

# Poulenc in eigen woorden

*De vroege correspondentie van  
Francis Poulenc als dagboek van  
zijn muzikale denkbeelden*

Irene Doolaard

3654656

i.e.doolaard@students.uu.nl

april 2015

MA Thesis Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht

Begeleider – prof.dr. E.G.J. Wennekes

Tweede lezer – dr. E. Overbeeke

*Poulenc*  
*Poulenc*  
*Louys*  
*Francis Poulenc*  
*Francis Poulenc*  
*Francis*  
*Poulenc*  
*Fr. Poulenc*



# Inhoud

<b>Inleiding</b> .....	7
Een geschiedenis in gebeurtenissen, geschriften en muziek.....	8
Poulenc in de literatuur .....	11
<b>1. Poulencs voorgangers</b> .....	14
1.1 Muziek met een nationaliteit .....	15
1.2 Parijs en muzikale innovatie .....	17
1.3 ‘Oostenrijks-Duitse infiltratie’ .....	20
1.4 Een oorlog in een oorlog.....	21
1.5 <i>Parade</i> : een geforceerde mijlpaal.....	23
Hoe <i>Parade</i> kon ontstaan .....	26
<b>2. Verklarende correspondentie</b> .....	30
2.1 Poulencs Parijse jeugd .....	31
2.2 De leermeesters van Poulenc.....	34
2.3 Poulenc en Cocteau, Satie en de <i>Groupe des Six</i> .....	38
2.4 Poulenc als Franse componist? .....	43
2.5 Poulenc als criticus .....	45
<b>3. Après la lettre</b> .....	50
Cocardes – Chansons populaires sur des poèmes de Jean Cocteau (FP 16) .....	51
<b>Conclusie</b> .....	56
<b>Literatuur</b> .....	58



*Une influence ne gêne pas longtemps celui qui se sent capable de s'exprimer par lui-même*

Albert Roussel in een brief aan Francis Poulenc (1915)



# Inleiding

Waar subsidieafhankelijke culturele instellingen zich dezer dagen krampachtig in bochten wringen om vernieuwend, cross-over, interdisciplinair én voor het grote publiek te programmeren, lijkt het in Parijs in de jaren twintig vanzelf te gaan. Tijdens de zogenaamde *années folles* heerst in Parijs een geanimeerd artistiek leven, met een duizelingwekkende hoeveelheid aan muzikale instanties, orkesten, concertzalen, muziekcritici en tijdschriften, naast een rijke café-cultuur, waarin populaire muziek de boventoon voert. Deze artistieke wereld heeft een complexe geschiedenis. De onthutsende *Grande Guerre* voorafgaand aan de ‘dwaze jaren’ doet de wereld op zijn grondvesten schudden, maar ook de Frans-Duitse oorlog van enkele decennia eerder (1870–1871) heeft al gevolgen voor de Franse muziek. Een sterk nationaal bewustzijn en de vraag wat Franse muziek is, zijn sinds deze oorlog onderdeel van en stof voor de nodige discussies.

De jonge Francis Poulenc is, met een groeiend oeuvre en omringd door artistieke vrienden, bezig zich een plek te verwerven in het Parijse muziekleven tijdens de roerige jaren twintig. Hij en zijn generatiegenoten, door Erik Satie de *nouveaux jeunes* getiteld, presenteren gezamenlijk hun nieuwe werken aan het publiek en worden beschouwd als de avant-garde. Toch wil Poulenc zelf het liefst als onafhankelijk gezien worden. In de vele brieven die hij schrijft, gebundeld en richting de 21<sup>ste</sup> eeuw bezorgd door Myriam Chimènes, doet Poulenc het voorkomen alsof hij vooral zijn eigen pad wil bewandelen, zich niet wil conformeren en zeker niet in een hokje geplaatst wil worden. Zoals hij zelf zegt: ‘*Je suis un musicien, sans étiquette*’<sup>1</sup> Toch zijn hem gedurende zijn leven en daarna verschillende etiketten opgeplakt: lid van de *Groupe des Six*, monnik en schooier (*moine et voyou*), zoals Claude Rostand in 1950 zijn vermeende janusidentiteit definieert, *musicien français*, ondertitel van de eerste biografie over Poulenc.<sup>2</sup> Waar heeft hij deze kwalificaties aan te danken? Worden deze hardnekkige ondertitels Poulenc terecht toegeschreven? Deze scriptie bestudeert wat Francis Poulenc in zijn correspondentie in de beginjaren van zijn carrière schrijft over zijn eigen muziek en die van anderen en of hij daarmee grond biedt voor ‘etikettering’ van zijn muziek, die hier parallel aan zijn brieven wordt bestudeerd. Toen Poulenc stelde dat hij een *musicien, sans étiquette* was, wilde hij daarmee duidelijk maken dat hij

---

<sup>1</sup> Francis Poulenc, (Myriam Chimènes ed.). *Correspondance 1910–1963*.: Fayard, 1994, p. 99 (in een brief van 6 september 1919 aan uitgever Otto Marius Kling).

<sup>2</sup> Die van Henri Hell: *Francis Poulenc: Musicien français*. Paris: Librairie Plon, 1958.

onder geen enkele stroming geschaard wilde worden – hij was immers ‘geen kubistisch musicus, al helemaal geen futurist en ook geen impressionist’.<sup>3</sup> Geen muzikale school of anderszins kunstzinnige denk- en handelwijze kon zijn muziek beïnvloeden, maar wat Poulenc bovenal zegt is dat hij *musicus* is of althans wil zijn, zonder toevoegingen – immers: *je suis un musicien* [komma] *sans étiquette*. Dat anderen Poulenc in hokjes hebben gestopt is inmiddels duidelijk. De vraag is, of hij zelf ergens aanleiding geeft om deze te hanteren.

Door zijn brieven te bestuderen, waarin hij zijn opvattingen over zowel zijn eigen muziek als die van andere componisten neerschrijft, beoogt deze scriptie een beeld te geven van de intenties van Poulenc bij het schrijven van zijn muziek, om daarna te bepalen of die op hun beurt een motief zijn om de componist een etiket toe te dichten. Ik beperk mij daarin tot de jaren 1915–1923: de jaren waarin hij zijn componerende carrière begint en waarin hij zo stellig verkondigt dat hij *sans étiquette* is. Ter illustratie wordt tenslotte een van Poulencs werken uitgelicht, waarover hij veel gecorrespondeerd heeft. Zijn visie op *Cocardes* (1919) het ontstaansproces van het werk worden inzichtelijk gemaakt door zijn brieven in verband te brengen met het werk.

### Een geschiedenis in gebeurtenissen, geschriften en muziek

De hoeksteen van muziekgeschiedenis, stelt Carl Dahlhaus in de inleiding op zijn *Grundlagen der Musikgeschichte*, is het (muzikale) werk, niet de gebeurtenis.<sup>4</sup> De muziek zelf is van de grootste betekenis, de omstandigheden waaronder deze ontstaat zijn van ondergeschikt belang. Maar, gaat hij verder, overgeleverde teksten, muzikaal of geschreven, blijven in nevelen gehuld wanneer deze zonder voorkennis worden gelezen en geven pas hun volledige betekenis prijs wanneer hun historische bestaansvoorwaarden en gevolgen zijn geanalyseerd.<sup>5</sup> Natuurlijk zijn er over de ontologie van een werk, de betekenis en de historiciteit van muziek talloze ideeën binnen een uitgebreid musicologisch debat. In hoeverre staat een ‘werk’ op zichzelf en tot op welke hoogte kun je het zien als een product van een periode of een omstandigheid? In deze scriptie volg ik Dahlhaus en ga ik ervan uit dat het be- en ontstaan van een werk verhelderd kan worden door de omstandigheden te bestuderen waarin dit gebeurt.

Zodoende worden in deze scriptie allereerst de omstandigheden onderzocht waarin de muziek van Francis Poulenc in het eerste kleine decennium van zijn componerende leven tot stand kwam. Wat zijn de historische bestaansvoorwaarden voor zijn muziek? Welke gebeurtenissen

---

<sup>3</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 99, zie noot 1.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, 1983. p. 4. (origineel: *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977)

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 4-5.



zijn significant in Poulencs carrière maar ook in de aanloop daarnaartoe? Hij en zijn artistieke vrienden lijken zich vooral te willen afzetten tegen vorige generaties, maar dat maakt het bestaan van die voorgangers niet onbelangrijk. Hoofdstuk 1 beschrijft een voorgeschiedenis van het Parijse muzikleven. Het geeft inzicht in de structuur van de artistieke wereld en wie daarin de toonaangevende personen, wat de meningen en knelpunten zijn – alles binnen een kader waarin het debat over de invulling van ‘Franse muziek’ een prominente plaats inneemt. Juist een beschrijving van deze geschiedenis vooraf te laten gaan aan die van Poulencs eigen levenswandel, licht de omwenteling uit die zich afspeelt in diens jonge jaren.

Wanneer er over Poulenc geschreven wordt, ontbreekt een verwijzing naar de *Groupe des Six* meestal niet. De groep van zes jonge componisten, van wie enkele slechts door de obligate opsomming in teksten als deze gevrijwaard zijn van een plaats in de vergetelheid, is een informeel collectief en of de zes aan hun kameraadschap een gezamenlijke identiteit kunnen ontleen valt te betwijfelen. Toch zijn op zijn minst het zakelijke gewin – dat zij zich met opzet als *Les Six* profileerden is niet ondenkbaar – en het sociale aspect van de *nouveaux jeunes* van invloed geweest in Poulencs carrière. Een samenwerking, die misschien wel cruciaal is voor het ontstaan van *Les Six* is *Parade*. Dit ballet is een initiatief van dichter en artistiek haantje de voorste Jean Cocteau. Op onnavolgbare wijze weet hij een collectief te vormen, waarin Erik Satie, Pablo Picasso, Sergej Diaghilev, de *Ballets Russes* en hijzelf *Parade* tot een curieuze mijlpaal in de vroege twintigste eeuw maken. Omdat Cocteau na *Parade* een belangrijke invloed zal zijn voor de jonge generatie Franse componisten, sta ik stil bij de totstandkoming en inhoud van het ballet. Bovendien biedt *Parade* een goed handvat om verschillende aspecten van de tijdgeest onder de aandacht te brengen. De macht van artistieke kringen – en bijbehorende intriges – speelt in de conceptie van *Parade* een weliswaar theatrale maar wezenlijke rol. *Parade* wordt bij de première in 1917 niet voor niets een *succès de scandale* – een modieuze verdienste in die tijd. Deze voorgeschiedenis biedt de basis voor Hoofdstuk 2, waarin wordt belicht hoe Poulenc zich een weg baant in de geschetste muzikale infrastructuur. Poulenc, geboren in 1899, heeft precies de juiste leeftijd om na de première van *Parade* een van de volgelingen te worden van Cocteau en Satie en, als achttienjarige nieuweling in de componistenwereld, te worden overrompeld door de aandacht die dit hem oplevert. Satie en Cocteau zijn niet de enige figuren die betrokken zijn bij de ontwikkeling van Poulenc. Zijn kring breidt gestaag uit, wanneer hij kennismaakt met andere jonge en gevestigde kunstenaars, vaak via de *nouveaux jeunes* rondom Cocteau, maar ook via zijn pianodocent Ricardo Viñes en de kringen waartoe hij vanwege zijn geboorte in een cultureel geëngageerde familie behoort. Met veel van zijn nieuw verworven kennissen onderhoudt hij een correspondentie, die inzicht geeft in zijn sociale en professionele verhoudingen.

In de brieven aan zijn beroemde artistieke kennissenkring schrijft hij over zijn eigen muziek, het ontstaan daarvan en de manier waarop hij wil dat deze benaderd wordt, maar ook over muziek van anderen. De correspondentie is daarom een bron van grote betekenis bij het onderzoeken van Poulencs intenties en het bepalen of hij aanleiding geeft hem en zijn muziek in een hokje onder te brengen. In Hoofdstuk 2 wordt een aantal van de vaak met Poulenc geassocieerde kwalificaties behandeld, daarbij onderzoekend of er een verband is tussen de correspondentie van Poulenc en het betreffende 'etiket'. Tenslotte komt aan bod wat Poulenc zelf schrijft over zijn mening over en de invloed van zijn docenten en van de musici om hem heen – dat Poulenc ongekend kritische blik had, wordt duidelijk.

De begrenzing van de jaren 1915–1923 biedt hierbij gelegenheid de nadruk te leggen op de jaren waarin Poulencs carrière zich vormde, waar in biografieën doorgaans zijn hele leven wordt behandeld. Juist in deze eerste jaren maakt hij essentiële vriendschappen, volgt hij lessen en het is bovendien in deze periode dat hij duidelijk laat weten niet in hokje geplaatst te worden. Bovendien komt het jaar 1923 overeen met het moment dat *Les Six* ieder huns weegs gaan. In de correspondentie van Poulenc is dit, toevallig of niet, ook het moment dat de kring van zijn vaste pen vrienden begint te veranderen. Hoewel er constanten zijn, komen er steeds meer nieuwe kennissen in beeld. Hoewel een onderzoek naar de latere correspondentie van Poulenc niet minder interessant zou zijn, beperkt deze scriptie zich, ook uit praktische overwegingen als ruimtegebrek, tot de genoemde periode.

Nog steeds vanuit zijn correspondentie, maar dan gericht op zijn muziek, wordt in het laatste hoofdstuk een van Poulencs werken uitgelicht. Gekozen is voor *Cocardes* (1919), een korte liedcyclus op teksten van Jean Cocteau. In zijn brieven schrijft Poulenc veelvuldig over dit werkje en het is bovendien een werk waar hij zelf erg tevreden over was. Tijdens de zaterdagavonden met zijn componistenvrienden ontbreekt een uitvoering van *Cocardes* door Poulenc zelf zelden, herinnert Darius Milhaud zich later.<sup>6</sup> Niet zozeer een muziektheoretische analyse, maar een onderzoek naar de motivatie die Poulenc in zijn schrijven laat doorschemeren, laat in dit laatste hoofdstuk zien hoe hij tot het schrijven van een werk en in het bijzonder *Cocardes* kwam en of hij zich hierbij van buitenaf liet beïnvloeden.

---

<sup>6</sup> Poulenc, *Correspondance*, 1994. p. 105 Milhaud wordt in een voetnoot geciteerd, die vertelt dat Poulenc *Cocardes* speelde met *la meilleure grâce du monde*.

## Poulenc in de literatuur

De periode van de *nouveaux jeunes* spreekt tot de verbeelding en dat blijkt onder meer uit de uitgebreide literatuur over het onderwerp. Veelal gaat het om cultuurhistorische weergaven van het tijdsgewricht, waarin de sociale relaties een prominente rol spelen. Ook van de hoofdrolspeler in deze scriptie bestaat een keur aan biografieën, waarin het aimabele karakter van de componist, zijn bij vlogen extravagante levensstijl en, met name in de recentere levensbeschrijvingen, zijn homoseksualiteit volop aan bod komen. Wat in deze werken onderbelicht blijft, is een verband met de uitgebreide correspondentie die Poulenc heeft nagelaten. In zijn brieven laat hij zich meer dan eens uit over zijn eigen muziek en zijn muzikale collega's, op een manier die verrassend is wanneer je ze op zijn muziek of sociale leven betreft. Met het volgen van de correspondentie parallel aan zijn levensloop en composities, hoop ik daarom een nieuw licht te werpen – of tenminste een aanvulling te bieden – op de meningen, keuzes en uiteindelijk de muziek van Poulenc.

Dat de correspondentie van Poulenc in veel gevallen geen of een marginale rol speelt in de literatuur over de componist, hangt voor een deel samen met de toegankelijkheid van de brieven; de eerste biografieën verschijnen ver voor de briefwisseling zoals die nu bekend is beschikbaar is. Francis Poulencs leven wordt als eerste opgetekend door Henri Hell in 1958 – zijn leven tot dan toe, Poulenc heeft immers nog vijf jaar voor zich. Hijzelf benadert Hell, vriend en journalist voor onder meer muziekweekbladen, met de vraag een boek over hem te schrijven.<sup>7</sup> Lange tijd blijft dit het standaardwerk over Poulenc, ook nadat er in 1978 een herziene versie verschijnt. De biografie biedt een gedetailleerde, chronologische weergave van het leven van Poulenc, aan de hand van diens werken en gebeurtenissen daaromtrent. Het bevat daarnaast een catalogus en discografie van Poulencs werk tot dan toe. Ook Jean Roy, die in 1964 een biografie schrijft, heeft Poulenc zelf gekend en schrijft een persoonlijke impressie van de dan pas overleden componist, aangevuld met anekdotes van tijdgenoten.<sup>8</sup>

Vanaf 1969 worden steeds grotere delen van Poulencs correspondentie ontsloten. Hélène de Wendel, goede kennis van Poulenc, weet met hulp van componistenvrienden als

---

<sup>7</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 1028. Het is niet duidelijk wanneer Poulenc Hell precies vraagt de biografie (*Francis Poulenc, Musicien français*) te schrijven. Wel schrijft hij al in februari 1950 in een brief aan Hell dat hij haast moet maken met het boek (*Poulenc, Correspondance*, pp. 677-8). Eerder was er sprake van dat Claude Rostand een boek over Poulenc zou schrijven (*ibid.*, p. 592).

<sup>8</sup> Jean Roy, *Francis Poulenc*. Editions Seghers, 1964.

Darius Milhaud en Henri Sauguet een uitgave samen te stellen van 225 brieven uit de correspondentie van Poulenc.<sup>9</sup> Sydney Buckland voegt daar, pas ruim twintig jaar later in 1991, 125 brieven aan toe, geannoteerd in en vertaald naar het Engels.<sup>10</sup> De meest complete editie van Poulencs correspondentie verschijnt vlak daarna in 1994, *réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes*. Deze buitengewoon omvangrijke (1128 pagina's en 1018 brieven tellende) verzameling bevat zowel brieven van als aan Poulenc, alle in het Frans – wat in de meeste gevallen de originele taal is – en door Chimènes voorzien van een uitgebreid notenapparaat. Hoewel omvangrijk, betreft het nog slechts een selectie uit de 2000 brieven die Chimènes heeft weten terug te vinden en kwam ongetwijfeld een ander deel van de correspondentie niet in aanmerking voor publicatie omdat deze ofwel verloren is gegaan of om een andere reden niet in handen is gekomen van de redactrice. In haar voorwoord noemt zij als motivatie voor de keuze van deze 1018 brieven de functie van de inhoud, met het doel de kennis van de musicus en diens oeuvre te vergroten, gesitueerd in de context van zijn tijd.<sup>11</sup> Hoewel we in acht moeten nemen dat de selectie van de brieven niet per definitie representatief is – zo kan er een reden zijn dat bepaalde brieven niet bewaard zijn gebleven – is de informatie uit eerste hand van de componist en degenen die hun brieven aan hem richtten, veelal namen uit de culturele elite van die tijd, zeer waardevol en is deze verzamelde correspondentie een voornamelijk bron gebleken bij het contextualiseren van de werken, samenwerkingen en ideeën van Poulenc.

Het inzicht in de door Chimènes onthulde correspondentie maakt een nieuw perspectief op Poulencs leven en werk mogelijk en latere biografen baseren zich hier dan ook steeds meer op. Wilfred Mellers doet dit in 1993 nog op de selectie van Buckland, en hoewel Benjamin Ivry in zijn Poulenc-monografie uit 1996 al oproept tot een Engelse vertaling van de door Chimènes gebundelde brieven, is die tot op heden niet verschenen. Dit is wellicht de reden dat de Franse brieven van Poulenc lang niet altijd aan bod komen in de literatuur. De uitgebreid gedocumenteerde biografie van Carl B. Schmidt (2001) brengt hier enige verandering in, maar plaatst daarbij een nadruk op Poulencs carrière als uitvoerend musicus – hij was immers pianist – naast Poulenc de componist, waar deze scriptie op scherpstelt.

---

<sup>9</sup> Poulenc, Francis (Hélène de Wendel ed.) *Correspondance 1915-1963*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. Hélène de Wendel maakt deel uit van de culturele kring waar Poulenc zich in begeeft.

<sup>10</sup> Francis Poulenc (Sydney Buckland ed.), *Francis Poulenc : "echo and source" : selected correspondence, 1915-1963, 1991*.

<sup>11</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 13.

