componisten die met behulp van invloeden uit andere muziekstijlen, kunstvormen en zelfs andere landen zich ten doel stelden de Franse muziek te vernieuwen en te moderniseren: de *Groupe des Six*.

⁴¹ François-Sappey, *La musique en France depuis 1870*, 11.

⁴² Bouvet en Durozoi, *Paris Between the Wars*, 193.

⁴³ J.P Renoux en J.F. Sirinelli, *Histoire Culturelle de la France : Volume Quatre, le Temps des Masses* (Paris 1998), 166.

Le Groupe des Six

Op 16 januari 1920 publiceerde muziekcriticus Henri Collet in het blad *Comoedia* een artikel getiteld “Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq russes, les six Français et Erik Satie.”⁴⁴ Met deze *six Français* bedoelde hij George Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger en Louis Durey : zes jonge Franse componisten. Voordat Collet de groep een naam gaf omschreven *les Six* hun verbintenis als slechts een vriendengroep waarin men elkaar hielp met het creëren en verspreiden van hun werk. De basis van vriendschap waarop dit gebeurde blijkt uit onderstaand citaat van Germaine Tailleferre, het enige vrouwelijke lid van de groep, in een brief aan Henri Collet:

“J’ai été très heureuse en lisant votre article de la façon dont vous avez insisté sur l’amitié qui nous lisait tous, aussi je tiens à vous parler de la grande générosité de notre ami Milhaud qui, aujourd’hui, sacrifie toute son après-midi (et ce n’est pas la première fois) à initier les moins expérimentés, c’est-à-dire Poulenc et moi, à l’art de l’orchestration.”⁴⁵

De groep droeg naar eigen zeggen geen specifieke filosofie of bepaald manifest uit. De verschillende leden lieten weten net als Tailleferre vereerd te zijn serieus genomen te worden in hun streven zich gezamenlijk in te zetten voor de vernieuwing en modernisering van de Franse muziek. Als verzameling van jonge, vooruitstrevende kunstenaars die zich actief mengden in het debat van naoorlogse kunstkritiek pasten *les Six* uitstekend in de cultuurhistorische context van de *jazz-age*. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was er een uitgaanscultuur ontstaan waarin jonge mensen van Poulencs generatie zich volledig stortten op feesten en plezier maken, in afwachting van hun oproep tot dienstplicht.⁴⁶ Vanuit deze context kwam de groep vaak samen in cafés om ideeën uit te wisselen, elkaar te inspireren en in de sfeer van het Parijse nachtleven hun muziek te doen laten ontstaan. Een befaamde ontmoetingsplek was het café *Le Boeuf sur le Toit*, vernoemd naar een ballet waar Milhaud in 1920 de muziek voor componeerde. In deze bar was immer een concentratie van beroemde kunstenaars te vinden, waaronder *les Six*, maar ook (jazz)musicus als Jean Wiéner, Clément Doucet en Josephine Baker, schrijvers als Jean Cocteau en Raymond Radiguet en dichters, schilders, zangers en andere artistiekelingen. Het café was een microkosmos van het contemporaine kosmopolitisme en avant-gardisme.⁴⁷

⁴⁴ J. Roy, *Le Groupe des Six* (Paris 1994) 5.

⁴⁵ G. Tailleferre, brief aan H. Collet, januari 1920 in Roy, *Le Groupe des Six*, 15.

⁴⁶ Ivry, *Francis Poulenc*, 22.

⁴⁷ François-Sappey, *La musique en France depuis 1870*, 142.

Uit recent gepubliceerde brieven van Poulenc en de Belgische dirigent Paul Collaer blijkt dat de verbinding tussen de jonge componisten niet zo toevallig was als men destijds deed lijken: "Nous devons tous vous remercier de tout coeur pour la propagande que vous [Collaer] nous faites à Bruxelles."⁴⁸ De leden van *Le Groupe des Six* hadden een duidelijke mening over het voortbestaan van de Franse muziek en mengden zich actief en bewust in contemporaine debatten over cultuurpolitiek, esthetiek en muziek. Op 6 maart 1920 ontstond het idee om "Le Coq et l'Arlequin", het manifest uit 1918, een vervolg te geven in de vorm van een tijdschrift, "*Le Coq*". "*Le Coq* n'est l'organe d'aucune école. C'est une feuille où s'expriment six musiciens de goûts différents unis par l'amitié. Que cette amitié trouve sa force dans une même tendance différemment comprise, cela va sans dire. À ses musiciens de joignes des poètes, des peintres qui les aiment."⁴⁹ Hoewel Cocteau, het brein en de promotor achter *les Six*, nogmaals benadrukt dat er geen sprake is van het uitdragen van een school of wat voor filosofie dan ook, blijkt uit de frequentie waarmee hij zijn mening verkondigde dat het definiëren van de ware Franse cultuur hem weldegelijk nauw aan het hart lag.

