

Poulenc werd in 1917 door Erik Satie in de Parijse muziekwereld geïntroduceerd. De achttienjarige componist werd lid van 'Les Nouveaux Jeunes', een groep componisten die zich rondom Satie had gevormd. Later ontstond uit dit gezelschap de 'Groupe des Six'. Met zijn *Stabat Mater* uit 1950 probeerde Poulenc vierendertig jaar later afstand te nemen van het enfant-terrible-karakter van deze club.

## Sim defensus in die iudicii...

Peter Ouwerkerk

FRANCIS POULENC (1899-1963) heeft nooit een echte compositieopleiding gehad; alleen bij Charles Koechlin (1867-1950) volgde hij lessen. Bij hem kreeg hij vooral onderricht in contrapunt; een ouderwetse techniek die Poulenc in zijn eigen werken zelden zou toepassen. De basis voor zijn componeren voor koor ligt vooral in de bestudering van Bachs koraalzettingen onder Koechlin's leiding. Zijn schrijfwijze voor koor zou gedurende zijn hele carrière dan ook voornamelijk homofoon en harmonisch-gericht blijven.

Als componist was hij een natuurtalent. Naast de oude meesters liet hij zich aanvankelijk vooral inspireren door lichte muziek, variété, circus, cabaret en *café chantant*. Naast Satie was echter ook Igor Stravinsky een belangrijke inspiratiebron. Poulenc's neo-klassieke stijl kenmerkt zich door een samengaan van elegantie en sensualiteit; zijn muziek kan diepzinnig maar soms ook vulgair klinken.

Poulenc is het enige lid van *Les Nouveaux Jeunes* dat nog bekendheid geniet; andere leden als Auric, Durey en Tailleferre zijn vrijwel vergeten. Uit de latere *Groupe des Six* zijn nu ook Arthur Honegger (1892-1955) en Darius Milhaud (1892-1974) nog bekend.

In het interbellum, een periode van dadaïsme, nihilisme en futurisme, ontstond vooral kamermuziek, liederen en pianomuziek. Koormuziek werd als volstrekt achterhaald gezien. Het eerste koorwerk dat Poulenc schreef, compo-

neerde hij in 1922 in opdracht van de Amerikaanse *Harvard Glee Club*. Hij koos de tekst van een zeventiende-eeuws drinklied en voltooide het werk binnen een maand. Helaas werd in dezelfde periode Amerika drooggelegd, dus Poulenc heeft zijn *Chanson à boire* pas in 1950 voor het eerst gehoord...

In 1936 vond in Poulenc's leven een belangrijk spiritueel keerpunt plaats. Na het noodlottige verkeersongeval van componist en goede vriend Pierre-Octave Ferroud bezocht Poulenc het bedevaartsoord Rocamadour in Zuid-Frankrijk, waar hij bij een beeld van de zwarte madonna een zeer indringende mystieke ervaring onderging. Na zijn jeugd had hij het Rooms-katholieke geloof achter zich gelaten, maar in 1936 keerde hij hier vol overtuiging naar terug. Om die reden schreef hij ook gedurende de volgende twintig jaar vooral religieuze

koorwerken, zoals *Trois Litanies à la Vierge Noire de Rocamadour* (1936) en *Quatre motets pour un temps de pénitence* (1938-'39). Deze inspiratie culmineerde

in de nog steeds verbijsterende opera *Dialogues des Carmélites* (begonnen in 1953 en voltooid in 1965).

Tegelijkertijd bleef Poulenc provoceren en het frivole in zijn muziek niet uit de weg gaan. Vlak voor *Stabat Mater* componeerde hij zijn eerste opera, *Les Mamelles de Tirésias* (1947). Het is een burleske vertelling waarin Thérèse haar blouse opent en haar borsten (een

rode en een blauwe ballon) de lucht in laat vliegen. Deze worden met een lucifer tot knallen gebracht, waarna Thérèse Thirésias is geworden.

Poulenc stond open voor nieuwe muzikale stromingen, maar hij hanteerde vrijwel nooit Schönbergs twaalftoonsysteem, dat hij schertsend



De twaalfde-eeuwse Zwarte Madonna van Rocamadour

‘dodecaca’ noemde. Kenmerkend in zijn componeren is het gebruik van kleine bouwsteentjes die hij, soms zelfs tot vervelens toe, herhaalt. Ook maakt hij ongegeneerd gebruik van verschillende toongeslachten door elkaar, jazz-elementen, wrange dissonanten en, in navolging van Satie en Debussy, kerkmodi. Zijn muziek blijft echter altijd melodisch en vocaal gedacht: zelf beschouwde hij zich vooral als liedcomponist. Opvallend is de stilistische verwantschap met werken van Frank Martin, van wie hij een goede vriend was. Hij had overigens diverse contacten in Nederland: vier dagen voor zijn dood was Poulenc nog voor een concert in Maastricht.

