

STM 1998

Musik och sexualitet i Francis Poulencs texter

Av Hanna Väättäinen

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Musik och sexualitet i Francis Poulencs texter

Hanna Väätäinen

Ämnet för min artikel är de uppfattningar som kommer fram i Francis Poulencs texter om förhållandet mellan sexualitet, musik och upphovsmannaskap. Jag analyserar begreppen sexualitet och lust ur en feministisk synvinkel. Bakgrunden till min forskning i ämnet är min önskan att förstå Poulencs sätt att tilltala kvinnliga musiker i verket *Journal de mes mélodies* (1964/1985). Som kontext för sångdagboken använder jag Poulencs brev till barytonen Pierre Bernac, sopranen Denise Duval, författarinnan Louise de Vilmorin, musikkritikern Fred Goldbeck, organisatören Simone Girard och läraren i komposition Nadia Boulanger. Brevens härstammar till största delen från 1940- och 50-talen (i samlingen Poulenc 1994). Jag kastar också en blick på de textval Poulenc gjort för sina sånger. Som exempel använder jag dikter ur de Vilmorins samling *Fiançailles pour rire* (1940). Slutligen diskuterar jag kort min egen orientering i förhållande till Poulencs texter och musik. Det var möjligt för Poulenc att såväl stödja som utmana de moderna uppfattningarna om musik och upphovsmannaskap genom att förena homosexualiteten, som bryter mot den heterosexuella normen, med musiken.

Sexualitet och feminism

Jag behandlar sexualiteten som en kulturell-samhällelig fråga. Jag ser sexualiteten som en konstruktion och som skapad att vara en dimension av könet. Ett sådant sätt att närma sig ämnet fäster uppmärksamheten vid hur olika människor betar sig för att uttrycka sin egen sexuella lust, och vid de definitioner som används för sexualiteten under olika tidsperioder. Teoretiskt sett kan man alltså skilja sexualitet och kön från varandra. Med hjälp av begreppet kön brukar man nämligen dela in människorna i kvinnor och män. Med hjälp av begreppet sexualitet kan man hänvisa till kvinnokulturens och manskulturens typiska sätt att uttrycka lust till den egna kroppen eller till en annan människa. Den feministiska teorin, som är knuten till den psykoanalytiska traditionen, har betonat språkets betydelse vid inläringen av sexualiteten. I den fysiologiska-biologiska traditionen ses sexualiteten som en inifrån verkande egenskap, som en oundviklig lust vars huvudmål är fortplantningen. I den poststrukturalistiska feministiska teorin finns den centrala punkten varken i individens inre psykiska kon-

struktion eller i utredandet av kvinnans och mannens verkliga och riktiga sexuella väsen. (Lappalainen 1996, 207–210.)

Päivi Lappalainen (1996, 210–211) betonar att upplevelsen av sexualiteten är förbunden med konkreta situationer och kroppslighet. Erfarenheter som definieras som sexuella uttrycks ändå diskursivt genom någon form av språk.¹ Det kan vara fråga om talat eller skrivet språk, bilder, musik eller kroppsrörelser. De betydelser som ges musiken och sexualiteten är kulturellt bestämda. Det kan till exempel för en lyssnare född på 1970-talet vara svårt att förnimma den erotiska laddningen i Poulencs musik. Även om kompositören inte anser sina verk som erotiska, bestämmer dessa åsikter inte vårt sätt att lyssna på musik. Man kan uppleva musik som sexuell oberoende av kompositörens ställningstagande. Att skriva om sexualiteten är alltid förenat med maktbruk. Jag hör sammar här Lappalainens uppmaning och strävar till att fästa uppmärksamheten vid hur sexualiteten framställs i språket och hur makt och sexualitet knyts till varandra i Poulencs texter. Jag är intresserad av att få veta hur Poulenc framställer skillnaden mellan kvinna och man och mellan homosexualitet och heterosexualitet. Sexualiteten granskas inom referensramen för de poststrukturella kulturteorierna. För Poulencs texter innebär det en analys av de sätt att skriva och uppleva som är typiska för den franska kulturen.

Den franska historikern Michel Foucault har analyserat de strategier man använt för att understödja vissa sätt att tala om sexualiteten och för att tysta ner andra. I den första delen av serien *Histoire de la sexualité* (1967/1990), tar Foucault det som sin uppgift att analysera funktionsmekanismer och verkningar i de olika diskurser som hör till sexualiteten. Hans synvinkel skiljer sig från den psykoanalytiska just genom att han riktar uppmärksamheten på maktstrukturerna. Inspirerade av Foucault har feminister, som utgår från ett poststrukturellt synsätt, skrivit om sambandet mellan dessa mekanismer och kvinnoförtrycket. Dessa skribenter strävar att mer djupgående än Foucault teoretisera kvinnors sexualitet. De försöker också tolka hur olika sätt att uttrycka sexualiteten är förbundna med de maktstrukturer som förtrycker kvinnor.