Wat de leden van *le Groupe des Six* nastreefden was dus meer dan slechts vriendschap en onderlinge hulp in het proces van componeren. Goed beschouwd paste hun overkoepelende artistieke insteek precies binnen het kader van het creëren van een soort 'ware Franse muziek' waartoe Jean Cocteau in zijn manifest "Le Coq et l'Arlequin" ocriep. Het werk van de zes componisten was een reactie tegen de vaagheid van het impressionisme en een terugkeer naar melodie, precisie en simpelheid. Met behulp van deze kenmerken van de 'ware Franse stijl' zetten ze zich naar eigen zeggen af tegen de 'conventionele' romantische en impressionistische muziek van componisten als Strauss, Wagner en Debussy. Dit streven werd niet overal in het gevestigde culturele klimaat goed ontvangen. De muziek van Debussy werd door veel artiesten beschouwd als toppunt van 'Fransheid'.⁵⁰ Het paste echter in de naoorlogse behoefte om zowel te willen rebelleren als te vernieuwen dat *les Six* in plaats van de impressionistische Debussy de ondoorgrondelijke maar overduidelijk moderne Erik Satie op een voetstuk plaatsten. Satie symboliseerde voor de jonge kunstenaars de raadselachtigheid en ondoorgrondelijkheid van de contemporaine cultuur.

De zes artiesten zijn allemaal te omschrijven als klassieke componisten. Hun werk kan worden opgevat binnen de definitie van klassieke muziek als passend binnen de traditie van muzikale meesterwerken zoals deze zich in de 19^e eeuw vormde.⁵¹ Toch waren ze zich ook zeer bewust van de ontwikkeling van de moderne, populaire muziek. Ze stonden evenals Stravinsky allemaal open voor

⁴⁸ F. Poulenc, brief aan P. Collaer, 15 mei 1920 in B.L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939* (Aldershot 2003) 4.

⁴⁹ J. Cocteau, *Le Coq*, 2 (1920)

⁵⁰ Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud*, 191.

⁵¹ Burkholder e.a., *A History of Western Music*, A4.

volkse muziekvormen als Music-hall, circus en jazz.⁵² Ondanks het samenwerkingsverband bleven de zes componisten wat betreft compositiestijl geheel hun eigen weg volgen. De enige van wie echter gezegd wordt dat hij vroege jazz werkelijk begreep en kon toepassen in zijn eigen composities was Darius Milhaud. Hij meende dat het verwerken van jazz-elementen in klassieke composities de muziek meer kosmopolitisch maakte.⁵³ Anderzijds lijkt het realiseren van het specifiek Franse karakter van de muziek ook voor Poulenc van belang. Van de verschillende leden van *les Six* bleef Poulenc, samen met Auric, het dichtst bij de ideeën van Cocteau. Poulenc was ook een groot bewonderaar van Erik Satie, de eigenzinnige componist die in “Le Coq et l’Arlequin” als voorbeeld wordt genoemd van iemand die simpele doch originele muziek maakt. Zelf maakt Poulenc een onderscheid tussen ‘volgers’ en ‘bewonderaars’. Er is niets mis mee om voor een bepaalde periode sterk geïnspireerd te worden door een andere componist, zo lang dit maar een bewust proces is. Op deze manier kan de inspiratie iets toevoegen aan de eigen ideeën. ‘Volgers’ blijven hangen in de lijn die een voorganger heeft uitgezet, waardoor hun composities slechts kunnen leiden tot bleke kopieën.⁵⁴ In het werk van *les Six* zijn dan ook verschillende invloeden terug te vinden. Onder andere van componisten, zoals Stravinsky en Satie, maar ook van muziekstijlen, zoals jazz en samba. Alle zes de componisten behielden hun eigen stijl en carrière, welke ver uiteen konden lopen. Toch is juist de vermenging van ideeën en stijlen precies wat de muziek van elk van de zes leden karakteriseert. Zij haalden allen inspiratie uit hun bloeiende culturele omgeving. Het feit dat eenieder zijn (of haar) leefwereld anders opvatte en verwerkte resulteerde in de sterke diversiteit in composities.⁵⁵ Volgens Cocteau volgden deze artiesten in het creëren van hun kunst vooral hun instinct, hetgeen een eigenschap is waar men een ware artiest aan kan herkennen. “Un artiste peut ouvrir, en tâtonnant, une porte secrète et ne jamais comprendre que cette porte cachait un monde.”⁵⁶

Le Groupe des Six was geen lang leven beschoren. Omdat de verbintenis tussen de leden überhaupt niet heel duidelijk was is het moeilijk om met zekerheid te zeggen wanneer de groep ophield te bestaan. Sommige musicologen, zoals Ivry, zijn van mening dat de groep reeds in 1921 uit elkaar viel toen Louis Durey van Parijs naar Saint-Tropez verhuisde.⁵⁷ Andere onderzoekers, waaronder Kelly, stellen dat de muzikale wegen van de zes componisten steeds verder uit elkaar liepen waardoor men vanaf 1922 niet meer van een *Groupe des Six* kon spreken.⁵⁸ Volgens Cocteau betekende de dood van de schrijver Raymond Radiguet, diens minnaar en tevens goede vriend van de componisten, in 1923

⁵² Goetschel en Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, 38.