### Karakter

Poulenc had een complexe en veelzijdige persoonlijkheid. Lange tijd worstelde hij met zijn seksuele identiteit. Klavecijniste Wanda Landowska, voor wie hij zijn *Concert Champêtre* componeerde en met wie hij een innige, bijna moeder-zoonrelatie had, moedigde hem, na een bijna-huwelijk en een periode van depressies, aan zijn seksuele voorkeur voor mannen door te zetten. Tussen Poulenc en Landowska ontstond een vriendschap voor het leven. Zijn sociale leven veranderde drastisch na zijn *coming out*. Hij wist wel enigszins wat hem te wachten stond; hij had veel contact met bijvoorbeeld de openlijk homoseksuele ballet-impresario Sergej Diaghilev, voor wie hij ook balletmuziek schreef. De implicaties van zijn nieuwe sociale statuus overmande hem toch: hij had het gevoel zijn identiteit opnieuw te moeten vinden. Zijn eerste relatie was met de schilder Richard Chanlaire. Hij schreef in deze periode veel brieven; deze vormen een rijke bron van

soms niets-verhullende details over zijn privé-leven. Ned Rorem (1923), Amerikaans componist en partner in het begin van de jaren vijftig, kenschetste Poulenc als een diepgelovig man, maar met een oncontroleerbare sensualiteit.

### Stabat Mater

In 1936, na zijn religieuze keerpunt, componeerde Poulenc *Litanies à la*



Poulenc en Landowska in gesprek over het Concert Champêtre (januari 1928)

*Vierge Noire*. Daarna volgden nog een aantal minder geslaagde (en nauwelijks bekend geworden) werken, zoals *Sécheresses* (1937). Waarschijnlijk is de onbekendheid vooral te wijten aan de slechte eerste uitvoeringen. Veel succesvoller waren het *Stabat Mater* (1950) en *Gloria* (1959-1960). Aanleiding voor het schrijven van het *Stabat Mater* was het overlijden van de kunstschilder en decorontwerper Christian Bérard (1902-1949). Bérard stierf aan een plotselinge hartaanval op het theaterpodium. Behalve dit grootschalige koorwerk werd ook Jacques Cocteau's film *Orphée* (1950) aan hem opgedragen. Aanvankelijk wilde Poulenc een requiem componeren, maar hij vond dit idee te pretentius en koos voor de aangrijpende *Stabat Mater*-tekst. Poulenc meende dat hij weinig talent had voor het schrijven voor symfonieorkest; vooral voor strijkers compo-

neerde hij niet graag. Het feit dat hij toch enkele grootschalige symfonische stukken schreef, was enerzijds het gevolg van opdrachten maar vooral ook omdat hij zich wilde losmaken van het imago van de *Groupe des Six*. Daarbij zette ook zijn religieuze interesse hem ertoe aan aansluiting te zoeken bij de grote kerkelijke traditie van koorcomposities met veel instrumenten, zoals ingezet door Monteverdi.

Centraal in het *Stabat Mater* staan thema's als rouw, troost en bezinning. Niet zozeer in muzikale stijl, maar wel in atmosfeer is het werk erg verwant met *Litanies à la Vierge Noire*. Poulenc schreef het werk, bezet voor sopraan, gemengd koor en orkest, in de zomer van 1950 in zijn buitenhuis in Noizay. Het stuk ging op 13 juni 1951 in Straatsburg in première; een jaar later werd het in Carnegie Hall in New York uitgevoerd en uitgeroepen tot het beste koorwerk van 1952 (sic!). De tekst van het *Stabat Mater* is door talloze componisten getoonzet, bijvoorbeeld door Emanuele D'Astorga (zie *M&L* februari 2009), Giovanni Battista Pergolesi, Gioacchino Rossini (1842; door paus Pius X verboden omdat het te profaan was), Antonín Dvořák (1877) en Giuseppe Verdi (tweede deel van *Quattro Pezzi Sacri* uit 1898, zie pag. 18 van dit nummer). Poulencs magistrale werk past naadloos in deze traditie. Poulenc knipte, in navolging van Pergolesi, de middeleeuwse tekst in twaalf delen. Hij koos deze tekst voor dit werk, waarnaar hij herhaaldelijk verwees als zijnde een requiem voor zijn vriend, ongetwijfeld vanwege de relatie tussen de wenende Maria en de gestorven Jezus. Een aangrijpend moment uit het openingsdeel is het woord *lacrimosa*, getoonzet op een wrange en uiterst snel modulerende harmonisatie van a- naar cis-klein (muziekvoorbeeld 1 op de volgende pagina). Een ander voorbeeld van een dergelijke woordschildering treffen we aan in het laatste deel, dat opent met een ingetogen a capella-koorgedeelte en waar Christus zelf spreekt over zijn