Behalve de correspondentie zijn er andere bronnen die in directe lijn staan met Poulenc. De gesprekken die hij met musicoloog en muziekcriticus Claude Rostand had in diens radioprogramma, verschijnen in 1954 gebundeld als *Entretiens avec Claude Rostand*.<sup>12</sup> In 1963, vlak na Poulencs dood, komt een bundel uit met gesprekken die Stéphane Audel, vriend van Poulenc, met hem voerde in diens radioprogramma voor *Radio Suisse romande* onder de titel *Moi et mes amis*.<sup>13</sup> Veel nieuwe feitelijkheden bieden de werken niet bovenop het informatieve boek van Hell, maar omdat het in vraaggesprek is opgetekend, geeft het een impressie van wat de levendige conversatie met Poulenc moet zijn geweest. In later schrijven over Poulenc worden diens joviale uitspraken tegenover Audel en Rostand veelvuldig aangehaald. Het *Journal de mes mélodies* wordt in 1964 uitgegeven en bevat een door Poulenc zelf bijgehouden dagboek waarin hij schrijft over zijn *mélodies*, liederen. De teksten geven inzicht in de intentie van de componist, diens inspiratiebronnen en zijn eigen mening over het resultaat. Voor zangers biedt het een houvast voor de uitvoering en interpretatie – zoals Henri Sauguet in het voorwoord van het *Journal* schrijft is Poulenc *extrêmement vigilant*, zeer nauwlettend, op de uitvoering van zijn muziek.<sup>14</sup> Op dit *Journal* baseert Pierre Bernac zich ook, in diens *Francis Poulenc et ses mélodies*, maar bovenal op zijn jarenlange samenwerking met Poulenc zelf: bariton Bernac en Poulenc als pianist vormen vanaf de jaren dertig een vast duo. Bernacs boek is dan ook in de eerste plaats een handleiding voor zangers van de liederen van Poulenc, waarbij zowel muziek als tekst grondig besproken worden.<sup>15</sup>

Dat er zoveel is overgeleverd rechtstreeks van de hand van Poulenc en van zijn (soms zeer) naasten is een rijke bron voor onderzoek naar de componist. Natuurlijk zijn deze bronnen allemaal afkomstig vanuit een enkel perspectief: die van de kring rond Poulenc. Aangevuld met kiekjes van een jonge Francis, vriendenportretten en in beeld vastgelegde premières doen de aan Poulenc gewijde bundels soms aan als familiealbums. Ze geven aan hoe anderen Poulenc zagen – hoe graag gezien hij geweest moet zijn onder zijn vrienden – maar het is, inmiddels ruim vijftig jaar na zijn dood en van zijn naasten nog slechts een enkeling in leven, interessant terug te gaan naar ‘het origineel’: de componist en (brieven)schrijver zelf.

---

<sup>12</sup> Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, R. Julliard, 1954.

<sup>13</sup> Francis Poulenc (Stéphane Audel ed.), *Moi et mes amis*. Paris: La Palatine, 1963.

<sup>14</sup> Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*. Lagny-sur-Marne: Emmanuel Grevin et fils, 1964.

<sup>15</sup> Pierre Bernac, *Francis Poulenc: the man and his songs*. London: Victor, 1977. (Engelse vertaling)

# I. Poulencs voorgangers

## *Een voorgeschiedenis van muzikaal Parijs*

Om de muzikale infrastructuur te begrijpen waarin Francis Poulenc opereert vanaf de Eerste Wereldoorlog, is het nodig verder terug te gaan in de geschiedenis. Vanaf 1870 doen er zich grootschalige politieke veranderingen voor, die ook het muzikale leven in Frankrijk stevig beïnvloeden. Een overzicht van deze periode laat zien hoe een wirwar van nieuw opgerichte *sociétés*, onderwijsinstellingen en *journals* leidt tot polarisatie en debat, maar ook ontwikkeling en groei. Hoewel de Franse muziek niet geïsoleerd is binnen de Europese context, zal wat volgt gelijktijdige belangrijke ontwikkelingen elders – zoals in Rusland of Wenen – grotendeels buiten beschouwing laten. Niettemin ontkomt de *musique française* niet aan krachtmetingen met muziek van buiten de grenzen. Oostenrijks-Duitse muziek is voor de Fransen een notoire uitdager, die zij in veel gevallen zelf opzoeken in hun pogingen de *esprit français* van hun muziek te ontmaskeren. Eenduidig zijn de meningen allerminst, zoals we zullen zien in de breed uitgesponnen discussies tussen de leidende componisten van vrijwel alle tijden.

Het begrip nationalisme is onontkoombaar en wordt hier geïncorporeerd aan de hand van gezaghebbende studies die de maakbaarheid (Eric Hobsbawm, Benedict Anderson) en het moderne (Ernest Gellner) van de natie benadrukken. Verschillende studies naar nationalisme in Europese muziek (Bohlman, Kelly, White en Murphy, Dahlhaus) vormen een basis voor het duiden van de steeds sterker wordende nationalistische tendensen in de Franse muziek en uiteindelijk 'het Franse' in de muziek van Francis Poulenc, waarbij politieke en artistieke motieven vaak in elkaar overlopen. Dit eerste hoofdstuk biedt een overzicht van wat misschien wel de historische bestaansvoorwaarden voor de muziek van Poulenc en de *nouveaux jeunes* in de *années folles* mogen heten.

### 1.1 Muziek met een nationaliteit

Kan muziek een nationaliteit uitdragen? Bestaat er een Franse muziek? In de tijd dat Poulenc zijn vroegste composities schrijft, lijkt een bevestigend antwoord op deze vragen wenselijk; nationalisme is bepaald geen onalledaags sentiment en de Eerste Wereldoorlog draagt bij aan een neiging de Franse muziek te definiëren en zelfs in te zetten als propagandamiddel.<sup>16</sup> Zowel van overheidswege als door musici wordt kritisch gekeken naar de invulling van de Franse muziek. Wat zijn de kenmerken en, misschien nog belangrijker, wat hoort ideologisch juist niet thuis in *musique française*? Poulenc laat zich uit over het thema, maar wordt daarin voorgegaan door componisten met aanzienlijk stelligere meningen als Debussy en Saint-Saëns. De zoektocht naar een Franse muziek heeft een lange voorgeschiedenis.

Nationaliteit is een belangrijk thema vanaf het einde van de negentiende eeuw, als gevolg van sociale en politieke veranderingen in heel Europa. De natie wordt steeds belangrijker, simpelweg omdat deze een steeds dominantere rol gaat spelen in het leven van een gemiddelde burger: door de centralisatie van zaken als administratie, recht en onderwijs worden mensen getransformeerd tot inwoners van een bepaald land.<sup>17</sup> Hoewel zij met elkaar samen hangen, is hier een belangrijk verschil op te merken tussen dit politieke nationalisme van bovenaf en een cultureel nationalisme, het persoonlijke gevoel onderdeel uit te maken van een natie. Deze dichotomie is vanaf eind jaren zestig onderdeel van een academisch debat waarin de vraag ‘Wat is een natie?’ centraal staat. Eric Hobsbawm en Benedict Anderson bepleiten in hun toonaangevende studies – vanaf de jaren tachtig – de maakbaarheid van de natie, een gemeenschap en tradities.<sup>18</sup> Een natie is geen gegeven en nationalisme is, zoals Ernest Gellner stelt in *Nations and Nationalism* (1983), niet ‘van alle tijden’, maar een consequentie van de moderne tijd.<sup>19</sup> In zijn inleiding naar *The Invention of Tradition* bespreekt Hobsbawm dat het uitvinden van tradities geen *contradictio in terminis* is, maar eerder een gebruikelijke gang van zaken en een middel om een gemeenschap te creëren.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Dit is althans een conclusie die Jane Fulcher presenteert aan het einde van haar veelomvattende werk over muziek en ideologie in Frankrijk tussen 1914 en 1940 ‘The Composer as Intellectual’ (2005), p. 319.

<sup>17</sup> Eric Hobsbawm, ‘Mass-Producing Traditions: Europe 1870-1914’ in Eric Hobsbawm en Terrence O. Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*, 1983, p. 264.

<sup>18</sup> Hobsbawm en Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*, 1983.

Eric Hobsbawm. *Nations and Nationalism since 1870: programme, myth, reality*, 1990.

Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1986 (eerste druk: 1983).

<sup>19</sup> Ernest Gellner, *Nations and nationalism*, Oxford: Blackwell, 1983.

<sup>20</sup> Hobsbawm en Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*, pp. 7-9.

Dit kernidee van Hobsbawm laat zich vrij gemakkelijk vertalen naar de Franse situatie. Voor het ontstaan van de Franse culturele identiteit is het verlies van Elzas-Lotharingen in de Frans-Pruisische oorlog (1870-1871) een belangrijke gebeurtenis. Het Tweede Franse Keizerrijk komt tot een einde en maakt plaats voor de Derde Franse Republiek. Frankrijk moet opnieuw ingericht worden; een ideale gelegenheid om 's lands identiteit onder de loop te nemen en waar nodig een eindje in de goede richting te helpen, lijkt het. Dit geldt ook voor de Franse muziektraditie, die te wensen over laat volgens critici. Er heerst weliswaar een bloeiende operacultuur in Parijs, maar veel ontstijgt het niveau van operette maar net en het aandeel Duitse en Italiaanse opera's is groot.<sup>21</sup> Een Franse muziektraditie zal dus voor een deel moeten worden uitgevonden. De natiegerichte tendens laat de muziek niet onberoerd en niet alleen in Frankrijk: de ontdekkingstocht naar een nationaal muzikaal karakter, hoewel er juist op gericht zich te onderscheiden binnen de Europese tradities, is een pan-Europese aangelegenheid.<sup>22</sup> De manier waarop verschilt per land, afhankelijk van politieke en culturele achtergrond, waardoor 'het muzikaal nationalisme' zich moeilijk laat uitleggen als transnationaal concept.<sup>23</sup>

Dahlhaus impliceert in zijn essay over muziek en nationalisme, dat alle muziek aan het einde van de negentiende eeuw een nationaal karakter heeft, alleen al omdat het nationalisme dan de dominante denkwijze is. Deze *Volksgeist*-hypothese, zoals hij het noemt, gaat uit van het idee van Johann Gottfried Herder, dat (de geest van) het volk de fundamentele basis vormt voor de kunsten.<sup>24</sup> Waar het moeilijk wordt de directe nationale eigenschappen van een, bijvoorbeeld, Franse muziek aan te wijzen, kan de nationaliteit zich laten zien in de functie die de muziek heeft.<sup>25</sup> Vinden de Fransen dat hun muziek nationaal is? Dan is deze het ook.

Dat juist in de tweede helft van de negentiende eeuw de volksmuziek aan belangstelling wint, is niet verwonderlijk. Waarin zijn de onvervalste nationale kenmerken, waar Dahlhaus op doelt, zo duidelijk aanwezig als in de muziek van het volk, zou je kunnen zeggen. Was 'folklore' eerder een regionale aangelegenheid, lage cultuur en boers, in het kader van de (op)nieuw uit

---

<sup>21</sup> Zie voor een algemeen overzicht van de Parijse muzikale instituties: Gordon A. Anderson, et al. "Paris." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg6>.

<sup>22</sup> Hobsbawm,, *Nations and Nationalism*, p. 90.

<sup>23</sup> Wel verschijnt er literatuur in de vorm van individuele 'nationale' muzikale nationalismen, zoals in de door White en Murphy geredigeerde bundel *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945* (2001).

<sup>24</sup> Carl Dahlhaus, "Nationalism in Music." In *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. pp. 79-102, 1980, pp. 80-81 (Duitse oorspronkelijke uitgave: 1974).

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 91. Dahlhaus benadrukt dat dit niet betekent dat nationalisme hiermee een buitenmuzikale eigenschap wordt, of niet-esthetisch. Als iets ervaren wordt als nationalistisch, dan is die eigenschap onlosmakelijk verbonden met de muziek. *Ibid.*, p. 86.



te vinden nationaliteiten kreeg het een functie als basis van nationale cultuur.<sup>26</sup> Al vanaf 1830 bestaat er interesse voor de Franse volksmelodie, die nog eens ruimschoots wordt vergroot wanneer de Franse overheid vanaf de jaren 1850 financiering biedt voor het verzamelen en in kaart brengen van deze *chansons*.<sup>27</sup> Er verschijnen overzichtswerken, zoals *La chanson populaire* (1886) van Jean-Baptiste Weckerlin, zelf componist, en *Histoire de la chanson populaire en France* (1889) van Julien Tiersot, die later een pioniersrol zou spelen in de etnomusicologie.<sup>28</sup> *Chansons populaires*, stelt Weckerlin, zijn het beste in staat de karakteristieken, de vorm, de onderscheidende ritmes van een land uit te drukken, beter dan de muziek van componisten uit hetzelfde land.<sup>29</sup> Tiersot ziet dan ook een eenvoudige oplossing voor de zoektocht naar een *couleur locale* in de muziek: het imiteren of zelfs het hergebruiken van deze populaire melodieën.<sup>30</sup> Een trend die in die tijd inderdaad ook elders in Europa waar te nemen is, zoals in de *Folksviser* van Edvard Grieg of in de muziek van de leden van het Russische Machtig Hoopje. Dat het niet om een ‘modegril’ gaat, lijken de muziek van componisten als Béla Bartók en Zóltan Kódały, die nadrukkelijk op zoek gaan naar het de Hongaarse volksmuziek, en uiteindelijk ook de muziek van sommige van de *nouveaux jeunes* te bewijzen.

## 1.2 Parijs en muzikale innovatie

De *Belle Époque*, zoals de periode 1870-1914 na de Eerste Wereldoorlog bestempeld – geïdealiseerd? – zal worden, is een periode van grote veranderingen; op technisch en cultureel gebied vaart Frankrijk wel. De Wereldtentoonstelling in 1889 is met de oplevering van Eiffels toren in verschillende opzichten een hoogtepunt van innovatie. Ook de structuren van het Parijse leven ondergaan behoorlijke veranderingen, die niet zelden verband lijken te houden met de zoektocht naar een nationale identiteit. Onder aanvoering van Camille Saint-Saëns wordt in 1871 de *Société Nationale de Musique* (SN) opgericht.<sup>31</sup> Het motto ‘Ars Gallica’ onderstreept de

---

<sup>26</sup> Dahlhaus, *Music and Nationalism*, p. 87.

<sup>27</sup> Annegret Fauser, “Gendering the Nations: The Ideologies of French Discours on Music” in Harry White en Michael Murphy, (eds.), p. 80. Zie Weckerlin, *La chanson populaire* (1886) pp. XXVIII-XXVIII voor een uitgebreid literatuuroverzicht (voor 1886) van de Franse volksmuziek.

<sup>28</sup> Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire*, (1889), p. V (voorwoord) en Weckerlin, *La chanson populaire*, p. 2. Beide behandelen de Franse *chanson populaire* vanaf de zestiende eeuw: de bij het volk bekende melodieën op tekst, mond tot mond verspreid – door de orale traditie vaak anoniem en overgeleverd aan de interpretatie van het volk.

<sup>29</sup> Weckerlin, *La chanson populaire* (1886), p. 3.

<sup>30</sup> Tiersot, *Histoire de la chanson populaire*, p. 529. Aardig genoeg noemt Tiersot ter illustratie hiervan weliswaar een voorbeeld van een Frans componist, Hector Berlioz, maar dan van de door hem in Italië gehoorde volkswijsjes die later in zijn werk opduiken (p. 530).

<sup>31</sup> Dat de SN opgericht wordt in 1871, vlak na de van de Pruisen verloren oorlog, wekt de illusie dat het een met het ander samen hangt. Michael Strasser, die een dissertatie wijdde aan de rol van de *Société* in het Franse muziekleven, meent dat de jonge componisten die zich aansloten bij de *Société* zich juist lieten inspireren door componis-

bedoelingen van de *Société*: het bevorderen van de uitvoering en het creëren van Franse muziek.<sup>32</sup> In datzelfde jaar wordt een leerstoel muziekgeschiedenis gecreëerd op het *Conservatoire de Paris*.<sup>33</sup> In de jaren erna begint het Parijse muzikaleven zich te vertakken. De stad heeft al een ruim aanbod aan orkesten, maar er worden toch nieuwe orkesten opgericht.<sup>34</sup> Édouard Colonne wil vanaf 1873 het publiek bekend maken met de contemporaine Franse muziek met het naar hem vernoemde orkest in de *Concerts Colonne*. Hoewel het *Orchestre Lamoureux* zich later juist zal toeleggen op Franse muziek, is het motief van Charles Lamoureux om in 1881 nog een orkest te stichten een gehoor te vinden voor de door hem geliefde muziek van Wagner.<sup>35</sup> In 1894 ziet de Schola Cantorum het levenslicht, uit onvrede met de ouderwetse onderwijsmethoden van het *Conservatoire*. Met Vincent d'Indy als voortrekker wordt door de Schola de nadruk gelegd op religieuze muziek, met aandacht voor het Gregoriaans en muziek van componisten als Palestrina.<sup>36</sup> De oprichting van de *Société Musicale Independante* (SMI) in 1909 is weer een reactie op het vertrek van verschillende leden uit de SN, volgens hen verworden tot een bolwerk voor en van *franckisme* en de Schola Cantorum.<sup>37</sup> Dan zijn er nog de talloze concert- en operazalen en een ruim aanbod aan muziektijdschriften, niet te vergeten de privésalons van welgestelde Parijse muzikliefhebbers. De Parijse muzikale infrastructuur is kortom een complex geheel, mede ontstaan door en voedingsbodem voor verschil van mening en rivaliteit. Sommige componisten en musici horen bij meer dan een club, andere binden zich helemaal niet. Kranten zijn een podium voor discussies tussen componisten, niet zelden opgestookt door partijdige muzikrecensenten, waarin 'het Franse' van muziek naarmate de Eerste Wereldoorlog nadert steeds vaker de inzet wordt.

---

ten als Schumann, Liszt en Wagner: zij hadden tenminste een bloeiende en serieuze muziekcultuur, in tegenstelling tot Frankrijk, waar het in het Tweede Franse Keizerrijk te veel om makkelijke successen had gedraaid. Michael Creasman Strasser, *Ars Gallica: The Société Nationale and Its Role in French Musical Life, 1871-1891* Ph.D. diss., University of Illinois, 1998. Hierop baseert hij zich in zijn artikel "The Société Nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of L'Invasion germanique in the 1870s", dat in 2001 verschijnt in '19th Century Music'.

<sup>32</sup> Annegret Fauser, "Gendering the Nations: The Ideologies of French Discours on Music" in Harry White en Michael Murphy, (eds.) *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*. (Cork, Ireland: Cork University Press, 2001).

<sup>33</sup> Barbara Kelly (ed.) *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, (University of Rochester Press, 2008), p. 17.

<sup>34</sup> Bestaande orkesten zijn onder meer het Orchestre Padeloup (1861), Société des Concerts du Conservatoire (1821), en orkesten van de diverse operahuizen.

<sup>35</sup> Zie homepage van Orchestre Lamoureux: <http://orchestrelamoureux.com/orchestre-lamoureux>

<sup>36</sup> Andrew Thomson and Robert Orledge. "Indy, Vincent d'." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed August 13, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13787>.

<sup>37</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 59 (noot van Chimènes)

In 1904 publiceert Paul Landormy, een van die muziekcritici, in *La Revue bleue* een tweeluik met als onderwerp en titel ‘L’État actuel de la musique française’. Hij stelt onder meer Vincent d’Indy, Paul Dukas en Claude Debussy de vraag wat volgens hen Franse muziek is. Het overzicht dat volgt geeft inzicht in het bijzonder gevarieerde palet aan opvattingen dat bestaat onder de verschillende componisten. Dukas meent dat alleen populaire muziek Frans kan zijn, maar als hij dan toch een Franse componist moet noemen is het Berlioz, die zich liet inspireren door het *chanson populaire française*.<sup>38</sup> Volgens D’Indy bestaat er helemaal geen nationale en dus Franse muziek, hooguit een Franse traditie. Couperin en Rameau startten die traditie en deze wordt in de negentiende eeuw voortgezet door Franck en Saint-Saëns. Berlioz, daarentegen, is *peu Français que possible*.<sup>39</sup> Debussy weet de Franse muziek een keur aan eigenschappen toe te dichten – hoewel de ironie waarom hij bekend stond zijn antwoorden wellicht kleurt. ‘*La musique française, c’est la clarté, l’élégance, la déclamation simple et naturelle; la musique française veut, avant tout, faire plaisir.*’ Rameau en Couperin, dat zijn echte Fransers. Berlioz is een monster, Franck is een Belg, Wagner heeft ‘ons’ Wotan opgedrongen. Operacomponist Massenet, opmerkelijk genoeg, kan wel zijn goedkeuring wegdragen; hij bevrijdt de muziek van alle kunstmatige schijn. En dan is er schoonheid mogelijk, die onmiddellijk aanspreekt en genot biedt: ‘*Il faut que la beauté soit sensible, qu’elle nous procure une jouissance immédiate, qu’elle s’impose ou s’insinue en nous sans que nous ayons aucun effort à faire pour la saisir. Voyez Léonard de Vinci, voyez Mozart. Voilà les grands artistes!*’<sup>40</sup>

Met name d’Indy en Debussy zullen ruimschoots van zich laten horen in het latere debat, waarin de vraag wat Franse muziek is steeds vaker overschaduwd raakt door wat er juist buitengesloten moet worden van de *musique française*. Wagners muziek wordt steeds vaker het knelpunt. Dat Debussy zich afkeert van de ‘opdringerige’ Wagner is al voor het interview met Landormy bekend. In 1902 schrijft hij de notitie ‘*Pourquoi j’ai écrit Pelléas*’ over zijn opera *Pelléas et Mélisande*, die in datzelfde jaar in première ging en een geruchtmakende wending gaf aan het Parijse begrip van *opéra*. Hij schrijft dat hij, hoewel overtuigd van het genie van Wagner, diens formule in twijfel begint te trekken. Hij wil de weg vrij maken voor alternatieven voor de zware beperkingen die de *musique dramatique* zo lang zijn opgelegd. Het is tijd voor een muziek na (*après*) Wagner in plaats van naar (*d’après*) Wagner.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Paul Landormy, ‘L’État actuel de la musique française’ *Revue bleue* (2 april 1904), p. 421.