⁵³ Jordan, *Le Jazz*, 77.

⁵⁴ F. Poulenc en N. Southon (ed.), *J'écris ce qui me chante* (Parijs 2011) 27.

⁵⁵ Arbey, *Francis Poulenc et la musique populaire*, 205.

⁵⁶ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 13.

⁵⁷ Ivry, *Francis Poulenc*, 39.

⁵⁸ Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud*, 20.

het definitieve einde van de verbintenis tussen Milhaud, Poulenc, Auric, Honegger, Durey en Tailleferre.⁵⁹ Er is echter geen sprake geweest van een radicale breuk, aangezien de componisten ook na 1923 nog altijd bevriend waren en elkaar geregeld bleven zien.⁶⁰ Musicologen zijn er tot op de dag van vandaag nog steeds niet uit wat nu precies de bijdrage van *les Six* aan de ontwikkeling van de Franse muziek geweest is en in welke mate het bestaan van de groep als belangrijk moet worden beschouwd. Hoewel sommige critici van mening zijn dat de artistieke invloed van *les Six* op de contemporaine cultuur van *les Années folles* te verwaarlozen is, heeft de periode van 1920 tot 1923 in de persoonlijke ontwikkeling van de componisten wel degelijk haar sporen achter gelaten.⁶¹ In het volgende hoofdstuk zal besproken worden in hoeverre dit opgaat in het geval van Francis Poulenc.

⁵⁹ C. Arnaud, *Jean Cocteau* (Parijs 2003) 315.

⁶⁰ E. Hurard-Viltart, *Le Groupe des Six, ou le matin d'un jour de fête* (Parijs 1988) 290.

⁶¹ Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud*, 2.

Francis Poulenc

Al op jonge leeftijd toonde Francis Jean Marcel Poulenc een grote interesse voor moderne muziek. Liefde voor muziek was hem met de paplepel ingegoten. Hij werd op 7 januari 1899 geboren in een niet onbemiddelde Parijse familie. Zijn vader was eigenaar van het grote farmaceutische bedrijf Rhône-Poulenc en een groot liefhebber van Beethoven, zijn moeder was pianiste.⁶² Zij gaf de kleine Francis al op zijn tweede verjaardag zijn eigen speelgoedpiano en zorgde ervoor dat hij vanaf zijn vijfde jaar pianoles kreeg. In 1915 bezocht hij Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, kende hij alle werken van Debussy en Ravel en verzamelde hij bladmuziek van contemporaine componisten als Schönberg en Bartók.⁶³ In ditzelfde jaar leerde Francis Poulenc Ricardo Viñes kennen, een bekende Spaanse pianist die bevriend was met Poulencs helden Debussy en Ravel. Viñes ontpopte zich als mentor van de jonge componist. Naast pianolessen gaf hij Poulenc ook toegang tot de Parijse artistieke kringen. Hij stelde hem voor aan onder andere Erik Satie en Georges Auric, met wie Poulenc zijn leven lang bevriend zou blijven, en bracht hem in contact met beroemde en contemporaine componisten als Debussy, Stravinsky en Saint-Saëns.⁶⁴ In deze vormende periode verloor Poulenc door niet te herleiden oorzaken binnen twee jaar zijn beide ouders: zijn moeder overleed in 1915, zijn vader in 1917.⁶⁵ Het is daarom niet geheel toevallig dat Poulenc zeer veel belang hechtte aan zijn nieuwe vrienden in de Parijse artistieke cirkel en op zeventienjarige leeftijd serieus begon met componeren. Zijn eerste pianostuk valt te omschrijven als een creatieve kopie van het werk van Stravinsky, maar zijn tweede compositie, *Rapsodie Nègre*, geeft een goede indruk van de originaliteit en speelsheid waar hij later bekend mee geworden is. Met dit stuk liep Poulenc in september 1917 het conservatorium van Parijs binnen. De reactie van de beroemde docent compositie Paul Vidal pakte iets anders uit dan Poulenc had verwacht: "Votre oeuvre est infecte, inepte, c'est une *couillonnerie* infâme. Vous vous foutez de moi, des quintes partout; et cela est-ce cul Honoloulou? Ah! je vois que vous marchez avec la bande Stravinsky Satie et Cie, eh bien bonsoir."⁶⁶ De jonge componist liet zich echter niet uit het veld slaan door deze bruuske afwijzing; hij ging op eigen kracht door met componeren. Dankzij de hulp van Viñes en Satie kon *Rapsodie nègre* drie maanden later worden uitgevoerd in het Théâtre du Vieux-Colombier. Met dit concert maakte Poulenc direct naam in het culturele circuit. Stravinsky zorgde ervoor dat *Rapsodie Nègre* kon worden geprint bij zijn eigen uitgever in London en naar verluid maakte Ravel na het concert de

⁶² Ivry, *Francis Poulenc*, 12.