Muz.vb. 1: mt. 14 en 15 uit het eerste deel van het *Stabat Mater*

gestorven lichaam. Poulenc koos hier voor het donkere es-klein, een tritonius verwijderd van de oorspronkelijke toonsoort a-klein. Op vergelijkbare wijze zit het werk vol met woordschildering en tekstuitbeelding.

Poulencs ritmegebruik valt geheel samen met het ritme van de taal. De klemtonen doen soms merkwaardig aan, maar vallen naadloos samen met de Franse uitspraak van het Latijn. Zo sluit het werk af met *Amén*, waar wij *Ámen* zouden verwachten.

Met een vijfstemmige zetting is de koorklank harmonisch zeer rijk. Ook is er een grote contrastwerking tussen de delen – in toonsoort, atmosfeer, tempo, lengte en ritmiek. Overeenkomsten met de structuur van zijn liederencycli dringen zich op.

### Milde atmosfeer

Het openingsdeel kenmerkt zich door een zeer milde atmosfeer en een rijk harmoniegebruik. Naast de al genoemde modulatie is een ander kenmerkend

voorbeeld van Poulencs vocale stijl de phrygische halfslotwending in maat 28-29 (zie muz.vb. 2). Een meesterlijk gecomponeerde sopraanmelodie, vallend van e<sup>1</sup> naar e, wordt ondersteund door de baspartij die zich in een kwintensequens beweegt. De bariton verleent de sopraan contrapunt terwijl de tenor toewerkt naar een expressieve voorhouding. De altten kleuren het geheel met eerst een tritonius en vervolgens een niet oplossend septiem:

Muz.vb. 2: mt. 28 en 29 uit het eerste deel van het *Stabat Mater*

Twee componeertechnieken in dit deel zijn terug te voeren op Poulencs *Messe en sol* (1937). In de harmonieën van maat 34 tot 37 verdubbelt de tenor de sopraanpartij, met een karakteristieke koorklank tot gevolg. Het andere voorbeeld is maat 70, die direct wordt herhaald waarbij de sopraan-, alt- en

tenorpartijen onderling worden verwisseld en de dynamiek verandert van forte in piano.

Het zeer korte tweede deel in bes-klein (*Allegro molto*), een kleine secunde boven het a-klein van deel 1, is ook op andere gebieden gebaseerd op dit kleine interval. Dit dissonante interval komt in allerlei gedaanten terug, en vooral de verhouding tussen de semitoon en de tonale context is interessant.

Deel 3 opent eveneens een halve toon hoger dan het voorgaande deel. Ruim de helft van het geheel homofone deel wordt a capella door het vierstemmige koor gezongen. Op het moment dat het orkest intreedt, verandert de tekstuur in zesstemmigheid met gediviseerde bassen.

In harmonisch opzicht zijn met name de abrupte overgangen het noemen waard, zoals die van Fis-groot (maat 6) naar es-klein (maat 7, zie muziekvoorbeeld 3). Alleen de tenor heeft een gelijkblijvende, alleen enharmonisch veranderende noot (ais naar bes). De terugkeer naar b-klein vindt op vergelijkbaar abrupte manier plaats in maat 34-36. Poulenc schreef over deze schrijfwijze: 'mijn modulaties passen soms door een muizenhol'...

Poulenc schildert de pijn in de tekst (*O quam tristis* – zie voor de vertaling van het *Stabat Mater* pag. 10 en 11 van dit nummer) met veel verminderd-septiemakkoorden; vier van de zes regels eindigen zelfs met deze samenklank.

Het vierde deel is volstrekt anders van aard: lichtvoetig en dansant. Er is eerder sprake van korte motieven dan van melodieën, met veel herhalingen en gebruikmakend van onregelmatige ritmiek, begeleid door een barok-achtige baslijn. Van pijn of marteling is geen sprake meer; eerder zijn we toeschouwer bij een spektakel zonder er deel van uit te maken.