<sup>39</sup> Paul Landormy, ‘L’État actuel de la musique française’ *Revue bleue* (26 maart 1904), pp. 394-5.

<sup>40</sup> Paul Landormy, ‘L’État actuel de la musique française’ *Revue bleue* (2 april 1904), p. 422.

<sup>41</sup> Claude Debussy, *Pourquoi j’ai écrit Pelléas* (april 1902) [http://agora.qc.ca/documents/claude\\_debussy--pourquoi\\_jai\\_écrit\\_pelleas\\_par\\_claude\\_debussy](http://agora.qc.ca/documents/claude_debussy--pourquoi_jai_écrit_pelleas_par_claude_debussy)

Pas in 1917 zal *Le Coq et l'Arlequin* verschijnen, het pamflet van Jean Cocteau waarin hij, op het eerste gezicht, in uitgebreidere bewoordingen de bovengenoemde ideeën van Debussy ventileert. Een opmerkelijke toevoeging aan de woorden van *l'auteur de Pelléas*, is echter, dat juist Debussy het in *Le Coq* moet ontgelden. Hoe kan het dat Cocteau Debussy's richtlijnen voor een Franse muziek hergebruikt, maar de componist tegelijkertijd lijkt te diskwalificeren als oprechte Franse componist? Spreekt Cocteau zichzelf tegen, hield Debussy zich niet aan zijn eigen regels? Hoofdstuk 2 gaat verder in op het pamflet, dat vaak het handvest van de latere *Groupe des Six* genoemd wordt.

Parallel aan de hiervoor geschetste wereld van de kunstmuziek bestaat een minstens zo levendig muzikaal circuit waarvan populaire etablissementen is allerlei soorten en maten de basis vormen. Nancy Perloff geeft in haar *Art and the everyday* een uitgebreid overzicht van de instituties die zo typerend zijn voor Parijs van die tijd. Het *cabaret artistique* met Le Chat Noir als bekendste voorbeeld, de *café-concerts*, de *foire* en de *music-hall* hebben ieder een eigen karakter, maar vormen samen de wereld van het populaire vermaak met een geschiedenis die voor sommige van de instituties teruggaat tot de achttiende eeuw.<sup>42</sup> Hoewel deze wereld van vermaak aanvankelijk op zichzelf lijkt te staan, zoekt de kunstmuziek vanaf de Eerste Wereldoorlog steeds vaker toenadering tot de populaire muziek.

### 1.3 'Oostenrijks-Duitse infiltratie'

Hoe verhoudt de ene nationale muziek, in dit geval de Franse, zich tot muziek met een andere nationaliteit? Mag een Frans componist zich laten inspireren door zijn Germaanse collega's – want het zijn met name de Duitsers van wie de muziek discutabel wordt geacht. Het zijn vragen die al in de tweede helft van de negentiende eeuw zorgen voor een verhit debat, dat weer in alle hevigheid en bovendien een stuk grimmiger aanzwelt vlak voor en met name tijdens de Eerste Wereldoorlog. De zoektocht naar een nationale identiteit in de muziek lijkt steeds meer vanuit een politieke noodzaak te worden gemotiveerd. Philip Bohlman benadrukt in zijn studie naar nationalisme in Europese muziek het onderscheid tussen nationale en nationalistische muziek.

---

<sup>42</sup> Nancy Perloff, *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie* (New York: Oxford University Press, 1991), pp. 19-44.

Waar competitie in het spel is tussen twee natiestaten, is het niet ver zoeken naar nationalistische muziek.<sup>43</sup> Hoewel er in de dichotomie tussen nationale en nationalistische muziek misschien een grijs gebied bestaat, krijgt de Franse muziek als antagonist van de Duitse een steeds nationalistischer signatuur.

Dat er van nationalisme wel degelijk sprake is, benadrukt Saint-Saëns zelf in een artikel voor *La Renaissance littéraire et artistique* in 1872:

“Le patriotisme musical commence à se montrer en France, à la grande joie des musiciens français. Ce sentiment, grâce auquel notre école nationale pourra se développer dans tous les sens et chercher librement la véritable voie de la musique française, au lieu de rester emprisonnée dans le genre frivole comme dans une cage de filigrane, mérite tous les encouragements”<sup>44</sup>

Er moet, kortom, een juiste weg gevonden worden voor de Franse muziek, in plaats van gevangen te blijven binnen het ‘frivole genre’. Saint-Saëns, centraal figuur voor de SN en nu nog geïnspireerd door zijn Duitse vakbroeder, zal tijdens de Eerste Wereldoorlog leidend zijn in een campagne tegen de muziek van Richard Wagner. Ook in de eerste jaren van de Frans-Duitse oorlog vinden de anti-Duitse sentimenten, onvermijdelijk na het pijnlijke verlies van Frankrijk, hun weg naar het muzikale debat. Door Wagner gepubliceerde nationalistische teksten werken een steeds groter wordende antipathie in de hand.<sup>45</sup> Zijn opera’s worden geweerd uit de Parijse theaters, vanwege de associatie met het Duitse nationalisme en strijd lust – die de Fransen immers fataal was geworden.<sup>46</sup>

#### 1.4 Een oorlog in een oorlog

De echte polemieek begint bij het aanbreken van de Eerste Wereldoorlog. Hoewel Wagner dan al ruim dertig jaar dood is, blijft zijn muziek de Fransen dwars zitten. Op 19 september 1914 verschijnt een eerste artikel van Saint-Saëns, inmiddels bejaard, in het dagblad *L’Écho de Paris*

---

<sup>43</sup> Philip Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004), pp. 118-120.

<sup>44</sup> Camille Saint-Saëns, *La Renaissance littéraire et artistique*, 1872, p. 285 De termen *nationalisme* en *patriotisme* worden in het Frans door elkaar gebruikt.

<sup>45</sup> *Eine Kapitulation* (1873) en *Deutsche Kunst und Deutsche Politik* (1868), Marion Schmid ‘À bas Wagner! The French press campaign against Wagner during World War I’ in *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939* ed. Barbara Kelly (University of Rochester Press, 2008), pp. 81.

<sup>46</sup> Schmid, ‘À bas Wagner’, pp. 77-94.

onder de titel *Germanophilie*, waarin hij de muziek van Wagner en met name de naar zijn mening ongepaste bewondering voor diens muziek uiterst fel bekritiseert.<sup>47</sup> Er volgt een serie van dit soort artikelen – op de voorpagina, tussen de oorlogsberichtgeving – waarin hij ook andere Duitse componisten onder handen neemt.<sup>48</sup> Vincent d’Indy, ooit samen met Saint-Saëns lid van de *Société Nationale de Musique* is weliswaar een uitgesproken nationalist, maar hoort sinds jaar en dag bij de verdedigers van Wagners muziek.<sup>49</sup> Het debat over Duitse muziek in Frankrijk tijdens de *Grande Guerre* is dus allesbehalve zwart-wit.

Het ontstaan van nieuwe muzikale instanties stopt niet tijdens de oorlog en wanneer ook de politiek zich ermee begint te bemoeien, zoals bij de nieuw opgerichte *Matinées nationales*, lijkt er meer in spel dan alleen de inhoud van de muziek.<sup>50</sup> De meeste muziek tijdschriften stoppen met publiceren tijdens de oorlogsjaren.<sup>51</sup> Muziekgerelateerde teksten, zoals Saint-Saëns’ *Germanophilie*, verschijnen zodoende in reguliere kranten. In oktober 1915 wordt daarnaast een speciaal oorlogsmaandblad opgericht onder de naam *La Musique pendant la guerre*. ‘*Ici, ce n’est qu’avec notre coeur que nous parlerons de Musique*’, meldt het openingsnummer, waarin bovendien de zalvende werking van muziek en de steun aan gelegeerde musici worden aangewend als redenen voor de oprichting. Weinig verrassend blijkt uit de volgende edities dat het hart van het tijdschrift vooral klopt voor de Franse muziek. *La Musique*, consequent met een hoofdletter geschreven, moet zich bovendien wapenen tegen *l’emprise teutonne*, de invloed van de hier weinig liefkozend bijgenaamde Duitsers. Niet veel later wordt de *Ligue nationale pour la défense de la musique française* opgericht, waar, onder anderen, zowel Saint-Saëns als d’Indy deel van uitmaken. De toon van de *Ligue* is krachtig: de Oostenrijks-Duitse kunst moet geboycot worden:

---

<sup>47</sup> *L’Écho de Paris*, 19 september 1914 (via gallica.bnf.fr).

<sup>48</sup> Er volgen tenminste drie artikelen onder dezelfde titel in oktober 1914. *L’Écho de Paris* is niet het enige medium en Saint-Saëns niet de enige publicist die het debat bepaalt. In een essay over de Franse anti-Wagner-campagne tijdens de Eerste Wereldoorlog biedt Marion Schmid een overzicht van de kranten die ruimte geven aan pro- dan wel contra-Wagneriaanse uitingen. Schmid, ‘À bas Wagner’, p. 78.

<sup>49</sup> Een van de redenen voor Saint-Saëns om al in 1886 uit de SN te stappen, is de groeiende dominantie van de *frankistes*, de aanhangers van César Franck en daarmee bewonderaars van Wagner, waartoe ook d’Indy behoort. Strasser, ‘The Société Nationale and Its Adversaries’, p. 251.

<sup>50</sup> In november 1914 ontstaan de *Matinées nationales*, uit een gezamenlijk idee van de onderstaatssecretaris van de kunsten en directeur André Messager van de *Société des concerts du conservatoire*. Naast muziek komt ook de Franse literatuur aan bod en elke *matinée* wordt ingeleid door een toespraak van een vooraanstaand persoon uit de universitaire, politieke of literaire wereld [Interview met] ‘M. André Messager’ in *La musique pendant la guerre*, jaargang 1, nr 1, 10 oktober 1915: p. 5 en ‘Matinées nationales’ in dezelfde uitgave: pp. 12-13.

<sup>51</sup> Michel Duchesneau. “La musique française pendant la Guerre 1914-1918: Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante” in *Revue de Musicologie*, (T. 82, No. 1 1996), p. 122.

*Il s'agit [...] de prévenir pour l'avenir le retour des infiltrations funestes*<sup>52</sup> Opvallend is dat de statuten van de *Ligue* vermelden dat alle politieke en religieuze discussie verboden is binnen haar gelederen, maar dat er wel politici deel uitmaken van de organisatie en dat het onmogelijk lijkt het anti-Germanisme niet met politiek in verband te brengen.<sup>53</sup>

Intussen is het lange tijd stil geweest rondom de *Société nationale de musique* (SN) en de *Société Musicale Indépendante* (SMI). Componisten uit de gelederen van beide namen weliswaar deel in de activiteiten van de *Ligue* en de *Festivals*, maar pas aan het einde van 1916 wordt de twee *Sociétés* nieuw leven ingeblazen door 'chef du service officiel de la propagande musicale du Ministère des Beaux-Arts' Alfred Cortot. De bedoeling van Cortot is dat de twee organisaties zich verenigen. De *Société Nationale*, van oudsher de meest nationaal georiënteerde van de twee, krijgt hierin de leiding; een reden voor het nodige wantrouwen aan de kant van de SMI. Dat het idee van 'l'Union Sacrée' ook in de muziek zover doorgetrokken wordt, baart componisten als Charles Koechlin, Émile Vuillermoz en Albert Roussel zorgen. Een fusie komt er uiteindelijk niet, maar beide *sociétés* geven vanaf 1917 wel weer hun eigen concerten.<sup>54</sup>

### 1.5 Parade: een geforceerde mijlpaal

Hier zijn we aangekomen bij de periode waarin Francis Poulenc en zijn muzikale leeftijdgenoten opgroeien, kennismaken met elkaar en de veranderende Parijse muziekwereld. Een evenement in het bijzonder is van belang voor de totstandkoming van de *nouveaux jeunes*, de groep die Poulenc immers toegang biedt tot de belangrijke kunstkringen en dat is het ballet *Parade*. De *Grande guerre* woedt, muzikaal Parijs is verwickeld in iets dat op een artistieke bendeoorlog is gaan lijken. Zouden de *Ballets Russes* de zaak kunnen kalmeren? De fameuze balletgroep van Sergei Diaghilev vormt vanaf 1909 een populaire aanvulling op het Parijse muzikleven. Zowel hun choreografieën als de muziek baren opzien, met als legendarisch hoogtepunt de tumultueuze première van *Le Sacre du Printemps*; de muziek van Igor Stravinsky en de choreografie van Vaslav Nijinsky zorgen in 1913 voor een opschudding in het Théâtre des Champs-Élysées, die misschien wel een vertrekpunt zal blijken voor een nieuwe muzikale generatie. In de eerste

---

<sup>52</sup> Duchesneau, 'La musique française', p. 130. Alle leden moeten Frans zijn, of minstens vijf jaar genaturaliseerd, mits niet van *Austro-Allemande* origine. *La musique pendant la guerre*, (nr. 6, maart 1916), p. 87.

<sup>53</sup> In april 1916 worden de Festivals de musique française iets diplomatieker aangekondigd. Het doel van dit initiatief van de La Musique pendant la guerre is 'de manifester notre solidarité envers les compositeurs, qui, par suite de leurs obligations militaires, se trouvent séparés de la vie artistique depuis bientôt deux ans'. De eerste editie wordt dan ook gewijd aan deze componisten. *La musique pendant la guerre*, (nr. 7 april/mei 1916), p. 99.

<sup>54</sup> Duchesneau, 'La musique française', pp. 133-137.

oorlogsjaren treden de *Ballets Russes* niet op in Parijs, lijken ook geen rol te hebben in het nationale muziekdebat – zelfs niet als ‘ongewenste infiltratie’ vanuit Rusland.<sup>55</sup> In 1917, de oorlog voorlopig nog niet ten einde, komt Diaghilevs *troupe* weer in actie.

Op 18 mei vult het Théâtre du Châtelet zich met een publiek dat na een pauze van drie jaar voor het eerst weer getuige zal zijn van een *Ballets Russes*-première: *Parade*. Geïnitieerd door Jean Cocteau en Sergei Diaghilev, gedanst door de befaamde *Ballets Russes* op muziek van Erik Satie en in een decor van Pablo Picasso, lijkt het een gedroomde samenwerking. In een ballet van ongeveer twintig minuten wordt een *parade* uitgebeeld, een voorprogramma van een circus- of *Music-Hall*-voorstelling, waarin het gebruikelijk is dat verschillende artiesten zichzelf aanprijzen en trachten voorbijgangers naar de voorstelling te lokken. In het ballet verschijnen de drie managers van deze artiesten – een Chinese goochelaar, een klein Amerikaans meisje en twee acrobaten – als dansers in kubistische kostuums, door Picasso zo ontworpen dat zij in hun bewegingen tot een minimum beperkt worden. Twee dansers dansen samen in een kostuum, de een als de voorkant, de ander als het achtereinde van een paard. De muziek van Satie is daadwerkelijk gebaseerd op *Music-Hall*-thema's – zou iemand gehoord hebben dat Satie ‘That mysterious rag’, een hit van de Amerikaanse Irving Berlin, in een nieuwe vorm had gegoten?<sup>56</sup> Op verzoek van Cocteau klinken er geluiden van typemachines en sirenes boven de muziek van Satie uit.<sup>57</sup>

De première van *Parade* op 18 mei 1917 verloopt niet geruisloos. Er klinkt boegeroep in de zaal, maar ook ‘*Vive Picasso*’ en ‘*Vive Satie*’.<sup>58</sup> Het publiek kende Diaghilev en wist dat het geen standaardballet hoefde verwachten. Cocteau, die zich een weg gebaad had in de artistieke kringen van Parijs, moet op de hoogte zijn geweest van de verwachtingen van het Parijse publiek. Wilde hij met *Parade* choqueren?

‘*Pour la première fois [...] le music-hall envahissait l’art – avec un grand A.*’, verklaart Poulenc het *scandale* jaren later. De muziek was nonchalant, werd door sommigen opgevat als een belediging van de goede smaak.<sup>59</sup> Een soortgelijke verklaring geeft Steven Whiting in *Satie the Bohemian*. Het publiek was gewend aan *Music-Hall* – populair vermaak is een vast onderdeel geworden in het Parijse uitgaansleven – en het was ook niet ongebruikelijk dat de ‘hoge kunst’

---

<sup>55</sup> Paul Griffiths. "Diaghilev, Sergey Pavlovich." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<sup>56</sup> Steven Whiting. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, . (Oxford: University Press, 1999), p. 476. Zie pp. 474-479 voor uitgebreidere beschrijving van de structuur van *Parade*.

<sup>57</sup> Cocteau had eigenlijk een nog groter *bouquet* aan geluiden voor ogen, maar deze werden tijdens de première achterwege gelaten. Pas in 1923 wordt *Parade* uitgevoerd met alle geluidseffecten.

<sup>58</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 89. Cocteau beweert later dat hij na afloop van de uitvoering door vrouwen met haarspelden belaagd wordt.

<sup>59</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 89. Poulenc was overigens van het ‘kamp’ *Vive Satie*..



daar werd geparodieerd. In *Parade* wordt het omgekeerde gedaan en dat is nieuw voor het publiek.<sup>60</sup> Hetzelfde geldt de kubistische decors en kostuums van Picasso, die hun weg nog niet eerder naar het ballet hadden gevonden.<sup>61</sup>

*'Parade est, en effet, une grande date dans l'histoire de l'art'*, meent Poulenc<sup>62</sup>, maar het is ook een opmerkelijk ogenblik om een dergelijke gebeurtenis plaats te laten hebben. Middenin een wereldoorlog en middenin een debat over Franse muziek, Wagner, Franck, een dergelijk ballet op de planken te brengen heeft veel weg van een statement. Van gebrek aan kennis over de situatie kunnen in elk geval Satie en Cocteau niet beticht worden. *Parade* is, kortom, moeilijk te plaatsen en bovendien betekent hun samenwerking in het ballet niet dat alle scheppers dezelfde standpunten zijn toegedaan. Diaghilev en Picasso zijn niet van Franse origine en ook Cocteau en Satie hebben verschillende meningen en belangen. Jane Fulcher stelt dat Cocteau met *Parade* een plaats wilde creëren voor 'het moderne' in de Franse cultuur tijdens de oorlog. Daarbij realiseert hij zich dat de acceptatie van dit moderne daarvan afhangt, of het opgevat wordt als patriottisch en Frans.<sup>63</sup> Zoals hij het zelf uitlegt, was het een kwestie van het bijeen brengen van aristocratisch rechts en artistiek links, die wantrouwend tegenover elkaar stonden: Diaghilev moest worden 'bekeerd' tot de moderne schilderkunst, kubisme moest uit zijn isolement gehaald worden en Picasso moest overgehaald worden tot het weelderige ballet.<sup>64</sup> Of dit bijkomstigheden zijn of de intentie van Cocteau is onduidelijk. Zoekt hij een rol voor zichzelf als verzoener in het hoogopgelopen debat, wil hij zich inzetten voor de moderne kunst – zichzelf daar bijkans een sleutelrol in toebedelen? –, is hij op zoek naar Franse muziek?<sup>65</sup> Dat van het laatste in elk geval sprake is, met welke intenties dan ook, zullen we een jaar later zien bij het verschijnen van zijn eerdergenoemde pamflet *Le Coq et l'Arlequin*.

Satie had zich duidelijk een andere mening aangemeten ten aanzien van het oorlogsdiscours: een van rebellie en ironie. Fulcher laat zien dat hij op verschillende moment in *Parade* het zogenaamd vrome van de oorlogsdiscussie op de hak neemt, de Schola in het bijzonder, door het gebruiken van fuga's en koralen en door effecten toe te passen die door d'Indy specifiek

---

<sup>60</sup> Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 473.

<sup>61</sup> Cocteau zal zich later de verdienste toe-eigenen Picasso tot theaterontwerper te hebben gemaakt, Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography* (London: MacMillan, 1970), p. 165.