⁶³ Ibidem, 16.

⁶⁴ F. Poulenc en M. Chimènes (ed.), *Correspondance 1910-1963* (Parijs 1994) 50.

⁶⁵ Ivry, *Francis Poulenc*, 22.

⁶⁶ F. Poulenc citeert P. Vidal in een brief aan R. Viñes in Poulenc en Chimènes, *Correspondance 1910-1963*, 55.

opmerking dat Poulenc er in was geslaagd een eigen vorm van folklore te creëren, wat in een tijd waarin de nationale gevoelens hoog opspeelden als compliment kon worden beschouwd.⁶⁷

Vanaf dit moment begon Poulenc op regelmatige basis stukken te componeren. Hij schreef voornamelijk instrumentale werken naar klassiek schema, maar probeerde zich te onderscheiden door onder andere af te wijken van de traditionele conventies en gebruik te maken van *rag-time* ritmiek, zoals te horen is in onder andere *Rapsodie nègre* en enkele vroege composities voor piano.⁶⁸ Originaliteit stond bovenaan het prioriteitenlijstje van de jonge componist. Hij weigerde eens de hulp van Pablo Picasso voor het decorontwerp van het stuk *Jongleurs*, omdat deze ook had meegewerkt aan het design van Saties ballet *Parade* en Poulenc niet de indruk wou wekken dat hij ideeën van collega's overnam.⁶⁹ Het vraagstuk van inspiratie, originaliteit en eigenheid hield Poulenc in zijn jonge jaren voortdurend bezig. Juist het gebrek aan een officiële opleiding zorgde ervoor dat hij zijn muzikale ontwikkeling grotendeels in eigen hand had. Vidals afwijzing had tot gevolg dat Poulenc steeds meer interesse kreeg in de vanaf die tijd opbloeiende artistiek-filosofische discussies over welke kenmerken een soort muziek die zowel modern als typisch Frans klonk moest bevatten. Zijn vriendschap met contemporaine beroemdheden uit meerdere hoeken van het culturele circuit en zijn actieve houding in de *Groupe des Six* getuigen dat dit thema een belangrijke plaats innam in het leven van de jongvolwassen Poulenc.

Sinds zijn introductie in de artistieke cirkel in 1917 was Poulenc een betrokken figuur in het publieke Parijse leven. Hij deed zijn best zo weinig mogelijk te maken te krijgen met *la Grande Guerre*. Zelfs de militaire diensplicht, die voor hem van januari 1918 tot 1921 zou duren, deed er niet aan af dat hij veel in de stad te vinden was.⁷⁰ Hij kreeg een administratieve functie in Vincennes, een stad die tegenwoordig tot de buitenwijken van Parijs gerekend wordt. Poulenc vond zijn dienstplicht afschuwelijk, met als resultaat dat hij in mei 1918 tien dagen in de militaire gevangenis moest doorbrengen omdat hij tijdens een kort verlof te lang in Parijs zou zijn gebleven. Afkomstig uit een rijk gezin was Poulenc gewend te kunnen doen wat hij wilde, wat er toe leidde dat hij de opgelegde taken als een kwelling ervoer. In de brieven die hij vanuit de gevangenis naar zijn vrienden (waaronder Viñes) stuurde deed hij uitgebreid zijn beklag over het feit dat de strikte militaire discipline hem de keel uit hing, hij met geen enkele soldaat een aangename connectie had en dat hij beslist geholpen moest worden, omdat hij grootse ideeën in zijn hoofd had die hij nu niet tot uiting kon brengen.⁷¹ Cocteau beantwoordde Poulencs klaagzang met vrolijke brieven waarin hij hem

⁶⁷ Ivry, *Francis Poulenc*, 23.

⁶⁸ F. Ferraty, *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence* (Parijs 2009) 194.

⁶⁹ Ivry, *Francis Poulenc*, 28.

⁷⁰ Ibidem, 26.