Het direct aansluitende vijfde deel heeft het karakter van een wervelwind. De

Muz.vb. 3: mt. 5 t/m 10 uit het derde deel van het Stabat Mater

(Très lent)

Rameau. Ook hier past Poulenc abrupte harmoniewendingen toe (zie muz.vb. 5, maat 6,7) en schreef hij een begeleiding die aan zijn liedkunst doen denken.

Uiterst wrang zijn de parallelle grote septiemen in het laatste orkestintermezzo. Vlak voor het eind van het deel keren de eerste maten uit het openingsdeel, nu in b-klein, terug.

Het zevende deel is het kinderlijk-naïeve *Eja mater*. Het valt op dat dit het enige deel is dat is voorzien van voortekens – Es-groot, de toonsoort die het verst is verwijderd van de oorspronkelijke toonaard a-klein. Het lijkt dan ook wel dat Poulenc voor dit deel gebruikmaakte van eerder geschreven muziek; het is idiomatisch ook een wat afwijkend deel met weinig ontwikkeling.

Het gewichtige, brede polyfone achtste deel is voor vrijwel geheel driestemmig a capella koor. Alleen de dames en tenoren zingen in dit neo-renais-sancistische deel. Ook hier klinken andere werken van Poulenc door, zoals *Quatre Motets pour un temps de pénitence* (1939). Tegelijkertijd wijst hij met dit deel al vooruit naar *Quatre Motets pour un temps de Noël* (1952) en de opera *Dialogue des Carmélites*. Het deel sluit af met een voor Poulenc zeer kenmerkend akkoord: Cis-majeur met een klein septiem – een dominant-septiemakkoord, echter ontdaan van zijn functie.

In het negende deel worden vijf verzen van het *Stabat Mater* getoonzet in een

Muz.vb. 4: een loctrische toonladder mt. 21 en 22 uit het vijfde deel van het Stabat Mater

21 (Sopr.)

Muz.vb. 5: mt. 4 t/m 7 uit het zesde deel van het Stabat Mater

(Andante)

Sopraan solo

halvetoons-afstand speelt ook hier een grote rol, alleen al in de keuze van de toonaard. Stond het vorige deel in as-groot, dit deel is een halve toon opgetild naar a-klein en eindigt in bes-klein. De onregelmatige hamerende ritmiek en opvallende loctrische toonladders (muz.vb. 4) geven het deel een onrustig karakter. De twee korte helften van het werk worden gescheiden door twee korte a capella-akkoorden op de tekst *quis? quis?* ('wie? wie?') na de woorden *Wie is de mens, toen hij de moeder van Christus in deze kwelling zag, rouwend om haar zoon?*

Het emotionele hoogtepunt van het werk is het zesde deel, *Vidit suum*. Dit

deel wordt voorafgegaan en gevolgd door een voorgeschreven lange stilte. Opnieuw opent dit deel een halve toon hoger dan de afsluiting van het vorige. De sopraansolist wordt geïntroduceerd en zingt een aangrijpende melodie die in ritmiek herinnert aan de door Poulenc bewonderde oude meesters als Lully en

Francis Poulenc in 1950, het jaar waarin hij *Stabat Mater* schreef



opvallend donker en harmonisch onbestemd karakter. Ter illustratie: tonaal gesproken verschuift het werk van Bes-groot (voorzien van septiemen en nones in de akkoorden) naar E-groot, b-klein, a-klein en cis-klein. Later bereiken we As-groot (met een bes in de bas), es/dis-klein, cis- en fis-klein. De echte verrassing komt pas aan het slot: drie bes-kleinakkoorden in het orkest na het verminderd akkoord op dis dat een a-capella koorgedeelte afsloot.

In het tiende deel, geschreven in a-klein in het karakter van de sarabande, keert de sopraan weer. Ook in dit deel is de zeventiende-eeuwse inspiratie opvallend. De kenmerkende dubbelgepuncteerde motieven in de openingsmaten zullen later terugkeren in de derde acte van *Dialogues des Carmélites*, inclusief de octaafsprongen in de bas. Het stabiele karakter uit het begin maakt, zodra de solist wordt geïntroduceerd en naarmate het eind van het deel in zicht komt, plaats voor steeds meer harmonische onrust. Het slotakkoord bestaat uit een septiemakkoord op de tonica, met een picardische terts en een klein septiem.

Het voorlaatste deel valt ook weer uiteen in twee gedeeltes. In het eerste schildert een vurig en geaccentueerd ritme de tekst *Inflamatus et accentus*. Dan volgt een *subito adagio*, piano a capella beginnend. Vele tritonus-verhoudingen, verminderde samenklanken en kleine septiemen verklanken hier het mysterie van de dood. De orkestratie van het *sans presser* is kenmerkend voor het neo-romanticisme van Poulenc. De mannenstemmen zingen een harmonisatie van de melodie die

wordt gezongen door de tenoren en geoctaveerd wordt meegespeeld door de strijkinstrumenten. Verder speelt het orkest rijk gekleurde akkoorden op het orgelpunt Bes, dominant van de toonsoort es-klein van dit gedeelte en het aansluitende laatste deel.