<sup>62</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 88.

<sup>63</sup> Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940* (Oxford: University Press, 2005), p. 71.

<sup>64</sup> Cocteau geciteerd in Fulcher, *The composer as intellectual*, p. 71.

<sup>65</sup> Interessant is Cocteaus betrokkenheid bij het anti-Duitse tijdschrift *Le Mot* (o.a. Fulcher, *The Composer as Intellectual*, pp. 74-5).

*boche* genoemd werden.<sup>66</sup> Hoewel het pas in 1921 verschijnt, verklaart de volgende tekst zijn houding ten opzichte van Wagner en Duitse muziek: '*Celui qui n'aime pas Wagner n'aime pas la France... Ne savez-vous pas que Wagner était Français? – De Leipsick... Mais oui...*'.<sup>67</sup> Hij zal geen woord serieus bedoeld hebben, maar tegelijkertijd is het een blijk dat hij bijzonder goed op te hoogte is van het debat dat hij belachelijk maakt.

Twee mannen dus, die behoorlijk van elkaar verschillen, maar die samen toch van een cruciaal belang zullen zijn voor het ontstaan van de jonge Parijse avant-garde. Met *Parade* creëren ze een schare bewonderaars, waarin de *nouveaux jeunes* zich op hun beurt gretig laten zien als de muziek van de toekomst. Om de verstandhouding tussen Cocteau en Satie te verhelderen, maar ook om een inzicht te bieden in de kringen die parallel bewegen aan de *sociétés* en *ligues* van die tijd, is het interessant om het ontstaansproces van *Parade* uit te lichten.

### Hoe *Parade* kon ontstaan

Hoewel *Parade* een gemiddelde duur heeft van twintig minuten, is het ontstaan ervan een proces van jaren, waarin Jean Cocteau een sleutelrol speelt. Jong al beweegt Cocteau zich in culturele kringen en doet zijn best het imago van wonderkind zo lang mogelijk vast te houden. Via Misia Sert, haar huis altijd open voor kunstenaars, muze voor schilders en begaafd pianiste, ontmoet Cocteau voor het eerst Diaghilev, voor wie Misia Sert de enige vrouw is die hij toereert en met wie hij een innig contact onderhoudt.<sup>68</sup> Wanneer hij merkt dat Diaghilev hem met enige reserve behandelt en hem vraagt waar deze terughoudendheid vandaan komt, antwoordt Diaghilev met de woorden: *Étonne-moi! Verras, verbaas mij!*<sup>69</sup> Met de première van de *Sacre du printemps* ondervindt Cocteau wat Diaghilev met zijn woorden bedoelde. Na het beleven van de première van de *Sacre* schrijft Cocteau in zijn dagboek: 'Stravinsky was de eerste die mij leerde hoe gewoontes met voeten te treden.'<sup>70</sup> Zou *Parade* voor Cocteau een manier worden om indruk te maken op Diaghilev?

---

<sup>66</sup> Fulcher, *The Composer as Intellectual*, pp. 81-2.

<sup>67</sup> Erik Satie. *Écrits. Réunis par Ornella Volta*. 1977, p. 28. Oorspronkelijk als 'Cahiers d'un mammifère' in *L'Esprit nouveau* van 7 april 1921.

<sup>68</sup> Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, pp. 70-71.

<sup>69</sup> Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, p. 82.

<sup>70</sup> Cocteau, geboren in 1889, groeit op in een gegoede familie, wellicht kunstminnend te noemen, hoewel een abonnement op de Opéra in die kringen neerkwam op een sociale verplichting; in de Opéra komt men om te zien en gezien te worden. Dat de Opéra geen plaats is voor innovatie, blijkt uit de *Cahiers de charge* van 1879. Artikel 1 stelt dat de Opéra geen experimenteel theater is, maar gezien moet worden als een museum voor muziek – niet de plaats om verrast te worden. Jann Pasler, *New Music as Confrontation: The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity*, *The Musical Quarterly*, (Vol. 75, Nr. 3 1991), pp. 257-8.

Cocteau en Satie ontmoeten elkaar in oktober 1915 in de salon van Valentine Gross, die er op aanstuurt dat de twee van gedachten wisselen over een Cocteaus ideeën voor een ballet.<sup>71</sup> Toch duurt het nog tot 18 april 1916 voordat Cocteau de *Morceaux en forme de poire* van Satie hoort en hierdoor gepikkeld raakt.<sup>72</sup> Cocteau ziet in de *Trois Morceaux* een mogelijkheid voor een hervatting van een project dat hij al langer in gedachten had.<sup>73</sup> Satie ziet er echter niets in zijn inmiddels uitgekauwde peervormige stukken te laten hergebruiken en stuurt aan op iets nieuws.<sup>74</sup> Cocteau stemt daarmee in en stuurt Satie ter inspiratie zijn schetsen van de drie beoogde karakters in *Parade*: een Chinese goochelaar, een acrobaat en een klein Amerikaans meisje. De aanwijzingen voor de figuren zijn op zijn minst raadselachtig te noemen – zo moet het Amerikaanse meisje voldoen aan onder meer de volgende termen: Titanic, Walt Whitman, metalen landschappen, de dochter van de sheriff, de telegrafist uit Los Angeles die op het einde met de detective trouwt, typemachines.<sup>75</sup>

Tot Cocteaus grote trots voegt Picasso zich in augustus 1916 bij het *Parade*-collectief.<sup>76</sup> Noch Picasso, noch bevriende kunstenaars hadden ooit theaterdecors en -kostuums ontworpen. Het kubisme, de moderne schilderkunst, leek in die tijd vooral geïsoleerd in de kunstenaarswijken Montmartre en Montparnasse, niet van zins zich te bemoeien met het weelderige ballet.<sup>77</sup> Picasso is in deze tijd geen onbekende in het Parijse kunstleven. Toch is het kubisme, waarvan hij nu als de belangrijkste vertegenwoordiger wordt gezien, nog niet geaccepteerd in de traditionelere kringen. Hoewel Cocteau er aanvankelijk op vertrouwt een gedroomde samenwerking te hebben gecreëerd, moet hij gedurende het proces van *Parade* zijn uiterste best doen niet de regie uit handen te verliezen. De ontstane wederzijdse bewondering tussen Satie en Picasso draagt bij aan de intrige, waarin Cocteau vreest te worden buitengesloten.<sup>78</sup>

---

<sup>71</sup> Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 466. Vanaf haar huwelijk met Jean Hugo, achterkleinzoon van Victor Hugo, draagt zij de naam Valentine Hugo. Zij is onderdeel van de artistieke commune als getalenteerd schilder, ontwerper en illustrator.

<sup>72</sup> Gross neemt Cocteau mee naar het Satie-Ravel Festival in de Salle Huyghens, Biograaf Steven Whiting suggereert in zijn *Satie the bohemian* dat de duidelijk hoorbare populaire invloeden in dit werk hiervan de oorzaak zijn.

<sup>73</sup> In 1914 begint Cocteau aan een nieuw werk, genaamd *David*, waarvan de schetsen spreken van een acrobaat in een setting van *music hall*. *David* wordt nooit afgemaakt, maar zijn ideeën voor dit werk laten Cocteau niet los.

Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, p. 146.

<sup>74</sup> Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 467-8.

<sup>75</sup> Frederick Brown. *An Impersonation of Angels: A biography of Jean Cocteau*, (New York: The Viking Press, 1968), p. 128. (Ook voor een uitgebreidere lijst van beschrijvingen)

<sup>76</sup> Later zou Cocteau beweren dat de ontmoeting met Picasso, waarvoor hij de nodige moeite had moeten doen, een van de belangrijkste artistieke openbaringen in zijn leven is geweest. Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, pp. 136-7.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>78</sup> Cocteau schrijft aanvankelijk enthousiast over de hartelijkheid tussen de schilder en componist aan zijn vriendin Valentine Gross ('ze kunnen het met elkaar vinden als Misia [Sert] en Sergei [Diaghilev]'), maar merkt al snel dat

Hoewel niet zonder slag of stoot, verleent ook Diaghilev zijn medewerking aan de definitieve versie.<sup>79</sup> Tijdens een verblijf in Rome, van februari tot april 1917, met allen die bijdragen aan *Parade* – op Satie na, die liever in Parijs componeert – ziet Cocteau zich de regie over *Parade* opnieuw door de vingers glippen. Diaghilev, bewonderaar van eerste danser Leonide Massine en Picasso, moedigt de twee aan om hun ideeën voor het ballet uit te voeren, ten koste van die van Cocteau.<sup>80</sup> Hoewel de exacte invulling van *Parade* voor een belangrijk deel te danken is aan de kunde van Satie, Picasso en Diaghilev, is de uitspraak van Paul Griffiths in zijn lemma over Cocteau in de *New Grove* overtrokken: dat *Parade* weinig aan Cocteau te danken heeft.<sup>81</sup> Het oorspronkelijk idee, van een *Music-Hall*-scène met drie circusartiesten is intact, de artiesten zijn op Cocteaus initiatief bij elkaar gebracht. Hoewel *Parade* tegenwoordig vooral met Satie geassocieerd wordt, wijst de geschiedenis, waarin Cocteau al zo vroeg bezig was met voorlopers van *Parade*, erop dat toch bovenal Cocteau verantwoordelijk is voor een de schepping van *Parade*.

Een laatste bijdrage aan *Parade* komt van Guillaume Apollinaire; hij schrijft de programmatoelichting, die eerst in een krant (*Excelsior*) verschijnt en later in het balletprogramma zelf. Apollinaire spreekt in de programmatoelichting van *Parade* als een *point de départ d'une série de manifestations de cet esprit Nouveau*. Het gebrek aan een logische relatie tussen het gebruikte decor en de choreografie noemt hij *une sorte de sur-réalisme* – een term die later een kunststroming vertegenwoordigen zou. Apollinaire twijfelt er niet aan dat de nieuw gekozen richting, die in *Parade* getoond wordt, de elite zal verleiden. Het surrealistische ballet blijkt op 18 mei 1917 nog niet verleidelijk genoeg – of misschien wat al te verleidelijk – voor het Parijse elite publiek, maar op een ander punt zal Apollinaires voorspelling beter uitkomen. Het ballet heeft volgens hem de belofte in zich de kunsten en hun gewoonten van top tot teen te veranderen, met een snelheid die hij vergelijkt met die van de ontwikkelingen op wetenschappelijk en industrieel vlak.<sup>82</sup>

Apollinaire mag dan lovend schrijven over *Parade*, Cocteau mag ook hem rekenen tot een van zijn geringschatters: de dichter noemt hem in zijn tekst, waarin hij alle bijdragers uitgebreid roemt, slechts in een bijzin als de bedenker van de ondertitel van *Parade: ballet réaliste* – een

---

dit bondgenootschap in zijn eigen nadeel werkt. Een briefwisseling tussen Cocteau, Satie en Valentine Gross maakt de driehoeksverhouding inzichtelijk, die zich tussen hen ontspint. Picasso heeft zo zijn eigen ideeën voor *Parade*, ideeën die Satie beter aanstaan dan die van Cocteau. Ibid, pp. 164-8, Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 468.

<sup>79</sup> Via Misia Sert, verontwaardigd dat dit project zonder haar heeft kunnen ontstaan, wordt Sergei Diaghilev aan het collectief toegevoegd. Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 469.

<sup>80</sup> Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, pp. 176-7.

<sup>81</sup> Griffiths. "Cocteau, Jean." *Grove Music Online*.

<sup>82</sup> Diaghilev: Les ballets russes, *Bibliothèque Nationale*, 1979, p. 79 (Catalogus bij tentoonstelling in de BNF over Diaghilev, toegankelijk via [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr))

ondertitel die hij bovendien ogenblikkelijk wijzigt in zijn zelfbedachte *ballet surréaliste*. Cocteau werd, kortom, niet al te hoog geacht door zijn *Parade*-genoten, maar hij en ook Satie zijn in de beginnende carrières van de groep jonge Parijse componisten waar Poulenc deel van uitmaakt een belangrijk ijkpunt. *Parade* is, althans voor deze jonge componisten, een soort schakelpunt. De in dit hoofdstuk geschetste geschiedenis wordt vervolgd in het volgende hoofdstuk en concentreert zich op de jonge componisten, met een hoofdrol voor Francis Poulenc. Wat trekt de zelfbenoemde '*musicien sans étiquette*' zich aan van zijn voorgangers, is hij een product van de Franse muziekgeschiedenis?

## 2. Verklarende correspondentie

### *De muzikale opvattingen in Poulencs brieven*

In het vorige hoofdstuk werd duidelijk dat het Parijse muzikleven een complex geheel is, waarbinnen verschillende partijen als in ingewikkelde diagrammen naast en tegenover elkaar staan. Wat is de plaats van Poulenc in het geheel, in dit debat over Franse muziek? Zijn jongste muzikale ontwikkeling maakt hij immers door te midden van de ‘oorlog in een oorlog’ onder de componisten. Om deze vraag, maar vooral de algemenere vraag hoe Poulenc zijn eigen muziek beschouwde, te beantwoorden, is er een rijke bron beschikbaar: de indrukwekkende collectie brieven die Poulenc heeft nagelaten. Het is een bron die het leven van Poulenc weliswaar fragmentarisch weergeeft, maar waarin hij zijn meningen vaak gedetailleerd beschrijft. Om deze opvattingen, betreffende zijn eigen muziek, maar ook die over het muzikleven en over collega-componisten, gaat het in dit hoofdstuk.

In de introductie van de door haar gebundelde correspondentie kaart redacteur Myriam Chimènes de overwegingen aan, die vooraf gaan aan de beslissing de brieven van een persoon openbaar te maken. Of Poulenc er bezwaar tegen zou hebben dat zijn correspondentie door anderen gelezen zou worden, heeft hij nergens bevestigd of ontkend. Wel maakt hij in meerdere brieven zijdelings opmerkingen over de mogelijkheid dat zijn brieven ooit iemand anders dan de geadresseerde onder ogen komen, verwijzend naar ‘toekomstige biografen’ of de inhoud van bepaalde brieven die misschien minder geschikt zou zijn voor publicatie.<sup>83</sup> Poulenc had bovendien twee door hem bewonderde voorgangers, van wie een uitgebreide correspondentie bewaard is gebleven. Bekend is dat Poulenc graag de nagelaten brieven van Claude Debussy las: ‘*ces lettres [...] de 1916 et 1917 éclairent [...] les dernières oeuvres de l’admirable Claude.*’<sup>84</sup> Hij onderkent het belang van brieven bij het begrijpen van de werken van een componist. Daarnaast schrijft Poulenc in 1961 een beknopt werk over zijn jeugdidool Emmanuel Chabrier. In het sympathieke

---

<sup>83</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 23-4 (Introduction).

<sup>84</sup> Brief aan Jacques Lerolle, 12 mei 1932. Poulenc, *Correspondance*, p. 23 (Introduction).

boekje, waarin het lijkt of Poulenc zijn memoires aan de zijns inziens onderschatte componist heeft neergeschreven, terwijl hij in werkelijkheid pas werd geboren na Chabriers overlijden, haalt Poulenc de correspondentie aan van Chabrier, ‘*heureux de prendre ici contact avec l’écrivain*.<sup>85</sup> Zijn gehechtheid aan de correspondentie van deze Franse componisten kan misschien opgevat worden als een aanmoediging om hier Poulencs eigen briefwisseling te bestuderen, om ‘in contact te komen’ met de componist en de opvattingen over diens werk te verhelderen. Zijn overgeleverde correspondentie vormt in dit hoofdstuk de leidraad voor een duiding van Francis Poulenc als musicus en waar mogelijk de beantwoording van de vraag of hij hierin ergens aanleiding biedt tot een stereotypering.

Hierbij moet aangemerkt worden dat overgeleverde correspondentie een bronmateriaal met meerdere kanten is. Enerzijds biedt het een mogelijkheid om, alsof je meeleeft in een dagboek, een uniek inkijkje te krijgen in het leven van de brievenschrijver. In het geval van Poulenc betekent dit een ongelofelijke overvloed aan *inside information* over de muzikale grootheden uit het zijn tijd. Aan de andere kant kun je nooit volledig de intentie van een brief inschatten. Er is altijd iemand anders bij betrokken. Waarom schreef Poulenc bepaalde brieven, hield hij zaken achter, had hij bijbedoelingen? Het is iets om rekening mee houden, er iets aan veranderen is immers onmogelijk en de informatie die het dan oplevert is onmisbaar.

## 2.1 Poulencs Parijse jeugd

Zonder het zelf te weten verwerft de zestienjarige Francis zich zo vroeg als 1915 een opmerkelijke collectie van enkele van de dominante meningen in het muziekdebat. Hij is op het idee gekomen een ‘enquête’ rond te sturen onder de grote componisten in die tijd, waarin hij hen vraagt hun mening te geven over César Franck – die dan al 25 jaar dood is. Veel later schrijft hij dat hij zich, in elk geval in de brief aan Debussy, heeft voorgedaan als een jonge Belgische criticus, op doorreis in Parijs. ‘*Ceci par goût de l’autographe, n’en doutez pas*.<sup>86</sup> Een handtekening, daar deed hij het voor. Toch geeft de keuze voor Franck als onderwerp van zijn vraag, net als de componisten tot wie hij zich wendt, er blijk van dat de jonge Poulenc goed op de hoogte is van de actualiteiten in het muziekpolitieke debat. Franck was immers niet onomstreden: hij en vooral zijn latere volgelingen, *franckistes*, stonden voor tegenstanders nagenoeg synoniem aan *wagnérisme* en bezoedeling van het Franse. Koos Poulenc opzettelijk voor deze componist, om

---

<sup>85</sup> Poulenc, *Emmanuel Chabrier* (Paris 1961), p. 147.

<sup>86</sup> Deze uitspraak, die hij opschreef in de catalogus bij een tentoonstelling over Debussy in de Opéra-Comique in 1942 (p. XIII), wordt aangehaald in de verzamelde correspondentie van Debussy: Claude Debussy (François Lesure ed.), *Correspondance 1884-1918* (1993), p. 360.

de kans op onverholen meningen en daarmee een reactie te vergroten? De antwoorden die Poulenc ontving geven hoe dan ook een mooie afspiegeling van enkele meningen in het Franse muziekdebat.

In de bewaard gebleven brief aan Igor Stravinsky, de brief waarin hij om een mening over Franck vraagt, schrijft Poulenc dat hij al bericht heeft mogen ontvangen van de heren d'Indy, Debussy, Dukas, Ropartz<sup>87</sup>, Satie en Saint-Saëns.<sup>88</sup> Drie van deze brieven zijn nooit teruggevonden en ook een antwoord van Stravinsky ontbreekt.<sup>89</sup> Of Poulenc nu bluft tegenover Stravinsky of dat de brieven echt verloren zijn gegaan, hoe dan ook is een score van vier brieven van hoofdpersonen in het Parijse muzikleven niet slecht voor een zestienjarige handtekeningenjager.

Claude Debussy reageert op 23 oktober 1915 in een brief waaruit niet goed valt op te maken wat hij precies bedoelt. *En ce moment, nous devons tâcher à ressaisir nos vieilles traditions*. Te herwinnen tradities, vervolgt hij, die vaak de rug zijn toegekeerd, ondanks hun schoonheid. Maar – waarom gebruikt hij hier het woordje *mais*? – het moet gezegd worden dat César Franck een van de grootste *Vlaamse* musici is.<sup>90</sup> Zegt hij dit om Poulenc, die zich immers als Belgische muziekcriticus heeft voorgedaan, te plezieren? Of wordt Franck, weliswaar geboren in Luik maar genaturaliseerd en algemeen beschouwd als Fransman, hier door Debussy moedwillig uitgesloten van de Franse muziek – geheel in lijn met zijn eerdere uitspraken?

Camille Saint-Saëns stuurt Poulenc op 23 november van dat jaar een antwoord, waarin hij zich afvraagt of het dan nu César Franck is geworden over wie men zijn mening wil weten, na veertig jaar lang naar zijn standpunt ten opzichte van Richard Wagner te zijn gevraagd.<sup>91</sup> Verder dan dit verband tussen Franck en Wagner, waarin doorschemert dat beide types zijn over wie men een mening hoort te hebben, gaat hij niet. Hij noemt Francks *grand talent*, vindt hem toch geen *génie* en laat een verder oordeel over de componist aan het nageslacht.<sup>92</sup> In de

---

<sup>87</sup> Joseph Guy Ropartz was een Franse componist (1864-1955), in de jaren 1880 leerling van César Franck. Yves Krier. "Ropartz, Joseph Guy." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<sup>88</sup> In deze brief doet Poulenc zich niet voor als Belgisch criticus.

<sup>89</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 51.

<sup>90</sup> 'Mais le respect que l'on doit à César Franck commande d'affirmer qu'il est un des plus grands musiciens flamands.' 23 oktober 1915. Poulenc, *Correspondance*, p. 51.