⁷¹ Poulenc en Chimènes, *Correspondance 1910-1963*, 64.

aanspoorde van de gelegenheid gebruik te maken om na te denken over nieuwe muzikale projecten:
“Travaillez. Je pense à vous. L’hiver sera très riche et on aura la victoire.”⁷²

Vanwege het gat dat de Eerste Wereldoorlog had geslagen in de nationale begroting besteedde de Franse overheid in de jaren 1920 maar een klein deel van het budget aan het promoten en subsidiëren van muziek.⁷³ Het was dus aan muzikliefhebbers zelf om concerten en evenementen te organiseren. Ondanks het gebrek aan overheidssteun werd dat toch zeer regelmatig gedaan. Al tijdens *la Grande Guerre* ontstond de gewoonte om concerten te geven op ongebruikelijke locaties zoals in kunstgalleries, ateliers en bibliotheken, omdat de grote theaters en concertzalen gesloten waren.⁷⁴ Zelfs tijdens maar vooral ook na zijn diensttijd was Poulenc een veel geziene gast op dergelijke evenementen. Hij zette poëzie op muziek, leverde zijn bijdrage aan modeshows van onder andere Coco Chanel, trad op bij de opening van de Salle Pleyel in 1927 en was regelmatig present bij concerten en uitvoeringen, al dan niet in een officiële setting. Wanneer Poulenc een concert gaf hield hij zich uiteraard voornamelijk bezig met de muziek, maar hij besteedde ook zeer veel aandacht aan de uitvoering. Hij hechtte veel waarde aan de manier waarop de muziek overkwam op het publiek en zorgde daarom bij de voorbereiding van een concert dat niet alleen de noten goed werden bestudeerd maar ook werk werd gemaakt van de performance.⁷⁵ In 1958 bewerkte Poulenc een tekst van Cocteau tot een indrukwekkende eenmansopera, *La Voix Humaine*⁷⁶. In dit stuk volgt het publiek een vrouw die voor de laatste keer belt met haar voormalige minnaar. Poulenc benadert de menselijke stem op onconventionele wijze: de verlaten vrouw spreekt, huilt, smeekt, lacht, valt stil. Emoties worden de vrije loop gelaten, waardoor de compositie dichterbij de rauwe jazz staat dan bij de strak geregisseerde klassieke muziek. Poulenc schreef veel liederen en heeft een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de koormuziek. Hij schreef veel zangstukken met meerstemmige zettingen en wist bijzonder inventief om te gaan met de dynamische mogelijkheden die koorzang met zich mee kan brengen. Zo wist hij met de bundel *Les Petites Voix* in 1936 van ogenschijnlijk simpele Franse kinderliedjes kleine klassieke kunstwerkjes te maken. Poulencs vocale werken zijn sterk gericht op het overbrengen van sfeer en gevoel op het publiek. Zijn spel met teksten en woorden en zijn vaardigheid om de emotionele lading van gedichten met muziek te versterken leverde hem de bijnaam ‘*musicien des poètes*’ op.

⁷² J. Cocteau, brief aan F. Poulenc, 13 september 1918 in Poulenc en Chimènes, *Correspondance 1910-1963*, 66.

⁷³ Bouvet en Durozoi, *Paris Between the Wars*, 355.

⁷⁴ Roy, *Le Groupe des Six*, 21.

⁷⁵ C.B. Schmidt, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc* (New York 2001) IX.

⁷⁶ C. Delamarche en J. Spenlehauer, *Francis Poulenc, La Voix Humaine* (Lyon 2007) 11.

Als geen ander wist Poulenc 'lage' en 'hoge' cultuur te combineren. In zijn muziek zijn zowel volkse als elitaire invloeden terug te vinden. "Le style de Poulenc est en quelque sorte une parfaite assimilation de la musique populaire urbaine de son époque mêlée aux grandes formes issues des périodes classique et romantique."⁷⁷ Het was dan ook niet zijn doel technisch complexe composities te schrijven die slechts door een kleine groep mensen die er verstand van had begrepen zou worden. Liever dan dat zijn muziek geanalyseerd werd wilde hij dat mensen van zijn muziek hielden.⁷⁸ Dit is ook de reden dat er van Poulenc, ondanks de vele brieven die hij heeft nagelaten, nauwelijks muziekkritieken beschikbaar zijn. Vanwege het ontbreken van een formele conservatoriumopleiding en het feit dat hij esthetiek boven techniek stelde interesseerde hij zich weinig in het becommentariëren van het werk van zijn tijdgenoten.⁷⁹ Hij volgde het werk van degenen die hem nabij stonden met belangstelling, maar vond meer heil in het sluiten van vriendschap met degenen die achter het werk scholen dan er kritiek over te uiten. Wel hechtte hij veel waarde aan hetgeen deze vrienden van zijn werk vonden. Poulencs regelmatige aanwezigheid in het openbare culturele leven in Parijs, zijn intense vriendschappen met bekende, getalenteerde, creatieve tijdgenoten als onder andere Darius Milhaud, Jean Cocteau en Erik Satie en zijn variabele oeuvre laten zien dat de componist een bijzonder sociaal figuur was. Hij draaide er ook niet omheen dat zijn omgeving van grote invloed was op zijn werk. Voor Poulenc was componeren voor een groot deel een sociale activiteit. Zodra hij een nieuw muziekstuk op papier had gezet vroeg hij anderen om hun mening, waarbij hij vooral de opinie van zijn goede vriend Auric hoog in het vaandel had staan.⁸⁰ Dit gegeven lijkt in tegenspraak te zijn met Poulencs streven naar originaliteit en eigenheid. Hij beschouwde de kritieken van anderen op zijn werk echter niet als inmenging maar eerder als controle dat hij met zijn composities werkelijk iets nieuws en persoonlijks toevoegde aan de reeds bestaande muziek. Het feit dat hij in zijn manier van werken volledig vertrouwd op instinct leidde er volgens Poulenc automatisch toe dat zijn muziek een ultiem Frans karakter kreeg.⁸¹ De combinatie van zijn Franse wortels en zijn betrokkenheid met het rijke, kosmopolitische culturele leven in Parijs leverde hem de inspiratie om de contemporaine Franse cultuur in muziek te kunnen vatten.