In het slotdeel, *Quando corpus*, grijpt Poulenc terug op het derde deel. Op het woord *Paradisi* vindt een uitbarsting van het tutti-orkest plaats, gepaard met imitatorische motieven in het koor. Dit wordt enkele keren herhaald, waarbij ook de solist een rol krijgt. Een derde a-capellagedeelte brengt het stuk naar a-klein dat, vlak voor het terugnemen van de openingsmotieven uit het eerste deel, wordt gekleurd naar A-groot maar dan abrupt verandert in Gis-groot. Na enkele maten zijn we dan gearriveerd in es-klein, de afsluitende toonaard. Na een pianissimogedeelte wordt, met een naar het fortissimo crescendo *Amen* (waarbij Poulenc gebruikmaakt van de *Paradisi*-motieven), het werk driedubbel forte afgesloten in Es-groot met de kenmerkende Poulenc-toevoeging –een klein septiem–, waardoor opnieuw een niet-oplossend dominantseptiemakkoord ontstaat.

### Gloria en Sept Répons

Het is interessant het *Stabat Mater* te vergelijken met het negen jaar later gecomponeerde *Gloria*. Poulenc karakteriseerde beide werken als volgt: 'Mijn *Stabat* is eigenlijk een a capella koorwerk, mijn *Gloria* is een groot symfonisch koorwerk'.

Het *Gloria* kreeg een enthousiast onthaal in Boston, maar het Parijse

publiek was een paar weken later beduidend gereserveerder. Poulenc, aanvankelijk vol zelfvertrouwen na de Amerikaanse première, onderging de Parijse kritiek niet zonder verbazing. Hij begreep weliswaar

dat zijn muziek inmiddels niet meer in de mode was, maar deze ontvangst viel koud op zijn dak.

De kritiek bestond er vooral uit dat men vond dat het *Gloria* nauwelijks religieus genoemd kon worden, maar eerder thuishoorde in de *Follies Bergère*. Over het deel dat met name werd afgewezen, *Laudamus Te*, schreef Poulenc verbaasd dat hij het schreef met de fresco's van Gozzoli, waarop engeltjes hun tong uitsteken, en ernstige benedictijner monniken die hij ooit eens zag voetballen in gedachten...

Zo'n vergelijking met schilderkunst maakte Poulenc meer dan eens en hij was goed op de hoogte van oude en nieuwe kunst. Hij had, wat het eerste betreft, een voorliefde voor Andrea Mantegna (1431-1506) en Francisco Zurbarán (1598-1664). Door deze schilders liet hij zich vooral inspireren voor *Sept Répons des Ténèbres* (1961-1963), een opdrachtwerk voor Leonard Bernstein en het New York Philharmonic. Dit werk ontstond moeizaam en de première vond pas plaats na Poulencs dood, door een ander orkest en met een andere dirigent. Interessant is de mededeling van de componist dat bij de uitvoering van het werk –geschreven voor jongenssopraan, gemengd koor van jongens en mannen en orkest–, de jongensstemmen wel door vrouwenstemmen mogen worden vervangen, maar onder geen beding door meisjesstemmen. Dit laatste koorwerk is geschreven op teksten uit de metten van de drie dagen voorafgaand aan Pasen. Er zijn veel overeenkomsten tussen dit werk en het slot van de opera *Dialogues des Carmélites*. In tegenstelling tot *Stabat Mater* en *Gloria* kent *Sept Répons* geen enkel luchtig gedeelte.

In een brief aan de zanger Pierre Bernac schreef Poulenc in 1962:

'Samen met het *Gloria* en het *Stabat Mater* heb ik, geloof ik, [met dit werk] nu drie goede religieuze composities geschreven. Mogen zij me een paar dagen in het vagevuur besparen, gesteld dan dat ik op het nippertje aan de hel weet te ontsnappen.' •

## BAROK TOT IN DETAIL



**Henk Klop Baroque Keyboard Instruments**

Paleisweg 6 • 3886 LC Garderen • The Netherlands

PHONE +31 (0)577 461 512 • FAX +31 (0)577 461 787

WEB [www.klop.info](http://www.klop.info) • E-MAIL [mail@klop.info](mailto:mail@klop.info)