<sup>91</sup> "En sera-t-il de César Franck comme de Richard Wagner, sur la musique duquel on m'a demandé mon avis pendant quarante ans?" Poulenc, *Correspondance*, p. 50.

<sup>92</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 50.



verdere correspondentie van Poulenc wordt Saint-Saëns, die in 1921 overlijdt, slechts een handvol keren genoemd. Het lijkt erop dat Poulenc, na zijn 'enquête', weinig interesse in de beroemde componist heeft.<sup>93</sup>

Albert Roussel antwoordt ook en voelt schijnbaar de noodzaak om Franck te verdedigen. Roussel, lange tijd verbonden aan de Schola Cantorum, immers *franckiste* terrein, noemt Francks 'onbetwistbare invloed' op de Franse school. Zijn gehechtheid aan de 'pure muziek' en het onderwijzen daarvan hebben bovendien een positief effect gehad op de jonge musici 'in een tijd waarin de symfonische vorm niet erg gewaardeerd werd en waarin alleen het theater alle moeite waard scheen'.<sup>94</sup> Wagner laat hij niet ongenoemd; diens invloed heeft de ontwikkeling van Francks persoonlijkheid niet belemmerd, zegt Roussel. Immers: '*Une influence ne gêne pas longtemps celui qui se sent capable de s'exprimer par lui-même*' Wie in staat is zichzelf uit te drukken, wordt niet in de weg gestaan door andere invloeden.<sup>95</sup> Hoewel de kritiek op Franck en *franckistes* juist is dat zij zich al te zeer op wagneriaans gebied begeben, zich wel degelijk laten beïnvloeden, lijkt de laatste uitspraak die Roussel hier doet er een die Poulenc later graag op zijn eigen muziek van toepassing zou zien. Of het deze wijsheid is die indruk maakte op hem of niet, Poulenc zal, eenmaal iets volwassener, een vriendschap onderhouden met Roussel. Hoewel Roussel hem nooit echt les zal geven, voorziet de *grande bonhomme* zoals hij hem zelf noemt, Poulenc in het begin van zijn carrière van advies.<sup>96</sup> Het motto uit deze eerste brief lijkt daarin door te werken; het harmonisch gevoel en de orkestrale kleur van Roussel contrasteren volgens Poulenc volledig met die van hemzelf, maar toch bewondert hij de man en zijn muziek.<sup>97</sup>

Het alleszins absurde antwoord van Erik Satie zegt weliswaar weinig over Franck of een stellingname in het debat over Franse muziek, maar des te meer over de persoon Satie. Het werk van Franck, zegt Satie, is verbazingwekkend *franckiste*, in de positieve zin van het woord, om vervolgens over de vermeende luiheid van Franck te beginnen: een nauwelijks aan te bevelen eigenschap, zeker voor iemand die werkt. Maar, geeft hij toe, dat is een absoluut persoonlijke

---

<sup>93</sup> Ter vergelijking: Een componist van wie we weten dat Poulenc hem zeer bewondert, Emmanuel Chabrier, komt in meer dan veertig brieven aan bod.

<sup>94</sup> Albert Roussel schreef zelf vier symfonieën.

<sup>95</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 51-52. In dezelfde zin waarin hij de invloed van Wagner op Franck ontkent, heeft Roussel het over *l'auteur de Pelléas*, met wie hij ongetwijfeld Debussy bedoelt. Debussy '*a eu vite découvert une voie nouvelle à côté des grandes routes où les foules se pressaient.*' Hij heeft snel een weg gevonden naast de grote wegen waar de massa's zich verdringen.

<sup>96</sup> Zie bijvoorbeeld Poulenc, *Correspondance*, p. 108, een brief waarin Poulenc enthousiast aan Milhaud schrijft over zijn bezoek aan de *homme charmant et d'une lucidité peu commune*.

<sup>97</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 1047-8.

en geenszins boeiende kritiek.<sup>98</sup> Er stond een handtekening onder en daar ging het Poulenc tenslotte om. De typische brief staat een ontmoeting tussen Poulenc en Satie bovendien niet in de weg: de twee ontmoeten elkaar in het jaar erna.<sup>99</sup> Poulenc zal later vertellen dat hij al vanaf zijn elfde jaar gefascineerd is door de excentrieke componist, niet in het minst vanwege de verrassende titels die hij zijn werken meegeeft – waarover later meer.<sup>100</sup>

Het zal ook in die tijd opmerkelijk geweest zijn dat een jongen van zestien zijn pen richt tot de muzikale grootheden van zijn tijd. Dat hij in zijn latere leven in nader en zelfs vriendschappelijk contact komt met een groot deel van de hier door hem aangeschreven componisten is ook niet voor iedereen weggelegd en het feit dat Francis Poulenc bovendien al op zeer jonge leeftijd bekend is met de muziek van Satie en anderen, geeft blijk van het soort milieu waarin hij opgroeit: een waarin kunst en cultuur vanzelfsprekende elementen van de opvoeding zijn. Het ruime aanbod aan biografieën van Poulenc maakt een al te uitgebreide beschrijving van zijn jeugd hier overbodig, maar een kleine achtergrondschets van de hoofdpersoon van deze scriptie is waarschijnlijk op zijn plaats. Francis Poulenc wordt geboren in Parijs, in een *bourgeois* familie. Zijn vader is eigenaar van een groot farmaceutisch bedrijf en aan financiële middelen is bepaald geen gebrek. Beide ouders zijn muziekliefhebbers – zijn vader houdt van Beethoven en Franck, zijn moeder speelt piano en het liefst Mozart, Schubert en Chopin. Toch laat zijn vader hem niet naar het conservatorium gaan. Poulenc moet het doen met privé-pianolessen en weet daarvoor vanaf 1914 zijn weg te vinden naar pianovirtuoos Ricardo Viñès. Een ontmoeting die bepalend is voor de jonge Francis, of zoals hij zelf later zal zeggen: '*Je lui dois tout*'.<sup>101</sup> De bemoeienis van zijn ouders met zijn muzikale ontwikkeling, waarbij hij met name de voorkeuren van zijn moeder geërfd lijkt te hebben, stopt al vroeg; beide overlijden jong en op achttienjarige leeftijd is Poulenc wees.

## 2.2 De leermeesters van Poulenc

Hij heeft alles aan Viñès te danken, zegt Poulenc aan het eind van zijn leven. Tussen 1914 en 1917 volgt hij lessen bij de Spanjaard, die hem laat kennismaken met hedendaagse muziek en hun componisten. Dat een succesvolle meester-gezelrelatie wat hem betreft niet betekent dat de leerling in kwestie beïnvloed wordt door zijn docent, laat Poulenc weten in een brief die hij in 1919 schrijft. De brief is gericht aan een uitgever van enkele van zijn werken en ongetwijfeld

---

<sup>98</sup> Ibid, pp. 50-51 De brief is niet gedateerd, maar moet, zoals Chimènes aangeeft, ook in 1915 gestuurd zijn.

<sup>99</sup> Aldus Poulenc zelf in *Moi et mes amis*, p. 81.

<sup>100</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 81

<sup>101</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 43.

naar aanleiding van een aanstaande publicatie is hem gevraagd een biografie te sturen.<sup>102</sup> Aanvankelijk zegt hij dat hij geen geschiedenis en dus niets te vertellen heeft, maar daarna noemt hij toch de pianolessen van Viñès en zijn zelfstandige compositiestudie, ‘*presque uniquement dans les livres*’ omdat hij de invloed van de leermeester vreesde (‘*je redoutais l’influence du maître*’). Of hij nu de invloed van Viñès bedoelt of die van een leermeester in het algemeen – dat wordt uit zijn zin niet helemaal duidelijk<sup>103</sup> –, dat hij in zijn compositiestijl niet beïnvloed wil worden lijkt eruit te kunnen worden opgemaakt.<sup>104</sup> Hij erkent in dezelfde brief dat beïnvloeding (*influence*) iets onvermijdelijks is, maar hij verafschuwt artiesten die leven ‘in het kielzog’ (*dans le sillage*) van hun leermeester. Daarom adoreert hij Debussy, houdt hij van Ravel – hoewel hij Roussel op dat moment prefereert –, maar sterft hij van verveling bij het horen van de muziek van de heren Schmitt, Grovlez, Caplet, Huré, Aubert, etc. Dit heeft veel weg van de afkeer van *debussyistes* die een van de belangrijkste standpunten vormt van *Le Coq et l’Arlequin*, het (dan al) door Jean Cocteau geschreven manifest dat later aan bod zal komen.

Op zijn compositiestijl heeft Viñès misschien geen invloed, maar Poulencs artistieke kennisgeving wordt met behulp van zijn pianodocent flink uitgebreid. Viñès is een voorvechter van de contemporaine muziek en brengt een groot deel van de pianowerken van componisten als Debussy en Ravel in première. Via hem raakt Poulenc bekend met de nieuwste muziek en wordt hij geïntroduceerd in de artistieke kringen van Parijs. Via Viñès ontmoet hij Satie en doet hij vriendschappen op met Georges Auric en Darius Milhaud, die levenslang zullen duren en een opmaat zijn voor het vormen van de *Groupe des Six*.<sup>105</sup> Zonder deze contacten had de start van Poulencs carrière er waarschijnlijk heel anders uitgezien en in die zin heeft hij inderdaad alles aan Viñès te danken.

Poulenc wil dus geen tweedehandscomponist worden, maar componeren wil hij wel. Al in 1917 doet hij een poging om een compositiedocent te vinden. Hij wordt geïntroduceerd bij Paul Vidal en Poulenc ontmoet hem, docent aan het *Conservatoire de Paris*, in september van dat jaar. Een ontmoeting die, zoals hij diezelfde dag nog aan Viñès schrijft, goed begint maar eindigt in een *tellement lamentable et stupide histoire* dat hij het meteen kwijt moet aan zijn *cher*

---

<sup>102</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 99. De brief is gericht aan Otto Marius Kling van *Editions Chester*.

<sup>103</sup> ‘J’ai travaillé mon piano avec Viñès et la composition presque uniquement dans les livres parce que je redoutais l’influence du maître’. Ibid.

<sup>104</sup> Viñès was bovendien vooral pianist (hoewel hij ook compositie had gestudeerd), wat het minder aannemelijk maakt dat Poulenc Viñès bedoelde met *le maître*. De lessen met Poulenc beperkten zich desondanks niet tot de piano, meester en gezelschap spraken ook veel over poëzie en literatuur.

<sup>105</sup> Poulenc vertelt dit en meer zelf over zijn jeugd in ‘*Moi et mes amis*’

*Maitre*.<sup>106</sup> Poulenc laat Vidal zijn meegenomen werk zien (*Rapsodie Nègre*), Vidal leest de partituur, ziet dat het aan Satie gewijd is en heeft geen goed woord over voor het werk en voor ‘de bende van Stravinsky, Satie etc.’ waartoe Poulenc blijkbaar behoort.<sup>107</sup> Poulenc, die er veel van verwacht had, wordt met zijn neus op de feiten gedrukt: hij hoort nu bij een kamp dat niet door iedereen geliefd is. Dat laatste zit hem in elk geval niet erg dwars, want hij schrijft dat wat Vidal over de ‘verkeerde noten’ van Stravinsky en Satie beweerde om te grinniken van het lachen was. Poulenc vraagt Viñès of hij hem niet kan aanbevelen bij Ravel of Gédalge<sup>108</sup> en ook Satie wordt om advies gevraagd, maar het zal uiteindelijk nog veel langer duren voordat Poulenc aan serieuze compositielessen kan beginnen. Wanneer hij achttien wordt, in wat het laatste oorlogsjaar zal blijken, begint zijn drie jaar durende dienstplicht tot aan januari 1921. Poulenc is niet permanent gestationeerd – zijn brieven schrijft hij geregeld vanuit Parijs – en hij blijft nieuwe werken componeren, maar toch wendt hij zijn dienstplicht aan als belangrijkste obstakel voor het volgen van compositielessen, wanneer hij Charles Koechlin in september 1921 schrijft met de vraag of deze hem wil onderwijzen. Te lang heeft hij, naar eigen zeggen, het ‘instinct’ gehoorzaamd, in plaats van de intelligentie. Hij wil zich nu graag overgeven aan Koechlin, ‘*fort serieusement entre vos mains*’. Hij hoopt dat Koechlin een autodidacte leerling als hij aan wil nemen en dat zijn onwetendheid hem niet zal tegenstaan, want ‘*je voudrais grace a vous devenir un musicien*’.<sup>109</sup> Koechlin is dan een vooraanstaand lid van de Parijse muziekwereld, als componist, maar misschien nog meer als theorie- en compositiedocent. Hij was in 1909 een van de oprichters van de *Société Musicale Indépendante* (SMI) en beduidend ontvankelijker voor de muziek van de bende van Poulenc dan Vidal, Hij neem de leergierige autodidact inderdaad onder zijn hoede en zal hem tussen 1921 en 1924 onderwijzen.<sup>110</sup>

Poulenc meent blijkbaar dat hij het niet langer alleen af kan. Hij zegt in feite dat hij zichzelf nog geen musicus vindt; een opmerkelijke uitspraak voor iemand die het componeren dan al enkele jaren als hoofdzaak in zijn leven beschouwt. Misschien zegt hij het ook om Koechlin te vleien – dankzij hem wil hij een musicus worden –, maar dat zijn wens om technisch vaardiger te worden inmiddels groter is dan zijn vrees voor *l'influence du maître* is duidelijk. Hij heeft

---

<sup>106</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 55 (brief van 26 september 1917).

<sup>107</sup> *Rapsodie Nègre*, een werk voor zangstem en klein ensemble, schreef Poulenc in 1917 en zou het eerste werk zijn dat voor publiek werd uitgevoerd. De tekst die Poulenc gebruikt is in een fantasietaal die ‘Afrikaans’ zou moeten lijken: *Honoloulou, poti lama! / Honoloulou, Honoloulou, / Kati moko, mosi bolou / Ratakou sira, polama!*

<sup>108</sup> André Gédalge was componist en docent contrapunt en fuga aan het *Conservatoire de Paris*. Beroemde leerlingen zijn Ravel, Honegger en Milhaud. Louvier, Alain. "Gédalge, André." *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

<sup>109</sup> Poulenc, *Correspondance*. p. 136 (brief van 21 september 1921)

<sup>110</sup> Robert Orledge. "Koechlin, Charles." *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

bovendien de opdracht van Sergej Diaghilev ontvangen om de muziek voor een ballet te schrijven, wat uiteindelijk in *Les Biches* zal resulteren. Dit werk is Poulencs eerste werk voor een volledig symfonieorkest en in de briefwisseling tussen hem en Koechlin die is opgenomen in de selectie van Chimènes, wordt duidelijk dat Poulenc dringend behoefte heeft aan technische instructies. De correspondentie tussen Poulenc en Koechlin is niet erg uitgebreid in de verzameling van Chimènes (uit de jaren twintig zijn er negen brieven opgenomen). In deze brieven doen de twee elkaar vooral verslag van hun muzikale activiteiten, waarbij het ontstaansproces van *Les Biches* gevolgd kan worden tijdens de jaren dat Poulenc zijn lessen volgde. In de meeste van zijn brieven aan Koechlin blijft Poulenc vertellen dat hij de lessen van zijn docent zo hard nodig heeft.<sup>111</sup> Tegen het einde van 1923, enkele maanden voor *Les Biches* in première gaat, vraagt Poulenc hem zelfs om direct advies wat betreft specifieke onderdelen in de orkestratie van de balletmuziek.<sup>112</sup>

Koechlin lijkt dus voornamelijk het noodzakelijke ‘achterstallig onderhoud’ wat betreft compositietechnieken te moeten opknappen voor Poulenc. Toch bereikt hij ook meer met zijn lessen. Koechlin is zijn leven lang gefascineerd door de muziek van Johann Sebastian Bach en laat dit ook doorwerken in de lessen die hij aan Poulenc geeft: hij laat de instinctieve autodidact korallen van Bach harmoniseren.<sup>113</sup> Poulenc zal later zeggen dat dit een belangrijke stimulans was voor zijn liefde voor koormuziek, een genre dat in zijn componerende leven een steeds grotere rol zal gaan spelen.<sup>114</sup>

Viñès en Koechlin zijn de enige twee docenten geweest van wie Poulenc structureel en op serieus niveau les heeft gevolgd.<sup>115</sup> Het vaste stramien van een conservatorium is hem bespaard gebleven en voor een componist die zich graag verre houdt van externe invloeden, lijkt dit een verstandige keuze. Poulenc heeft zijn leermeesters zelf uit kunnen kiezen en hoewel hij over beide zegt dat hij veel aan ze te danken heeft, geeft hij in zijn correspondentie nergens aan dat hij ook muzikaal gezien onder hun invloed is gekomen. Veeleer heeft hij van hen de benodigde

---

<sup>111</sup> In mei 1923 schrijft hij bijvoorbeeld, dat hij hard werkt aan *Les Biches*, maar dat hij grote behoefte heeft aan techniek en dus de lessen van Koechlin. Poulenc, *Correspondance*, p. 195 (brief van 24 mei 1923).

<sup>112</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 212 (noot 1).

<sup>113</sup> Zie voor bewaard gebleven voorbeelden, sommige voorzien van commentaar van Koechlin: Sidney Buckland en Myriam Chimènes (eds.). *Francis Poulenc: Music, Art and Literature* (Brookfield: Ashgate Publishing Company, 1999) pp. 17-24.

<sup>114</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 1032.

<sup>115</sup> Voor Viñès heeft Poulenc nog les van ‘een dame van wie ik de naam ben vergeten en die meer indruk op mij maakte vanwege haar gigantische hoeden dan met haar middelmatige onderwijs’, om vanaf zijn achtste te worden bijgestaan door een repetitor, een nicht van César Franck, die hem dagelijks begeleidt in zijn pianostudie. Solfège en harmonieleer wordt hem door bevriende musici bijgebracht (Poulenc, *Moi et mes amis*, pp. 39-41).

kennis en kunde meegekregen om zijn persoonlijke muzikale materiaal beter mee te onderbouwen en via hen de juiste personen ontmoet om zijn muziek bij een breed publiek bekend te maken. Dat Poulenc de positie van ‘amateur’ als een voordeel ziet, laat hij merken in het boek dat hij schrijft over Emmanuel Chabrier, die zich pas op latere leeftijd volledig aan het componeren wijdde. Het is curieus, schrijft Poulenc, dat het de amateurs zijn, die in de loop van de muziekgeschiedenis de meest onverschrokken voorlopers (*précurseurs*) zijn. Autodidact en niet geremd door regels van een school kunnen zij immers gemakkelijker de barrières van tradities overschrijden. Poulenc is zo bescheiden om zichzelf niet te noemen in het rijtje voorbeelden – Gesualdo, Moessorgski en Satie – maar wetend dat hij aan dezelfde kwalificaties als genoemden voldoet, lijkt het erop dat hij tegen het einde van zijn leven tevreden is met zijn status als ‘amateur’.<sup>116</sup>

### 2.3 Poulenc en Cocteau, Satie en de *Groupe des Six*

Vanwege zijn dienstplicht heeft Poulenc tussen 1918 en 1921 geen tijd voor compositielessen maar zijn netwerk van muzikale vrienden weet hij onderwijl uit te bouwen tot omvangrijke proporties. Belangrijke vriendschappen ontstaan via zijn pianodocent Viñès en zullen uiteindelijk leiden tot de fameuze *Six*. Iemand die het althans graag laat schijnen alsof hij hier de regie in heeft is Jean Cocteau, het brein achter *Parade*. Het is klare taal die in pakkende oneliners het manifest *Le Coq et l'Arlequin* tot een succes maakt, wanneer het in het voorjaar van 1918 verschijnt van zijn hand. Het pamflet verwoordt wat naar zijn idee nieuwe muziek zou moeten zijn. Cocteau wil afrekenen met de gevestigde muzikale orde, die in zijn opinie vooral bestaat uit ‘de Russen’, Wagner en het impressionisme; muziek moet weer Frans en dus simpel worden. Satie is het grote voorbeeld, de melodie moet de muziek bepalen en de luisteraar moet zich hoeden voor muziek die je verleidt met een teveel aan noten. Omdat Cocteau zich zo sterk bemoeit met de nieuwe generatie componisten, wordt de *Le Coq* al snel gezien als hun spreekbuis. Of zij zich hier iets van aantrekken valt echter te bezien. ‘Om eerlijk te zijn is zijn [Cocteaus] muzikale handboekje *Le Coq et l'Arlequin* een verkapte verdediging van Saties esthetiek tegenover die van Stravinsky. Het is onmogelijk om het als een manifest van de *Groupe des Six* te zien, omdat het alleen al de onstuimige, romantische kunst van Arthur Honegger zou verloochenen’, aldus Francis Poulenc in 1953 in gesprek met Stéphane Audel, waarin hij verder met geen woord rept of Cocteaus woorden wel op zijn eigen muziek van toepassing zijn.<sup>117</sup> Hij

---

<sup>116</sup> Poulenc, *Emmanuel Chabrier*, p. 65.