Niet alleen op musicologisch gebied was Poulenc zich bewust van de contemporaine cultuur. Hij was ook bijzonder goed op de hoogte van de voorheen ongekende mogelijkheden die de technologische ontwikkelingen van het begin van de twintigste eeuw met zich mee brachten. Poulenc was één van de eerste componisten die gebruik maakte van de radio om zijn muziek, maar vooral ook zijn ideeën

⁷⁷ Arbey, *Francis Poulenc et la musique populaire*, 14.

⁷⁸ Ivry, *Francis Poulenc*, 223.

⁷⁹ Poulenc en Southon, *J'écris ce qui me chante*, 19.

⁸⁰ Ivry, *Francis Poulenc*, 22.

⁸¹ Roy, *Le Groupe des Six*, 140.

over en visies op muziek onder het grote publiek te verspreiden. Onder jazzartiesten was de radio een bekend medium om meer bekendheid te vergaren, maar Poulenc stelde zich ten doel via deze nieuwe techniek de publieke smaak te cultiveren.⁸² Hij zag de fonograaf als een fantastisch leermiddel: in 1928 schreef hij dat hij zich geen betere les orkestleer voor kon stellen dan met een partituur bij de hand een stuk telkens maar weer te beluisteren.⁸³ Poulenc was zich terdege bewust van de gevolgen die de opkomst van de nieuwe technieken hadden voor zijn positie als componist. Zijn muziek zou onder een breder publiek verspreid worden, maar tegelijkertijd minder worden gespeeld, vooral in huiselijke kring. Erg vond hij dat echter niet: hij zag eerder het voordeel dat amateurs de opnamen als voorbeeld konden gebruiken bij hun thuisstudie.

Zijn voorliefde voor nieuwe technieken weerhield Poulenc er niet van om intensief briefcontact te onderhouden met bijna iedereen die voor hem van belang was. De duizenden brieven die hij in zijn leven schreef geven weliswaar een subjectief, maar toch ook waardevol, inclusief beeld van het muzikale leven in Parijs over een periode van ruim veertig jaar. Naast Chabrier en Debussy is Poulenc één van de weinige Franse componisten die een uitgebreid brievenbestand heeft nagelaten. Hierdoor levert hij een belangrijke bijdrage aan de vorming van het tijdsbeeld van Parijs in de jaren 1920, voornamelijk op het gebied van de groep avant-gardecomponisten die zich inzetten voor de vernieuwing van de Franse muziek. Echter laten de schrijfsels ook de persoon achter de componist zien: zijn dagelijkse bezigheden, zijn kijk op het leven en zijn doen en laten in het Parijs van de jaren 1920 tot en met zijn dood in 1963. Poulenc kwam er openlijk voor uit op mannen te vallen en hield er een turbulent liefdesleven op na.⁸⁴ Indirect hebben zijn verschillende relaties veel invloed gehad op de ontwikkeling van zijn persoonlijkheid en daarmee zijn stijl van componeren. In 1936 kwam de componist Pierre-Octave Ferroud brusk om het leven bij een auto-ongeluk. Hoewel Ferroud en Poulenc eerder rivalen waren dan vrienden maakte de abrupte dood van zijn collega veel indruk op Poulenc.⁸⁵ Nadat hij van het nieuws op de hoogte was gesteld bracht hij een bezoek aan het beeld van de Zwarte Madonna in Rocamadour, een drukbezochte bedevaartsplaats in Frankrijk. Hier schreef hij zijn eerste religieuze werk, *Litanies à la Vierge Noire*, een eenvoudig maar indringend stuk voor kinder- of vrouwenkoor. Vanaf dit moment begon Poulenc steeds meer waarde te hechten aan zijn katholieke achtergrond, wat resulteerde in een groot aantal kerkelijke composities van zijn hand. Zijn geloof lijkt in sterk contrast te staan met zijn geaardheid, maar voor Poulenc waren beiden elementen een wezenlijk, natuurlijk onderdeel van zijn karakter. Zowel in zijn liefde voor God als in zijn liefde voor mannen kon hij inspiratie vinden voor zijn werk en zijn leven.