<sup>117</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 52

was eerder hun *chroniqueur poétique*, hun poëtische verslaggever, veeleer hun vriend en briljante woordvoerder, dan hun theoreticus.<sup>118</sup> Dit is echter wat Poulenc zegt, wanneer hij er met een afstand van enkele decennia op terug kan kijken. In de door Chimènes verzamelde correspondentie wordt *Le Coq* niet een keer ter sprake gebracht door Poulenc, maar wel komen enkele ideeën aan bod die duidelijk verwantschap hebben met de in het manifest geventileerde meningen. In de al eerder aangehaalde brief uit 1919 die hij naar zijn uitgever stuurt, hekelt Poulenc het *debussyisme* en Wagner en prijst Satie als een van zijn meest geliefde componisten. Zijn *Cocardes*, zoals we zullen zien in het hoofdstuk hierna, vertonen veel verwantschap met de ideeën in *Le Coq*. Toch lijkt er van het klakkeloos overnemen van ideeën geen sprake. Dat het niet alleen Cocteau was die de *jeunes* beïnvloedde, maar dat er eerder sprake was van een wisselwerking waarin ook Satie een groot aandeel had, maakt Georges Auric duidelijk in de inleiding die hij schrijft voor de editie van *Le Coq et l'Arlequin* die in 1978 verschijnt. Het pamflet verschijnt in een periode waarin de jonge componisten, inclusief Satie, elkaar bijna dagelijks zien, schrijft Auric. Hij vermeldt de trots die hij voelde bij de eerste lezing van *Le Coq*, niet alleen omdat het aan hem gewijd was, maar ook omdat de zaken die hen allen, waarmee hij wel de uiteindelijke *Six* moet bedoelen, bezighielden een plaats hadden gekregen in het manifest.<sup>119</sup> *Le Coq* wordt daarmee meer dan ‘*notes autour de musique*’, zoals de ondertitel luidt, maar Auric beschouwt ze als ‘*notes autour des années où elles étaient rédigées*’. Een schets van een tijdsbeeld, zou *Le Coq* genoemd kunnen worden. Sommige ideeën gaan bovendien nog verder terug, valt te ontdekken wanneer we een uitstapje maken naar Satie van voor *les jeunes*.

De toon die Cocteau aanslaat in *Le Coq* is niet ironisch van aard, eerder strijdlustig en zelfverzekerd, alsof hij de woorden *étonne-moi* van Diaghilev nog in zijn achterhoofd heeft. Toch heeft de boodschap die hij verkondigt veel overeenkomsten met wat Satie – maar dan wel met de nodige humor – enkele jaren eerder aan de orde stelt. De excentrieke componist neemt al ver voor zijn kennismaking met Cocteau een loopje met het academische, het zijns inziens pedante van de kunstmuziek. Had zijn muziek geen herkenbare vorm, zoals zijn vriend Debussy hem eens verweet? Dan schreef hij toch een stuk ‘*au forme de poire*?’ Dit rebelse kwamen niet uit het niets; Satie leidde een dubbelleven. Waar hij vanaf de jaren tien van de vorige eeuw voornamelijk bekend is om zijn *Gymnopédies* en *Gnossiennes*, besteedde hij vanaf eind jaren 1880 grote delen van zijn tijd in *cafés-concerts*, *music halls* en *cabarets* als pianist en componist van populaire zangers. Satie was daarmee, anders dan zijn latere beschermelingen Poulenc, Milhaud en Auric,

---

<sup>118</sup> Poulenc, *Entretiens avec Rostand*, p. 45 ; Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 52.

<sup>119</sup> Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique*. (Paris: Editions Stock, 2009, eerste druk: 1918, eerste druk van deze editie: 1978). pp. 18-19.

onderdeel van de wereld van het populaire entertainment, meer dan van die van de kunstmuziek. In zijn woonplaats Arcueil was men zelfs hoogst verbaasd te horen dat Satie ook een omvangrijk oeuvre aan kunstmuziek had gecomponeerd, naast de hun bekende cafémuziek.<sup>120</sup>

Hoewel veel van zijn werk van daarvoor stamt, wordt Satie vanaf de jaren tien langzaam bekender als componist van kunstmuziek. Zijn muziek wordt uitgevoerd door Maurice Ravel en Ricardo Viñes.<sup>121</sup> Dat Satie in het cabaret niet alleen achter de piano, maar wellicht ook op het podium tot zijn recht zou zijn gekomen, blijkt uit de satirische stukken die hij schrijft wanneer zijn bekendheid begint te groeien. Tegelijkertijd getuigend van een groot gevoel voor humor en zijn rebellie tegen de gevestigde muzikale orde, schrijft hij essays voor de *Revue Musicale* waarin hij de praktijk van de kunstmuziek op de hak neemt en waar de ironie vanaf druipt. In de *Revue Musicale van de Société internationale de Musique* (S.I.M.) van 15 februari 1914 verschijnen negen ‘*Commendements du catechisme du Conservatoire*’ van zijn hand.<sup>122</sup> Als zogenaamd anonieme correspondent vraagt hij om de plaatsing van de in achtlettergrepige versregels opgestelde geboden ‘om educatieve en menslievende redenen’. Het eerste gebod is veelzeggend:

*Dieubussy zult gij aanbidden.*

*En volkomen imiteren.*<sup>123</sup>

Daarnaast stuurt de ‘anonieme correspondent’ aan op overmatig gebruik van parallelle kwinten en octaven in een muziekstuk dat nimmer met een consonant akkoord mag eindigen – enzovoort. Hoewel Debussy hier het mikpunt lijkt van Saties muzikaal misnoegen, zijn het veeleer diens volgelingen die hem tot ergernis zijn: de ‘*debussyistes*’ imiteren de impressionistische innovaties van Debussy, totdat ze verworden tot maniërismen, saaie en voorspelbare formules.<sup>124</sup> Inderdaad zijn juist deze ‘trucjes’ Saties doel van spot in de ‘*Commendements*’.<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> Perloff, *Art and the Everyday*, p. 65, Volta, *Satie / Cocteau*, p. 287.

<sup>121</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 42.

<sup>122</sup> Erik Satie, ‘*Commendements du catechisme du Conservatoire*’ in *Revue Musicale, Société internationale de Musique* (S.I.M.), (15 februari 1914).

<sup>123</sup> Dieubussy seul adoreras; et copieras parfaitement

<sup>124</sup> Perloff, *Art and the Everyday*, p. 13.

<sup>125</sup> De gezamenlijke geschiedenis die Satie en Debussy hebben, voor de tijd van Cocteau en *Les Six*, maakt een gemeente spotternij jegens ‘Dieubussy’ bovendien onaannemelijk. Vanaf het eind van de negentiende eeuw onderhouden de twee een vriendschap, die ook muzikaal van invloed is voor beide heren. Zo schijnt Satie Debussy de suggestie gedaan te hebben een stuk van Maeterlinck op muziek te zetten. Resultaat werd Debussy’s meesterwerk *Pelléas et Mélisande*. De twee raken uiteindelijk gebrouilleerd, maar pas in 1916. Poulenc, *Moi et mes amis*, pp. 84-5.



Satie was een voorganger en inspirator voor Cocteau, *les jeunes* en uiteindelijk *Le Coq*, zoveel wordt duidelijk. Wat schrijft Poulenc aan Satie in die tijd? Hier stuiten we op een groot gemis in de verzamelde correspondentie: er is geen enkele brief van Poulenc aan Satie opgenomen. Een handvol brieven in de omgekeerde richting is wel opgenomen, waaruit een betrokkenheid van de *bon maître* blijkt voor de jonge Poulenc. In een van de laatste brieven waarschuwt Satie Poulenc voor muziekcriticus Louis Laloy, die zijn muziek en die van *Les Six* tot dan toe altijd bekritiseerd heeft, maar die nu opeens toenadering zoekt.<sup>126</sup> Tevergeefs, want uiteindelijk loopt de vriendschap hier toch op stuk. ‘*Monsieur Satie est tout particulièrement en colère*’, zo verwoordt Poulenc het in februari 1924 in een brief aan Stravinsky.<sup>127</sup> De breuk is definitief en mondt zelfs uit in een polemiek in de pers. Geen slechte reden, lijkt het, voor Satie om de brieven van Poulenc de deur uit te doen, maar of dit daadwerkelijk de reden is dat ze ontbreken is (vooralsnog?) ongewis. In juli van het jaar daarop overlijdt Satie, zonder dat de twee elkaar nog gesproken hebben. Poulenc zal later zeggen dat hij spijt heeft van de breuk. In de *Entretiens avec Claude Rostand* (1954) vertelt hij dat de invloed van Satie *considérable* was, *tant spirituellement que musicalement*.

Op persoonlijk niveau was Satie van invloed op Poulenc, maar dat hij met diens gedachtegoed in aanraking komt en hier zelfs onderdeel van wordt, is te danken aan het feit dat hij betrokken is bij de *nouveaux jeunes*. *Le Coq* vormt uiteindelijk een globale afspiegeling van hun ideeën, maar de groep bestaat al voordat Cocteau zich bij hen voegt. Een groot deel van de latere *Six* heeft elkaar al voor *Parade* ontmoet via de salon van Valentine Gross. Aan de Rue Huygens in Montparnasse verzamelen zij zich regelmatig in een voormalig schildersatelier, waar dichter Blaise Cendrars bijeenkomsten organiseert waar de jonge componisten Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre maar ook de een generatie oudere Erik Satie nieuwe werken laten horen. Op 6 juni 1917 organiseert Cendrars een avond met poëzie en muziek om het succes van *Parade*, twee weken eerder, te vieren. In de Salle Huyghens klinkt werk van Louis Durey, Georges Auric en Arthur Honegger en Saties *Parade* klinkt in een versie voor twee piano's, waarvan Satie een van de partijen zelf voor zijn rekening neemt.<sup>128</sup> Aangevuld met Germaine Tailleferre verwerven de jonge componisten hun eerste groepsnaam: Satie noemt hen, inclusief zichzelf, *Les nouveaux jeunes*.<sup>129</sup> De Salle Huyghens is en blijft een plaats waar de

---

<sup>126</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 222-3 (brief van 11 januari 1924 van Satie aan Poulenc).

<sup>127</sup> Ibid. p. 224 (brief van 9 februari 1924 aan Stravinsky).

<sup>128</sup> Nancy Perloff, *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie* (New York [etc.]: Oxford University Press, 1991), p. 2.

<sup>129</sup> Ornella Volta, *Satie / Cocteau: eine Verständigung in Missverständnissen* (Hofheim: Wolke, 1994), p. 52.

*jeunes* geregeld optreden tijdens de bijeenkomsten onder de naam Lyre et Palette – er wordt ook kunst tentoongesteld, van kunstenaars als Picasso, Braque en Modigliani.<sup>130</sup> Francis Poulenc wordt via Auric en hun gezamenlijke pianoleermeester Ricardo Viñes geïntroduceerd bij Satie. Aanvankelijk heeft Satie zijn bedenkingen bij de uit de bourgeoisie afkomstige nieuweling, maar Poulenc weet hem met zijn oprechte bewondering voor *Parade* gauw voor zich te winnen.<sup>131</sup>

De groep wordt steeds vaker uitgenodigd hun werk ook buiten de Salle Huyghens uit te voeren. Zangeres Jane Bathori organiseert concerten in het Théâtre du Vieux-Colombier. Tijdens de oorlog wordt het theater niet gebruikt, zodat Bathori het podium kan bieden aan de jonge groep componisten. Regelmatig staan de zes namen samen op het programma, zo nu en dan aangevuld met werk van componisten als Jean Huré, Roger-Ducasse of Roland-Manuel. Darius Milhaud is lid *in absentia* van de groep vanaf 1917, wanneer hij als secretaris van diplomaat en schrijver Paul Claudel naar Brazilië vertrekt. Zijn terugkeer in 1919 is als een reünie en zo vormt Milhaud het laatste ingrediënt voor het zes koppig componistenclubje, waarvan de rolverdeling tijdens zijn afwezigheid gewijzigd is.<sup>132</sup> Satie heeft zich tegen het einde van 1918 teruggetrokken als lid van de groep. Hij blijft betrokken bij de jonge componisten – en andersom – maar Jean Cocteau heeft de rol op zich genomen van woordvoerder van de *jeunes*.

Op 30 augustus 1919 maakt Poulenc, in een brief aan Cocteau, voor het eerst melding van *l'album collectif*. Hij doelt op een album van de zes *nouveaux* jeunes, dat in 1920 onder de titel *Album des Six* zal verschijnen. Wanneer hij dit schrijft hebben de *jeunes* nog niet de titel waar ze later zo bekend onder zullen worden, maar lang duurt dat niet meer. Een brief van Poulenc aan muziekjournalist Henri Collet uit oktober 1919 doet vermoeden dat de titel *Groupe des Six* onvermijdelijk en misschien zelfs ingegeven is. In de brief schrijft hij over zijn eigen werk en beveelt dat van zijn '*camarades du groupe*' aan. Het verbaast dan ook niet dat dezelfde Collet op 16 januari 1920 over deze *groupe* als een geheel schrijft. In *Comoedia*, een Parijs artistiek dagblad, verschijnt een artikel van de hand van de muziekcriticus, waarin hij rept van *Les Six Français*, naar analogie met de Russische Vijf ('Het machtige hoopje').<sup>133</sup> Tot op heden wordt deze benaming voor het groepje componisten gehanteerd. Net als hun Russische voorgangers zijn *Les Six* geen zelfbenoemd clubje – hier klopt de analogie in elk geval – en zullen zij altijd blijven

---

<sup>130</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 51.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 48..

<sup>132</sup> Ook tijdens Milhauds afwezigheid worden zijn werken opgenomen in de programmering van Les Nouveaux Jeunes. Perlof, *Art and the Everyday*, p. 3.

<sup>133</sup> Russische Vijf: Mili Balakirev, Alexander Borodin, César Cui, Modest Moessorgski, Nikolaj Rimski-Korsakov.

benadrukken dat de onderlinge verschillen misschien wel groter zijn dan de overeenkomsten. Uiteraard is het niet zonder reden dat juist deze zes jonge Franse componisten toch onder een noemer geschaard worden en zullen zij ook geen bezwaar hebben gemaakt tegen de publiciteit die de artikelen van Collet hen opleverde; tot die tijd waren het vooral hun eigen kringen, buiten het gangbare concertleven, waarin hun muziek op een luisterend oor kon rekenen.

Vermoedelijk omdat ze elkaar zo geregeld zagen dat correspondentie overbodig was, bestaan er uit de beginjaren twintig weinig brieven tussen Poulenc en zijn *groupe*-genoten. Wel noemt Poulenc zijn vrienden regelmatig in correspondentie aan anderen. De rol die *Les Six* als collectief speelde in Poulencs ontwikkelingen, lijkt voornamelijk praktisch van aard. *Les Six* is vooral een medium om zijn eigen werken, samen met die van zijn vrienden, onder de aandacht te brengen van het publiek. Inhoudelijk is het groepje, zoals Poulenc ook zegt, te divers om een gezamenlijk denkbeeld uit te dragen. Het geldt daarom ook niet voor alle zes, maar in elk geval Poulenc was in zijn muziek, hoewel niet uitgesproken, bezig met de ideeën uit *Le Coq et l'Arlequin*. Het voornaamste voorbeeld is zijn liedcyclus *Cocardes*, dat in het volgende hoofdstuk aan bod komt.

#### 2.4 Poulenc als Franse componist?

Poulencs jeugd speelt zich af tijdens de discussies over het Franse in muziek. Hij is vijftien wanneer de *Grande guerre* uitbreekt. Zijn dienstplicht, van 1918 tot 1921, lijkt hij vooral te zien als een vervelend obstakel in zijn verdere muzikale ontwikkeling. In brieven die hij schrijft vanaf de plaatsen waar hij is gestationeerd, maakt hij melding van de verveling die hem kwelt – ‘*je meurs d’ennui*’, 8 september 1918 – overlegt hij welke van zijn werken waar geprogrammeerd moeten worden en meer dan eens schrijft hij zijn in Parijs achtergebleven vrienden vanuit de gevangenis, omdat hij een straf uitzit voor te lang wegblijven tijdens zijn verlof.<sup>134</sup> In oktober 1918 schrijft hij dat ‘*malgré tout la guerre ne me coupe pas trop le sifflet*’. De oorlog grijpt hem niet erg bij de keel.<sup>135</sup> Zijn nonchalance ten aanzien van zijn dienstplicht geeft niet bepaald blijk van een onfeilbare vaderlandsliefde, maar Poulenc is wel degelijk geïnteresseerd in de muziek van zijn *patrie*. In een brief van augustus 1917 aan Viñès, een van zijn vaste geadresseerden in die tijd, vertelt hij dat hij verdiept is in *Pour la musique française*, twaalf gebundelde lezingen. ‘Een lofrede op de *Schola* en zijn leerlingen’, noemt hij het schamper. Hij citeert een stuk – ‘om je

---

<sup>134</sup> Poulenc, *Correspondance*: op 30 mei 1918 schrijft hij Valentine Gross vanuit de *prison* (p. 60), op 3 september 1918 in dezelfde benarde positie aan Ricardo Viñès (p. 64).

<sup>135</sup> *Ibid*, p. 69 (brief van 1 oktober 1918, geschreven vanuit zijn militaire post aan Valentine Gross).

rot te lachen en diep treurig tegelijk' – waarin de muziek van Debussy en Ravel wordt afgeserveerd, omdat de '*grappes de notes capricieusement accrochées*' (ook in vertaling wat potsierlijk: grillig opgehangen trossen muzieknoden) niet te analyseren zijn zoals die van d'Indy.<sup>136</sup> Het is duidelijk voor wie Poulenc hier partij kiest. Hij zal inderdaad nooit veel op hebben met d'Indy en de correspondentie laat dit zien door het bijna volledig ontbreken van de Schola-oprichter hierin. Niet alleen is er geen correspondentie bewaard gebleven – wat gezien de brievenbewaarzucht van Poulenc in elk geval sterk doet vermoeden dat d'Indy zich nooit tot Poulenc heeft gericht<sup>137</sup> – maar Poulenc noemt d'Indy ook vrijwel nergens in zijn brieven. Hij lijkt voor Poulenc in dezelfde categorie te vallen als Saint-Saëns. Wat het ook is, niet interessant genoeg of te ver buiten zijn kader, hij neemt niet de moeite om over hem te schrijven. Het interessante hieraan, is dat Poulenc zich hiermee in elk geval gedeeltelijk onttrekt aan het Parijse muziekdebat zoals geschetst in Hoofdstuk 1.

Inderdaad laat Poulenc zich in het vervolg van zijn correspondentie nergens expliciet uit over de discussie tussen de leidende componisten over wat Franse muziek is. *Cocardes* noemt hij *très Paris*, maar verder kwalificeert hij zijn eigen muziek nergens als Frans, noch maakt hij melding van een wens om Frans te klinken. Dit strookt met zijn grenzeloze muzikale interesse. Zijn favoriete componisten zijn Bach, Mozart, Satie en Stravinsky, schrijft hij in 1919.<sup>138</sup> Welgeteld een Fransman haalt Poulencs top vier. Zijn interesse strekt inderdaad buiten de grenzen van Frankrijk. De Spanjaard Manuel de Falla, wiens muziek Poulenc bewondert, behoort tot zijn correspondentiegenoten, net als Béla Bartók. Dat het voor Poulenc nog wel eens lastig kan zijn geweest om partituren van niet-Franse componisten te bemachtigen, laat deze laatste weten. Bartók schrijft in november 1921 dat hij zijn uitgever gevraagd heeft waarom men zijn composities in Parijs niet kan bestellen. Tot zijn verbazing is het antwoord dat de Franse uitgevers een behoorlijke weerstand hebben tegen het uitgeven van Duitse of Oostenrijkse muziek.<sup>139</sup> Ongetwijfeld is Poulenc op een andere manier aan muziek gekomen, want hij moet geweten hebben voor wie hij in 1922 naar Oostenrijk afreisde, samen met Milhaud. Nieuwsgierig naar de Weense grootheden, weten ze een ontmoeting te regelen met Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern. Hoewel hij na het bezoek aan Wenen met plezier terugkeert naar Parijs – '*J'y rentre [...] heureux de revoir le Louvre*', Poulenc schrijft Picasso dat de kunst in Wenen niets

---

<sup>136</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 54-55. De brief dateert van 25 augustus 1917. *Pour la musique française* verscheen in 1917, maar bestond uit lezingen die werden gegeven in 1915.

<sup>137</sup> Poulenc bewaarde en categoriseerde zijn brieven zorgvuldig (*Correspondance*, pp. 7-8).

<sup>138</sup> In de eerder aangehaalde brief aan uitgever Oto Kling (*Correspondance*, p. 99).

<sup>139</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 140 (brief van 29 november 1921).

voorstelt<sup>140</sup> – is dit ook weer een teken dat hij zich weinig aantrekt van een eventueel taboe op Oostenrijks-Duitse muziek.

Dat de beschrijving ‘Frans’ vaak met Poulencs muziek gecombineerd wordt is niet vreemd: hij is immers een Fransman en groeit op tussen Franse musici. Dat de muziek van Poulenc ‘typisch Frans’ genoemd wordt, zoals vaak gebeurt, staat los van het feit dat Poulenc, althans in zijn vroege correspondentie, nergens een wens uitspreekt Frans te zijn. Interessanter dan de vraag of Poulenc een *musicien français* is, is hier het feit dat hij de grenzen van Frankrijk niet als hermetisch gesloten ziet. In zijn open houding naar muziek uit het Duitstalig gebied laat hij nog een verschil zien met de generatie voor hem.

### 2.5 Poulenc als criticus

Het uitgebreide sociale netwerk van Poulenc speelt een centrale rol in diens leven en werk. Niet voor niets zal hij in 1927 een buitenhuis in Noizay aankopen, om zich te kunnen terugtrekken als hij wil componeren. In Parijs lukt hem dit slecht vanwege al te veel afleiding: ‘*Il me faut donc me replier sur moi-même et travailler dans la solitude*’.<sup>141</sup> De rijkdom aan contacten strekt zich voornamelijk uit binnen de artistieke kringen van Parijs en beperken zich niet tot de muziek. Zijn liefde voor poëzie en deelname aan de literaire kring van Adrienne Monnier – haar boekenwinkel *Maison des amis des livres* op de Rue de l’Odéon is een ontmoetingsplaats voor schrijvers –, de vriendschap met jeugdvriendin Raymonde Linossier, die hem bij Monnier introduceert, zijn interesse in beeldende kunst worden in door Sydney Buckland en Myriam Chimènes geselecteerde essays toegelicht in *Francis Poulenc: Music, Art and Literature* (1999).<sup>142</sup>

Poulenc beweegt zich moeiteloos binnen de kunstzinnige elite, veelal in de kringen die ver afstaan van de oude garde – componisten als Saint-Saëns en d’Indy blijven buiten beeld, zoals eerder duidelijk werd. Muziekvrienden uit de generatie daartussen, waartoe bijvoorbeeld Ricardo Viñes behoort, zijn van de vooruitstrevende tak in het Parijse cultuurleven. Het lijkt erop dat Poulenc weinig moeite hoeft te doen om het voor zijn muziek op te nemen, om een strijd aan te gaan voor de muziek van de avant-garde. De infrastructuur waarin de *nouveaux jeunes* floreren, lijkt perfect te passen in of naast de traditionele concertpraktijk – want al hebben ze er zelf weinig te zoeken, de Opéra en Opéra-Comique trekken nog steeds volle zalen. Misschien is dit de reden dat Poulenc zo vrijuit over zijn muziek en die van anderen kan spreken in zijn brieven. Zijn brutale inborst zal hem geholpen hebben, maar het lijkt er toch ook op dat

---

<sup>140</sup> Ibid. p. 147 (brief van februari 1922 aan Picasso).

<sup>141</sup> Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 76. Het buitenhuis koopt hij in 1927.

<sup>142</sup> Buckland en Chimènes, *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, 1999.

zijn comfortabele positie in de voorhoede van de nieuwe generatie hem genoeg zelfvertrouwen geeft om zijn meningen te ventileren in brieven aan niet de minsten.

De al eerder aangehaalde brief die Poulenc op 6 september 1919 schrijft aan de uitgever van enkele van zijn werken geeft een belangrijk overzicht van de muzikale ideeën en voorkeuren van de dan twintigjarige Poulenc.<sup>143</sup> Hij geeft, er blijkbaar van uitgaande dat dit informatie is die zijn uitgever over hem dient te hebben, een lijst van componisten van wie hij ofwel steeds meer is gaan houden, of die hij steeds meer is gaan verafschuwen – het gebruik van krachttermen schuwt Poulenc nergens. ‘*Mes quatre auteurs préférés, mes seuls maîtres sont Bach, Mozart, Satie et Stravinsky*’ behoeft blijkbaar geen toelichting. Zijn drie grootste antipathieën licht hij wel toe – dat de uitgever die kent is ‘*essentiel*’. Hij verklaart dat hij van Beethoven totaal niet houdt, omdat zijn muziek een ziekte is, ‘*un moyen d’expression de douleurs physiques*’. Wagner verafschuwt hij, omdat hij niet houdt van waardeloze muziek (*musique Toc*), kartonnen draken en carnavaleske godinnen. Kortom, ook de muziek van Wagner is een ziekte. Van Franck, ten slotte, houdt hij niet, omdat het geen Latijnse kunst (*art latin*) is.<sup>144</sup>

‘Voyez, je suis franc, j’estime que je dois l’être’. Vrijmoedig moet hij zijn, zegt hij, voor nog een point capital te noemen: ‘Je ne suis pas un musicien Cubiste, encore moins Futuriste, et bien entendu pas Impressioniste. Je suis un musicien, sans étiquette’. Poulenc noemt hier drie van de belangrijkste kunststromingen van het begin van de twintigste eeuw, waartoe hij niet gerekend wenst te worden. Jezelf afzetten tegen de bestaande gang van zaken is nog niet hetzelfde als hetzelfde als franc, vrij zijn. Toch lijkt Poulenc er in zijn allerjongste componerende jaren vooral op gericht om een stempel te voorkomen. In een brief aan Darius Milhaud van juni 1919 bemoeit hij zich met de programmering van een concert waar werk van de twee zal worden uitgevoerd.<sup>145</sup> In hun beider belang lijkt het Poulenc verstandig om twee werken, *Les Choéphores* van Milhaud en *Le Jongleur* van hemzelf, niet na elkaar te programmeren, ‘*simplement à cause du côté percussion*’. Het publiek zou hen, vanwege deze werken met een percussief karakter, meteen associëren met het ‘*percutisme*’, hen verwarren met de bruiteurs.<sup>146</sup> Het concert moet bovendien niet te lang zijn, omdat anders de helft van het publiek voor het einde de zaal verlaat. Poulenc trekt het zich, kortom, aan wat het publiek van zijn muziek denkt, maakt zich

---

<sup>143</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 99. De brief is gericht aan Otto Marius Kling van *Editions Chester*.

<sup>144</sup> Opvallend is dat het precies de muzieksmaak is van zijn vader, die Poulenc hier verafschuwt. Een reden om hier iets achter te zoeken geven de correspondentie noch de literatuur over Poulenc.

<sup>145</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 91 (brief van 3 juni 1919, geschreven vanuit zijn militaire post).

<sup>146</sup> Het brütisme is een muzikale uiting van het futurisme. *Les Choéphores* (1915) van Milhaud is geschreven voor orkest, aangevuld met vijftien percussionisten, meerdere koren en solisten en bevat ritmische spraak. *Le Jongleur* of *Jongleurs* (1918) van Poulenc heeft bestaan in een versie voor zowel piano vierhandig als orkest en hoewel Poulenc het werk in zijn brieven meermalen noemt, is het niet teruggevonden en mogelijk vernietigd.

zorgen over de hokjes waarin dit publiek hem zal stoppen. Daarnaast lijkt hij ervan uit te gaan dat het publiek hem en Milhaud over dezelfde kam zal scheren en doet dit daarmee indirect zelf ook. Dit laatste is niet verwonderlijk, omdat Poulenc in die tijd bijna uitsluitend met zijn vrienden van de *nouveaux jeunes* geprogrammeerd wordt. Wel benadrukt het de band die Poulenc dan voelt met in dit geval Milhaud: hun muziek vormt blijkbaar een eenheid.

Ook in andere brieven komt Poulencs preoccupatie met de beeldvorming over zijn muziek naar voren. Zelden neemt Poulenc een blad voor de mond, maar de briefwisseling met Paul Collaer, een bevriende Belgische musicoloog, pianist en voorvechter van moderne muziek, geeft de meeste informatie over zijn muzikale opvattingen. De vriendschap tussen Collaer en Poulenc ontstaat in 1920 en vanaf dan kunnen we meelesen met een reeks van pleidooien van de hand van Poulenc voor muziek die hij bewondert, maar ook met zijn teleurstelling, wanneer Collaer tegen zijn verwachtingen in deze mening niet deelt. Meteen de eerste brief van Poulenc aan Collaer in januari 1920 bevestigt dat hij graag het beeld dat anderen over hem hebben in de hand heeft. Hij hoopt dat Collaer snel naar zijn nieuwe werk (*Cocardes*) kan luisteren, omdat het bewijst dat hij geen impressionist is, zoals men graag wilde geloven naar aanleiding van zijn *Rapsodie*.<sup>147</sup> Een paar maanden later neemt hij het voor iemand anders op: Saties *Socrate*, een werk voor stem en ensemble dat sterk aan *Parade* doet denken, moet volgens Poulenc beschouwd worden als het begin van een nieuw genre. Het kan zodoende nergens mee vergeleken worden. Typisch is dat Poulenc reageert op een artikel van Collaer met de titel '*Défense de Socrate*'. Collaer zelf verdedigt Saties werk, maar een pleidooi is blijkbaar niet voldoende voor Poulenc; het pleidooi moet volkomen accuraat zijn, waarbij hij zijn eigen ideeën als de juiste ziet. Dat die eigen ideeën waarschijnlijk ontstaan zijn in het contact met Satie is aannemelijk, maar dat Poulenc graag toeziet op een juiste lezing en interpretatie van de werken waar hij om geeft, van hemzelf of van anderen, blijkt hieruit.<sup>148</sup>

Dezelfde brief aan Collaer verheldert de manier waarop Poulenc muziek benadert. Hij moet bekennen dat hij '*ne cherche jamais à tirer des déductions philosophique de la musique en général*'. Dat bederft namelijk al zijn plezier, hij hecht alleen aan *l'idée* en aan *la façon de l'exprimer*. Hoewel het enerzijds lijkt of hij zichzelf hier tegenspreekt – het uitdrukken van een 'idee' zou je kunnen beschouwen als een filosofische gevolgtrekking – is het duidelijk wat hij bedoelt. Hij wil niet eindeloos stil blijven staan bij wat de bedoeling kan zijn van muziek, maar vindt het

---

<sup>147</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 102-3 (brief van 21 januari 1920).

<sup>148</sup> Ibid. pp. 106-7 (brief van 15 mei 1920). In eerdere brieven schrijft Poulenc lovend over *Socrate*, '*oeuvre que j'aime à l'egal des Passions et Cantates de Bach*' (brief van 10 juni 1919 aan Georges Jean-Aubry, *Correspondance*, p. 92).

interessanter om te zien hoe een bepaald idee omgezet wordt in muziek. Poulenc verdiept zich in partituren, niet alleen om de ideeën van andere componisten te ontdekken, maar ook als inspiratie voor zijn eigen werk. ‘*Je lis surtout beaucoup de musique: Verdi, Rossini etc...*’, schrijft hij op 7 mei 1921, wederom aan zijn muzikale vertrouwenspersoon Collaer.<sup>149</sup> Deze componisten, die nog niet eerder voorbijkwamen, bestudeert hij als voorbereiding op zijn *opéra ballet bouffe* voor Diaghilev, waarmee hij de uiteindelijke *Les Biches* bedoelt. Wat hij hieraan toevoegt is interessant: ‘*Je voudrais bien me servir de toutes ces formules de chant et retrouver la tradition de la vocalise (italienne et non point orientale)*.’ Hij wil gebruik maken van de formules, ideeën die hij bij deze Italianen ontdekt heeft. Poulenc lijkt selectief in degenen die hem mogen beïnvloeden: wel de Italiaanse operameesters, niet de kubisten en impressionisten. Een logische verklaring is natuurlijk niet ver te zoeken; de kubisten en impressionisten staan veel dichterbij hem, in elk geval wat betreft tijd en plaats waarin hun muziek ontstaat. Tegen hen moet hij zich afzetten om niet met ze over een kam geschoren te worden, terwijl de Italiaanse opera zover van hem afstaat dat een dergelijk gevaar ver weg is. Hoewel deze scriptie niet voorziet in een analyse van *Les Biches* om de daadwerkelijke invloeden van de genoemde *formules de chant* te onderzoeken, is alleen het gegeven dat het Poulencs intentie is zich te laten inspireren al goed voor het inzicht dat hij niet helemaal afkerig is van *influences*.

Poulenc schrijft niet uitsluitend over muziek die hij bewondert. Een voorbeeld is de brief die hij Collaer stuurt in juli 1921.<sup>150</sup> Hij heeft gehoord dat deze voorvechter van de avant-gardemuziek zich positief uitgelaten heeft over *Le Roi David*, de nieuwe compositie van Arthur Honegger. Wat volgt en de reden dat Poulenc zijn brief schrijft zijn opmerkelijk voor iemand die zijn leven lang bevriend zal blijven met Honegger en ook altijd zal blijven zeggen diens werk misschien niet altijd lief te hebben, maar in elk geval te bewonderen. Hij is verontwaardigd dat juist Collaer, die zijn eigen muziek altijd zo goed begrijpt, onder de indruk is van deze compositie, waar hij zelf geen goed woord voor over heeft. ‘Voor mij is het een slechte cantate uit Rome. Het is van een grandioze onechtheid, het is idiot.’ Hij houdt niet op: het is ouderwets, het heeft dwaze, voor de hand liggende thema’s. Zijn uitspraken zeggen meteen over zijn voorkeuren voor andere componisten: ‘Ik zie geen verschil tussen *Le Roi David* en *Le Déluge*’. Het werk van Honegger is blijkbaar van dezelfde oninteressante categorie als dat van Saint-Saëns.

---

<sup>149</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 124-5 (brief van 7 mei 1921).

<sup>150</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 133-4 (brief van 28 juli 1921).



Poulenc lijkt in veel van zijn brieven als een manager aan de slag de ideeën in de hand te houden die er over zijn eigen muziek bestaan, maar ook over die van andere componisten.

### 3. Après la lettre

#### *Poulencs brieven als toelichting op Cocardes*

Omdat het onmogelijk is binnen de beperkingen van een scriptie ‘de muziek’ van Francis Poulenc te onderzoeken op mogelijke invloeden, maar ik het toch onvermijdelijk acht om naast de brieven ook aandacht te besteden aan de muziek van Poulenc, wordt in dit hoofdstuk een onderdeel van Poulencs *écriture musicale* behandeld. Het gaat om een werk dat, net als de in het vorige hoofdstuk behandelde brieven, stamt uit de eerste jaren van Poulencs leven als componist. Een vaak gehoorde bewering, die ook Warren Werner doet in zijn dissertatie over de harmonische stijl van Poulenc, is dat zijn muziek, hoe eclectisch ook, een van de meest onmiskenbare, uniek persoonlijke stijlen heeft. Dat betekent niet, dat deze herkenbare stijl gemakkelijk te analyseren is, zoals blijkt in genoemd proefschrift.<sup>151</sup> Ik waag mij dan ook niet aan een harmonische analyse – Poulenc riep immers zelf op zijn muziek niet te analyseren, maar ‘ervan te houden’.<sup>152</sup> Wel zijn ook hier Poulencs brieven een hulpmiddel. Aan de hand van de brieven wordt ingezoomd op *Cocardes*, een liedcyclus, om zo het ontstaansproces en Poulencs visie op het uiteindelijke werk toe te lichten.

De keuze voor het werk heeft meerdere redenen, waarvan de belangrijkste is dat het ruimschoots aan bod komt in de brieven van Poulenc. Dit betekent niet alleen dat er over dit werk de meeste informatie beschikbaar is, maar doet ook vermoeden dat *Cocardes* Poulenc bezighield, meer dan andere van zijn werken die in zijn brieven minder aandacht krijgen. Voor *Cocardes* geldt bovendien dat hij hier uitgesproken tevreden over was. In meerdere brieven laat hij weten content te zijn met zijn nieuwe melodieën en dit is des te opvallender omdat het contrasteert met de veel vaker neergepende afkeuring ten opzichte van zijn eigen muziek. Een gedeelte van

---

<sup>151</sup> Warren Kent Werner. *The Harmonic Style of Francis Poulenc*. (Iowa: University of Iowa), 1966. In zijn conclusie schrijft Werner dat geen een methode volledig toepasbaar was op het oeuvre van Poulenc, maar dat er meerdere ‘analytische hulpmiddelen’ ingeschakeld moesten worden (pp. 193-4).

<sup>152</sup> Bernac, Francis Poulenc: The Man and his Songs, p. 13.

het ontstaansproces van *Cocardes* kunnen we meemaken via de correspondentie, maar juist ook als het voltooid is, schrijft hij verschillende vrienden over zijn *chansons*. In de voorafgaande bestudering van de correspondentie, bleek tenslotte dat *Cocardes* op verschillende fronten als typerend voor Poulenc in het beschreven tijdperk geldt. Of dat daadwerkelijk het geval is, zien we hierna.

### Cocardes – Chansons populaires sur des poèmes de Jean Cocteau (FP 16)<sup>153</sup>

[C]ela ne ressemble guère à ce que j' ai fait jusqu'ici', schrijft Poulenc op 21 juni 1919 aan zijn jeugdvriend Edouard Souberbielle.<sup>154</sup> *Cocardes* bestaat uit drie *chansons*, geschreven voor een zangstem<sup>155</sup>, trombone, kornet (*piston*), viool, grote trom en een triangel, maar Poulenc vervaardigt tegelijkertijd een pianoreductie.<sup>156</sup>

Het driedelige liedcyclus, waaraan hij net begonnen is wanneer hij Souberbielle schrijft, is tot zijn opwinding anders dan zijn werk tot dan toe. Nu heeft Poulenc in 1919 nog geen omvangrijk oeuvre op zijn naam staan, maar wanneer we het werk vergelijken met wat hij daarvoor gedaan heeft en daarna nog zal componeren, is *Cocardes* inderdaad een opvallende eend in de bijt. Het is een fragmentarisch werk, teatraal en de typerende harmonische stijl van Poulenc zoals we die nu kennen is lang niet zo herkenbaar als in ander werk. Hij heeft tijdens het schrijven van *Cocardes* een aantal andere werken, waaronder liedcyclus *Le Bestiaire*, 'in een hoek laten rusten, om zich te richten op *le coin des bonnes choses*'. Het is opvallend dat hij *Le Bestiaire*, een liedcyclus op teksten van Guillaume Apollinaire, hier en in andere brieven min of meer afschrijft.<sup>157</sup> Juist deze cyclus wordt nu vaker uitgevoerd dan *Cocardes* en heeft wel de herkenbare Poulenc-klank – Poulenc schrijft in zijn *Journal de mes mélodies* dat hij zelf verbaasd is dat zijn eerste liederen al zo 'très Poulenc' klinken.<sup>158</sup> Dit maakt het des te opvallender dat Poulenc ten tijde van het ontstaan juist zo blij is met *Cocardes*. Het resultaat is, zegt hij, dat hij een 'absoluut

---

<sup>153</sup> De werken van Poulenc zijn in 1995 door Carl Schmidt gecategoriseerd en voorzien van een FP-nummer (Carl B. Schmidt, *The Music of Francis Poulenc, A Catalogue*, Oxford University Press, USA, 1995).

<sup>154</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 95. Souberbielle, zelf componist en organist, krijgt het er in de brieven van Poulenc vaak van langs, ofwel omdat hij niet snel genoeg reageert (*ah! que je vous déteste !!!!!* 13 november 1918), of omdat hij zijns inziens teveel het pad van *debussyisme* of *frankisme* bewandelt (21 juni 1919).

<sup>155</sup> Poulenc zelf noemt in de brief aan Collaer een mannenstem, Pierre Bernac specificeert het als lichte tenor (Bernac, *The man and his songs*, p. 184), terwijl de partituur niets vermeldt.

<sup>156</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 102.

<sup>157</sup> Ook in een brief van 10 juni 1919 (*Correspondance*, pp. 92-3). Later komt hij hier wel op terug, in de loop van zijn verdere leven laat hij *Le Bestiaire* zeer regelmatig programmeren.