⁸² Poulenc en Chimènes, *Correspondance 1910-1963*, 45.

⁸³ Poulenc en Southon, *J'écris ce qui me chante*, 20.

⁸⁴ Ivry, *Francis Poulenc*, 68.

⁸⁵ *Ibidem*, 90.

Het is altijd al bekend geweest dat Poulenc een fervent briefschrijver was, maar pas in 1994 publiceerde de Franse onderzoekster Myriam Chimènes een compleet overzicht van de correspondenties die Poulenc gedurende zijn hele leven bijhield. Om meer te weten te komen over Poulencs persoonlijke mening zijn we echter niet slechts aangewezen op papieren bronnen. Dankzij zijn interesse in nieuwe media en zijn actieve samenwerking met pioniers in de geluidsdocumentatie is Poulenc één van de eerste componisten van wie bijna al zijn stukken uit zijn gehele loopbaan op audio zijn vastgelegd. Al in de jaren 1920 zijn er in samenwerking met hem opnamen gemaakt van zijn composities. Dit heeft tot resultaat dat Poulencs eigen interpretatie van en mening over muziek, waar we bij oudere componisten slechts moeten vertrouwen op geschreven bronnen, bewaard is gebleven.

Conclusie

De komst van jazz naar Frankrijk maakt deel uit van een brede stroom aan significante cultuurhistorische ontwikkelingen. De van oorsprong zwarte muziek groeide al snel uit tot favoriet genre in de populaire uitgaanswijken Montmartre en Montparnasse en veroverde van daaruit de rest van Parijs. De muziekstijl was voortdurend in beweging. De rauwe donkere klanken werden gepolijst door blanke bandleiders, de cultuur nam een vlucht van een selecte elite naar de grote massa. *Les Années folles* waren een wervelende periode waarin deze en andere tegenstellingen zichtbaar werden of juist samen kwamen, met tot gevolg dat de Franse culturele identiteit in plaats van een kenmerkende omschrijving van het Franse volk een voor ieder vrij in te vullen begrip werd.

Een analyse van de afkomst, de achtergrond en de ambities van Francis Poulenc geeft inzicht in de manier waarop contemporaine componisten omgingen met de culturele vraagstukken van hun tijd, waarbij in de nasleep van de Eerste Wereldoorlog de Franse identiteitskwestie als een rode draad door de in die tijd gevoerde debatten loopt. De verhouding tussen nationale en kosmopolitische invloeden in het werk van Poulenc staat symbool voor de wisselwerking tussen artistieke filosofieën en de onvermijdelijke invloed van een moderniserende wereld die de muzikale ontwikkeling in een land bepaalt.

Door verschillende genres te mengen en te combineren lukte het Poulenc een onmiskenbaar eigen stijl te scheppen. Hij onderscheidde zich tevens van de anderen in de *Groupe des Six* door het gemak waarmee hij de tijdgeest in zijn muziek wist te vangen. In tegenstelling tot Milhaud, die uitdrukkelijk jazzthema's terug laat komen in zijn composities, of Ravel, die subtiele verwijzingen maakt naar jazzmuziek, is de populaire muzieksoort *du jour* vaak niet rechtstreeks terug te vinden in de creaties van Poulenc. Echter de keuze van zijn thema's laat zien dat Poulenc wel degelijk beïnvloed werd door de populaire cultuur in zijn omgeving. Zoals de titel al zegt past zijn *Rapsodie Nègre*, geschreven in 1917, binnen de cultus van het primitivisme en de populariteit van *l'art nègre* zoals in deze tijd in Parijs het geval was. Ook in zijn latere werken zijn verwijzingen naar typerende elementen van *les Années folles* terug te vinden, zoals een grote nadruk op de interactie tussen artiest en publiek, aandacht voor performance en waardering voor sociale processen. Uit de bovenstaande informatie valt de conclusie te trekken dat de muziek van Poulenc bij uitstek als 'Frans' te typeren is. Door tradities te combineren met contemporaine muziek slaagde Poulenc er in een soort muziek te creëren die noch uitgesproken klassiek noch uitgesproken jazzy is, maar waarin door de subtiele combinatie van uiteenlopende elementen de zowel zoekende als rijke cultuur van het Frankrijk van het begin van de twintigste eeuw weerklinkt. Francis Poulenc is er dus in geslaagd de wens van Jean Cocteau te realiseren. Vlak na de dood van Poulenc verscheen op 6 maart 1963 een hommage van