<sup>158</sup> Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 4. Volgens Pierre Bernac schreef hij dit op, twintig jaar na het ontstaan van *Le Bestiaire* (Bernac, *The man and his songs*, p. 51).

goede' *mélodie* heeft gecomponeerd (*absolument bien*). Hij heeft het over de eerste van de uiteindelijke drie *Cocardes*, volgens hem 'behoorlijk complex, langer dan de *mélodies* van Debussy en absoluut nieuw wat betreft vocale compositie'. Het is niet alleen anders dan zijn eigen voorgaande werk, maar het is vernieuwend in de vocale traditie in het algemeen, lijkt hij hier te beweren. Inderdaad vervolgt hij: '*Le chanteur chanteur chantera ce qui de nos jours est chose rare*'. Is Poulenc niet blij met zijn eigen stijl, wil hij iets nieuws creëren, vernieuwend zijn? Zoals eerder geciteerd, schrijft hij aan Collaer dat hij hoopt dat men nu althans zal zien dat hij geen impressionist is, zoals ze na zijn *Rapsodie* weleens konden denken.<sup>159</sup> Schreef hij *Cocardes* om iets te bewijzen? In zijn correspondentie laat hij zich hier nergens over uit, maar in zijn *Journal* zegt hij het volgende in zijn memoires bij *Le Bestiaire*: '*C'est d'ailleurs un cas assez fréquent de voir une personnalité qui s'affirme à ses débuts, puis s'égaré*'.<sup>160</sup> Misschien vond hij achteraf ook dat hij begon te dwalen na *Le Bestiaire*, maar in elk geval zal hij *Cocardes* niet afvallen – integendeel, blijkt uit zijn blijvende enthousiasme in de correspondentie.

Er is, schrijft Poulenc in juni 1919, zelfs een zeker belcanto-aspect te ontdekken aan *Cocardes*, dat Gounod misschien niet ontriefd zou hebben. Dat hij Gounod hier noemt is vermoedelijk niet toevallig: ook in *Cocardes* zelf komt de naam van deze Franse componist voor. De teksten zijn van de hand van Jean Cocteau. De verzameling woorden – is het een gedicht? – lijkt willekeurig, maar er zit een duidelijke logica in. Elk laatste woord of lettergreep van een zin, vormt ook het begin van de zin die daarop volgt. Hetzelfde geldt voor de titels van de drie verzen.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 103.

<sup>160</sup> Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 4.

<sup>161</sup> Dat er logica in de woorden zit, neemt niet weg dat het om losse woorden gaat en dit kan lijkt meteen een verklaring voor het fragmentarische van *Cocardes*: de muziek volgt de woorden – kan zelfs niet anders doen dan dat.

### *Miel de Narbonne*

*Use ton coeur. Les clowns fleurissent du crottin d'or*

*Dormir! Un coup d'orteils: on vole.*

*Volez-vous jouer avec moi?*

*Moabite, dame de la croix-bleue. Caravane.*

*Vanille, Poivre, Confitures de tamarin.*

*Marin, cou, le pompon, moustaches, mandoline.*

*Linoléum en trompe-l'oeil. Merci.*

*Cinéma nouvelle muse.*

### *Bonne d'enfant*

*Técla: notre âge d'or. Pipe, Carnot, Joffre.*

*Joffre à toute personne ayant des névralgies...*

*Girafe. Noce. Un bonjour de Gustave.*

*Ave Maria de Gounod, Rosière,*

*Air de Mayol, Touring Club, Phonographe.*

*Affiche, crime en couleurs. Piano mécanique,*

*Nick Carter; C'est du joli!*

*Liberté, Égalité, Fraternité.*

### *Enfant de troupe*

*Morceau pour piston seul, polka,*

*Caramels mous, bonbons acidulés, pastilles de menthe*

*ENTR'ACTE. L'odeur en sabots.*

*Beau gibier de satin tué par le tambour.*

*Hambourg, bock, sirop de framboise.*

*Oiseleur de ses propres mains.*

*Intermède; uniforme bleu.*

*Le trapèze encense la mort.*

Dat Cocteau en Poulenc een samenwerking aangaan, lijkt een logisch vervolg op de intensieve contacten in hun persoonlijke en professionele leven. Poulenc schrijft in januari 1920, wanneer *Cocardes* al voltooid is, aan Paul Collaer dat de *chansons* iets speciaals krijgen, door de wetenschap dat tekst en muziek tegelijkertijd geschreven zijn. Is *Cocardes* een afspiegeling van de

periode waarin de *Groupe des Six* ontstond en de ideeën van *Le Coq* hen bezighielden? Alleen al het titelblad doet dit vermoeden. Het werk is gewijd aan Georges Auric, lid van de uiteindelijke *Six* en draagt de ondertitel *chansons populaires*. Populaire muziek, of volksmuziek, omschrijft Cocteau in *Le Coq* als een van de idealen, namelijk als pure muziek, tegenover muziek in de concertzaal, die altijd ‘corrupt’ is.<sup>162</sup> Het populaire aspect zit hem onder meer in de instrumentatie: die vertoont overeenkomsten met die van de Parijse bands op kermissen en dance-halls.<sup>163</sup> Ook de titel *Cocardes* lijkt een element van de tijdgeest, verwijzend naar Frans patriottisme: de kokarde, een insigne, stond immers symbool voor de Franse Revolutie. Hoewel Parijs hier misschien niet mag gelden als *pars pro toto*, zegt Poulenc wel dit over *Cocardes*: ‘*C’est avant tout très Paris*’. Hij heeft bovendien getracht met *Cocardes* een werk te schrijven dat ‘ontdaan is van kunstmatigheden’.<sup>164</sup> Tot dusver ademt *Cocardes* ‘*Le Coq*’. Toch zegt Poulenc later in zijn *Journal de mes mélodies* allereerst dat het geschreven is onder de orkestrale invloed van Stravinsky, ‘al is dat hier minder zichtbaar dan elders’.<sup>165</sup> Een vergelijking met Stravinsky’s *Histoire du Soldat* (1918) is snel gemaakt, maar vooral vanwege de bezetting: ook Stravinsky maakt gebruik van stem en klein ensemble. We weten dat Poulenc een groot bewonderaar was van Stravinsky, dus dat hij dit bij hem afgekeken heeft is zeker niet ondenkbaar – al laat hij zich hier in zijn correspondentie niet over uit.

Ondanks dat lijkt *Cocardes* sterk op een verwezenlijking van de ideeën die Satie, Cocteau en *Les Six* samen aanhingen. Dit wordt nog eens benadrukt door het feit dat *Cocardes* het ‘lijflied’ van de groep wordt, aldus Milhaud. Herinneringen ophalend aan de zaterdagen van weleer, waarop de vriendengroep steevast samenkwam, schetst hij het beeld van Poulenc, die ‘*nous jouât Cocardes tous les samedis, ce qu’il faisait avec la meilleure grâce du monde*’.<sup>166</sup>

In een brief die hij in oktober 1920 aan Collaer schrijft, geeft Poulenc tips over de manier waarop *Cocardes* geprogrammeerd dient te worden. ‘*D’abord, je vous en prie, ne donnez pas Cocardes au concert gai, car c’est très triste à part le 3<sup>e</sup>*.’ Blijkbaar heeft Collaer in een eerdere brief over *Cocardes* geschreven dat hij het een vrolijk werk vindt, want, zegt Poulenc: ‘*Vous avez sans doute mal regardé cette oeuvre*’. Over het tweede deel, *Bonne d’enfant*, wil hij nog kwijt dat het een gevoelige kant van hem bloot legt, die niet bepaald gedistingeerd is, maar wel zeer menselijk.<sup>167</sup> Zijn uitleg is niet voor niets, want op 21 mei 1921 wendt Poulenc zich weer tot Collaer:

<sup>162</sup> Cocteau, *Le Coq et l’Arlequin*, p. 63.

<sup>163</sup> Perloff, *Art and the everyday*, p. 176.

<sup>164</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 103 (brief van 21 januari 1920 aan Collaer).

<sup>165</sup> Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 5.

<sup>166</sup> Poulenc, *Correspondance*, p. 105 (zie voetnoot 4).

<sup>167</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp. 114-5 (brief van 15 oktober 1920 aan Collaer).

*‘La façon dont vous parlez de Cocardes est parfaite’*, naar aanleiding van een artikel dat Collaer over hem gepubliceerd heeft.<sup>168</sup> Het is de eerste keer dat hij een dergelijk nauwkeurig stuk over het werk heeft gelezen, Collaer heeft gezocht naar de lugubere kant. Net als in het vorige hoofdstuk, zien we hier weer hoe gevoelig Poulenc is voor wat men over zijn muziek denkt.

*Cocardes* is, al met al, een eigenaardig werk. Het is enig in zijn soort binnen de andere werken van Poulenc. Het spreekt zelfs een aantal zaken tegen die eerder in deze scriptie aan der orde kwamen. Poulenc laat bijvoorbeeld nergens merken dat hij zich hard wil maken voor de Franse muziek, zoals we zagen in Hoofdstuk 2, maar suggereert met *Cocardes* toch patriottisme. Veel elementen die in *Le Coq* een hoofdrol spelen, komen in *Cocardes* naar voren: het Franse, de populaire muziek, het vermijden van kunstmatigheden en natuurlijk de tekst van Cocteau. Nergens noemt hij direct *Le Coq* als inspiratiebron, maar de ideeën uit het manifest lijken onmiskenbaar te hebben meegewerkt in het ontstaan van *Cocardes*. Dit hoeft niet te betekenen dat Poulenc deze ideeën alleen maar overgenomen heeft: zoals eerder gezegd kan *Le Coq* wellicht beter beschouwd worden als een verslag van een tijdsgeest. Volgens diezelfde denkwijze lijkt *Cocardes* een product te zijn van de tijd waarin het ontstond. Een etiket levert het niet op – wie beïnvloedde wie en hoe zou je het etiket moeten noemen? – maar dat Poulenc onderdeel was van een bepaalde denkwijze wordt met *Cocardes*, waarin hij zelfs van zijn eigen stijl lijkt af te wijken, duidelijk.

---

<sup>168</sup> Poulenc, *Correspondance*, pp.124-3 (brief van 7 mei 1921 aan Collaer). Het artikel dat Collaer schrijft luidt “Francis Poulenc” en verschijnt in *Le Chestérien* (nr. 5, 1921).

# Conclusie

Bij het bestuderen van Francis Poulenc en zijn muziek doet zich een curieuze tegenstelling voor. Aan de ene kant wil hij zelf voor geen goud in een hokje geplaatst worden, vanaf de andere kant wordt zijn muziek vaak toch allerhande etiketten opgeplakt: verlengstuk van *Les Six*, componist van lichtvoetige muziek, een typisch Franse componist. Er is veel over Poulenc geschreven, maar met deze scriptie heb ik willen onderzoeken wat hijzelf schreef over zijn muziek en de muziek van anderen. Hiervoor is Poulencs uitgebreide correspondentie als voornaamste bron gebruikt. Omwille van de beperkte omvang van een scriptie heb ik mij hierbij beperkt tot de periode 1915-1923. Uit deze periode zijn 165 brieven opgenomen in de verzameling van Myriam Chimènes. Het is de periode waarin hij begint aan zijn carrière en waarin je zo kunnen verwachten dat iemand het meest ontvankelijk is om beïnvloed te worden. Een algemene lezing van de brieven leert echter dat Poulenc zich in deze periode vooral wil afzetten tegen de bestaande muzikale normen. Dit doet hij niet alleen. Poulenc ontmoet al jong de juiste mensen die hem op weg kunnen helpen in de richting van de Parijse *avant-garde*. Hij krijgt les van een meesterpianist die premières verzorgt van de nieuwste hedendaagse werken, raakt zodoende bevriend met de excentrieke en rebelse Erik Satie en wordt opgenomen in een informeel collectief van jonge componisten, waardoor hij de kans krijgt zijn muziek aan een groot publiek te laten horen. Met deze groep, *Les Six*, zal hij een groot deel van de beschreven periode doorbrengen en het is dan ook aannemelijk dat hij door hen het meeste beïnvloed is. In zijn correspondentie laat Poulenc de namen van zijn vrienden inderdaad regelmatig vallen, maar hij rept met geen woord over *Le Coq*, het manifest dat hun 'groepsleider' Jean Cocteau in 1918 schrijft. Toch lijkt de enige keer dat Poulenc onmiskenbaar beïnvloed is, namelijk in *Cocardes*, dit pamflet de inspirator geweest. Het heeft er alle schijn van, maar ook de verklaring van Georges Auric is aannemelijk: dat *Le Coq* een weerspiegeling is van de tijd waarin het geschreven werd, een tijd waarin de *jeunes* volop discussieerden over de ideeën die hen allen bezig hielden. Op die manier is ook *Cocardes* een uitvoering van de ideeën die speelden, waarin Poulenc ook zelf een aandeel had. Het is, zo blijkt, niet altijd makkelijk om Poulenc los te zien van de algemene ontwikkelingen waar hij zo nauw bij betrokken is. Als hij de ideeën van *Le Coq* volgt, betekent



dat dan dat hij afwijkt van zijn eigen esthetiek? Hoewel *Cocardes* dit soms doet vermoeden, blijft Poulenc zijn hele leven gelukkig met het werk.

Ondanks zijn sterke verbondenheid met de *avant-garde*, waarin hij niet alleen musici, maar ook schrijvers en schilders ontmoette, blijkt uit de correspondentie dat Poulenc een uitgesproken eigen mening heeft. Zijn voorkeuren voor bepaalde componisten, maar ook zijn soms aperte afkeuring voor andere, steekt hij nergens onder stoelen of banken, waarbij hij zich van de oude garde componisten weinig aantrekt.

Nergens in zijn brieven wijst Poulenc directe invloeden aan in zijn muziek. Hooguit vertelt hij wie hem geïnspireerd hebben. Dat is ook meteen een nadeel van een onderzoek aan de hand van correspondentie: of die inspiratie doorwerkt in de muziek, is met alleen een brief niet te verifiëren. Een uitgebreider onderzoek zou er daarom goed aan doen ook de muziek bij de vergelijking te betrekken. Pas dan kun je daadwerkelijk uitspraken doen over hoorbare invloeden.

Wat vooral is opgevallen in de correspondentie, is dat Poulenc zeer kritisch is. Kritisch op zijn eigen muziek – hij schrijft regelmatig over stukken, waaraan hij begonnen is, maar die hij uiteindelijk vernietigt – maar ook over de manier waarop zijn muziek door anderen bekeken wordt. Het imago dat Poulenc het allemaal niet zo serieus neemt met zijn muziek was al langer aan inflatie onderhevig, maar vindt inderdaad geen basis in zijn brieven. Voor iemand die graag vrij wil zijn, maakt Poulenc in zijn correspondentie in zijn jonge jaren toch een wat krampachtige indruk. Hij is veel bezig met zijn imago, leert anderen de les over hoe ze over zijn muziek moeten praten, of waarom ze bepaalde muziek van anderen slecht zouden moeten vinden. Helder is dat Poulenc heel goed weet wie hij wil zijn en als dat niet in zijn muziek duidelijk wordt, dan in elk geval in zijn brieven.

# Literatuur

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1986 (eerste druk: 1983).
- Arbey, Dominique. *Francis Poulenc et la musique populaire*. Paris: l'Harmattan, 2012.
- Bernac, Pierre. *Francis Poulenc: the man and his songs*. London: Victor, 1977.
- Bohlman, Philip Vilas. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004.
- Brown, Frederick. *An Impersonation of Angels: A biography of Jean Cocteau*. New York: The Viking Press, 1968.
- Buckland, Sidney en Myriam Chimènes (eds.). *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*. Brookfield: Ashgate Publishing Company, 1999.
- Cocteau, Jean. *Le coq et l'arlequin: Notes autour de la musique*. Paris : Editions Stock, 2009 (eerste druk: 1918, eerste druk van deze editie: 1978).
- Coeuroy, André. *La musique française moderne*. Paris: Librairie Delagrave, 1922.
- Dahlhaus, Carl. 'Musikalischer Funktionalismus' in 20. Jahrhundert: [etc.], hrsg. von Hermann Danuser. Laaber: 2000-2008, p. 78-93 (Gesammelte Schriften; Band 8).
- Dahlhaus, Carl. "Nationalism in Music." In *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. By Carl Dahlhaus, 79-102. Berkeley: University of California Press, 1980,
- Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*, Musikverlag H. Gerig, 1977
- Debussy, Claude. *Pourquoi j'ai écrit Pelléas* (april 1902) [http://agora.qc.ca/documents/claude\\_debussy--pourquoi\\_jai\\_écrit\\_pelleas\\_par\\_claude\\_debussy](http://agora.qc.ca/documents/claude_debussy--pourquoi_jai_écrit_pelleas_par_claude_debussy)
- Debussy, Claude. (François Lesure ed.), *Correspondance 1884-1918*, 1993
- Duchesneau, Michel. "La musique française pendant la Guerre 1914-1918: Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante" in *Revue de Musicologie*, T. 82, No. 1 (1996), pp. 123-153
- Fausser, Annegret. "Gendering the Nations: The Ideologies of French Discours on Music" in Harry White en Michael Murphy, (eds.) *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*. Cork, Ireland: Cork University Press, 2001.
- Fulcher, Jane F. *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*. Oxford: University Press, 2005.

- Griffiths, Paul. "Cocteau, Jean." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 30, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06031>.
- Griffiths, Paul. "Diaghilev, Sergey Pavlovich." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed August 18, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08450>.
- Hell, Henri. *Francis Poulenc: Musicien français*. Paris: Librairie Plon, 1958.
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1870: programme, myth, reality*. Cambridge: University Press, 1990.
- Hobsbawm, Eric, Terrence O. Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*, Cambridge: University Press, 1983.
- Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc*. London : Phaidon, 1996.
- Kelly, Barbara L. (ed.) *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, 2008.
- Kelly, Barbara L. *Music and Ultra-modernism in France: A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbrige: The Boydell Press, 2013.
- Krier., Yves. "Ropartz, Joseph Guy." *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*, accessed January 13, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23810>.
- Landormy, Paul. *La musique française après Debussy*. Paris: Gallimard, 1943.
- Miller, Catherine. *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six: Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*. Sprimont: Mardaga. 2003.
- Orledge, Robert. "Koechlin, Charles." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 11, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15248>.
- Pasler, Jann. 'New Music as Confrontation: The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity', *The Musical Quarterly*, Vol. 75, Nr. 3 (1991), pp. 255-278.
- Perloff, Nancy. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. New York [etc.]: Oxford University Press, 1991.
- Ramaut, Alban (ed.). *Francis Poulenc et la voix : texte et contexte*. Saint-Étienne [etc.]: Publications de l'Université de Saint-Étienne [etc.], 2002.
- Rostand, Claude. *La musique française contemporaine*. Paris: Presses universitaires de France, 1952.
- Roy, Jean. *Francis Poulenc*. Editions Seghers, 1964.
- Saint-Saëns, Camille. *La Renaissance littéraire et artistique, 1872*.

Satie, Erik, 'Commendements du catechisme du Conservatoire' in *Revue Musicale, Société internationale de Musique* (S.I.M.), 15 februari 1914.

Satie, Erik. *Écrits. Réunis par Ornella Volta*. 1977.

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

Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc, A Catalogue*. Oxford University Press, USA, 1995.

Stegmuller, Francis. *Cocteau: A Biography*. London: MacMillan, 1970.

Strasser, Michael, "The Société Nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of *L'Invasion germanique* in the 1870s", in '19th Century Music', Vol. 24, No. 3 (Spring 2001), pp. 225-251

Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press.

(New York, USA, n.d.). Retrieved 10 Sep. 2014, from

<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-008005.xml>

Tierson, Julien. *Histoire de la chanson populaire*, 1889.

Volta, Ornella. *Satie / Cocteau: eine Verständigung in Missverständnissen*. Hofheim: Wolke, 1994.

Vuillermoz, Émile. *Musiques d'aujourd'hui*. Paris: Les Éditions G. Crès, 1923.

Weckerlin, Jean-Baptiste. *La chanson populaire*, 1886.

Werner, Warren Kent. *The Harmonic Style of Francis Poulenc*. Iowa: University of Iowa, 1966.

White, Harry en Michael Murphy, (eds.) *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*. Cork, Ireland: Cork University Press, 2001.

Whiting, Steven Moore. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford: University Press, 1999.

*Journals* geraadpleegd via [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)

*La Revue Bleue*

*L'Echo de Paris*

*La musique pendant la guerre*

*Revue Musicale van de Société internationale de Musique* (S.I.M.)

*Revue politique et littéraire*

### **Primaire bronnen**

Poulenc, Francis (Myriam Chimènes ed.). *Correspondance 1910–1963*. Paris: Fayard, 1994.

Poulenc, Francis (Hélène de Wendel ed.) *Correspondance 1915–1963*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

Francis Poulenc (Sydney Buckland ed.), *Francis Poulenc : "Echo and source" : selected correspondence, 1915–1963*, 1991.

Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand*, R. Julliard, 1954.

Poulenc, Francis. *Emmanuel Chabrier*, Paris 1961.

Poulenc, Francis (Stéphane Audel ed.). *Moi et mes amis*. Paris: La Palatine, 1963.

Poulenc, Francis. *Journal de mes mélodies*. Lagny-sur-Marne: Emmanuel Grevin et fils, 1964.

### **Muziek**

Francis Poulenc

*Cocardes – Chansons populaires sur des poèmes de Jean Cocteau* (FP 16), 1919.