Cocteau aan zijn vriend in *Le journal musical Français*. “Jamais plus nous n’entendrions naître et renaître ce miracle d’un équilibre mystérieux entre le neuf et le classique.”⁸⁶

Hoewel Poulenc zich actief mengde in het contemporaine debat rond de Franse nationale identiteit heeft hij muzikaliteit altijd voorop gesteld aan politiek. Het ultieme doel van Francis Poulenc was om in zijn composities eigenheid uit te stralen. Hij had geen specifieke nationalistische agenda, noch probeerde hij werelds over te komen. Wel streefde hij ernaar typisch Franse muziek te schrijven. Dit had echter niets te maken met het verheerlijken van de Franse natie of geschiedenis. Poulenc was zelf een geboren en getogen Parijzenaar die zich bijzonder bewust was van de culturele verschuivingen in zijn omgeving. Door middel van zijn muziek probeerde hij zijn persoonlijke positie in de contemporaine cultuur uitdrukking te geven. Vanuit deze invalshoek valt uit zijn composities af te leiden dat Frankrijk in de jaren 1920 werd omgeven door kosmopolitische invloeden, zodanig dat deze werden opgenomen in de Franse cultuur en op den duur als eigen werden beschouwd.

⁸⁶ J. Cocteau, ‘Hommage à Francis Poulenc’ *Le Journal Musical Français* 116 (1963).

Literatuurlijst

Arbey, Dominique. *Francis Poulenc et la musique populaire*. (Paris : l'Harmattan, 2012).

Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. (Paris: Gallimard, 2003).

Asukile, Thabiti. "J.A. Rogers "Jazz at Home": Afro-American Jazz in Paris during the Jazz Age." *The Black Scholar*, 40 (2010) 3, 22-35.

Bouvet, Vincent & Gérard Durozoi. *Paris Between the Wars : Art, Style and Glamour in the Crazy Years*. (London: Thames & Hudson, 2010).

Burke, Peter. *What is Cultural History?* (2e editie; Cambridge: Polity, 2008).

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2010).

Cocteau, Jean. "Hommage à Francis Poulenc" *Le journal musical français*, 116 (1963).

Cocteau, Jean. *Le Coq*, 2 (1920).

Cocteau, Jean. *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique*. (Paris: Éditions de la Sirène, 1918).

Delamarche, Claire en Jean Spenlehauer. *Francis Poulenc, La Voix Humaine*. (Lyon : Opéra National de Lyon, 2007).

Ferraty, Franck. *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*. (Paris : l'Harmattan, 2009).

François-Sappey, Brigitte. *La musique en France depuis 1870*. (Paris: Fayard, 2013).

Goetschel, Pascale en Emmanuelle Loyer. *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle* (Paris : Armand Colin, 1994).

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (ed.). *The Invention of Tradition*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

Hurard-Viltard, Eveline. *Le Groupe des Six, ou le matin d'un jour de fête*. (Paris : Méridiens Klincksieck, 1988).

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

Jackson, Jeffrey H. *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. (Durham & London: Duke University Press, 2003).

Jordan, Matthew F. *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*. (Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2010).

- Kelly, Barbara L. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*. (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003).
- Leezenberg, Michiel en Gerard de Vries. *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*. (Herziene editie; Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012).
- Panassié, Hugues. *Le Jazz Hot*. (Paris: Editions R.-A. Corrêa, 1934).
- Poulenc, Francis. *Correspondance 1910-1963*. Myriam Chimènes (ed.). (Paris: Fayard, 1994).
- Poulenc, Francis. *J'écris ce qui me chante*. Nicolas Southon (ed.). (Paris: Fayard, 2011).
- Rasula, Jed. "Jazz as decal for the European avant-garde" in: Heike Raphael-Hernandez (ed.), *Blackening Europe: The African American Presence* (New York: Routledge, 2004).
- Renoux, Jean-Pierre en Jean-François Sirinelli. *Histoire Culturelle de la France : Volume Quatre, le Temps des Masses*. (Paris : Éditions du Seuil, 1998).
- Rogers, M. Robert. "Jazz influence on French Music" *The Music Quarterly*, 21 (1935) 1, 53-68.
- Roy, Jean. *Le Groupe des Six*. (Paris: Éditions du Seuil, 1994).
- Salamone, Frank A. "Jazz and its Impact on European Classical Music" *The Journal of Popular Culture*, 38 (2005) 4, 732 – 743.
- Schmidt, Carl B. *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*. (New York: Pendragon Press, 2001).
- Suddarth, Roscoe Seldon. *French Stewardship of Jazz: The Case of France Musique and France Culture*. Master thesis University of Maryland, 2008.
- Zeldin, Theodore. *France 1848-1945 : Volume Two, Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford: Clarendon Press, 1977).