Enligt Lappalainen (1996, 211–213) fortsätter den feministiska diskussionen kring kön och sexualitet i en essentialistisk och en konstruktionistisk riktning. Spänningen mellan dessa två ytterligheter beror på föreställningen om huruvida könet bestämmer människans mest äkta och ursprungliga väsen eller inte. Enligt strikt konstruktionistiskt tänkesätt är kvinno- och manskroppen så kulturbundna att man inte utgående från kroppen i sig själv kan avgöra hurudan den mest äkta och karakteristiska sexualiteten är för dem. Sedd ur en poststrukturell synvinkel är sexualiteten inte någon

1. Jag anknyter i min artikel till texter av flera litteraturforskare (Lappalainen 1996, Lehtonen 1994 och Matero 1996) och historieforskare (Liljeström 1996, Scott 1992). Detta är motiverat eftersom jag koncentrerar mig på de sexualitets- och musikbegrepp jag funnit i Poulencs texter, inte på hur sexualiteten representeras i hans musik.

dold och oskyldig kraftkälla som man måste leta reda på. Foucault beskriver (1990, 105–106) sexualiteten som ett nätverk av beteendemönster, sätt att uppleva och sätt att uttrycka sig. Detta nätverk anpassar sig till det vetande och de maktutövningsstrategier som är kännetecknande för varje tid, plats och situation.

De representationer av sexualiteten som Poulenc använder fungerar som intressanta exempel på sexualitetens konstruktivitet. I Poulencs brev verkar heterosexualiteten och homosexualiteten nämligen vara utbytbara. De är roller som är beroende av situationen och som den manlige kompositören har haft möjlighet att tillägna sig. Den homosexuelle kompositören har åtminstone tillfälligt kunnat ta den heterosexuelle mannens roll för att därigenom fungera som auktoritet och befrukta den kvinnliga sångaren. Under den period år 1958 då verket *La Voix humaine* komponeras skriver Poulenc brev till Bernac och musikförläggaren och teaterdirektören Hervé Dugardin, där han berättar att han identifierat sig med den kvinnliga huvudpersonen i Jean Cocteus monolog (Poulenc 1994, 887–893). Också de av de Vilmorins dikter som jag presenterar kan tolkas utgående från denna synpunkt. Poulenc tycks nämligen ha använt texter som berättar om heterosexuella förhållanden för att uttrycka homosexuell lust.

Inom den poststrukturellistiska referensramen strävar man att granska kön, sexualitet, social klass, ålder, invaliditet och annat som hör till det mänskliga livets dimensioner, som kategorier som påverkar varandra. Begreppet sexualitet som sådant, som vi numera uppfattar det, är enligt Lappalainen bara omkring hundra år gammalt (1996, 210). Sexualiteten har inte alltid förknippats och förknippas inte heller alltid med musik eller ens med kärlek.² Inom musikvetenskapen ses sexualiteten som ett motiverat undersökningsobjekt främst inom de feministiska och psykoanalytiska kretsarna. Av de feministiska musikforskarna har bland andra Suzanne G. Cusick i sin artikel "On a Lesbian Relationship with Music" (1994) använt sin egen sexualitet och sina upplevelser av musikens sexualitet och kroppslighet både som material och som utgångspunkt för analys. Hennes artikel är ett exempel på hur upplevelsen av sexualiteten i musiken kan vara könsspecifik. I det finländska feministiska musikvetenskapliga skrivandet är undersökningar av sexualiteten ännu inte speciellt vanliga. Den amerikanska artikelsamlingen *Queering the pitch* (1994) är en av de första musikvetenskapliga artikelsamlingar som hör till homo- och lesbeforskningen. Susan McClarys *Feminine Endings* (1991) företräder en tidigare västerländsk konstmusikkforskning som koncentrerar sig på representationen av sexualiteten.

2. Till exempel den franske författaren André Gide, vars självbiografi jag återkommer till i slutet av artikeln, berättar om sina försök att hålla den förkastliga homosexuella lusten och den ärbara kärleken skilda från varandra.

Att analysera sexualiteten har inte heller varit kännetecknande för den tidigare Poulenc-forskningen. I Myriam Chimènes samling av Poulencs korrespondens (Poulenc 1994) har musikvetaren samlat ett rikt kunskapsmaterial om brevens kulturella och litterära kontext. I fotnoterna ger Chimènes också information om brevvänner och personer som nämns i breven. Ändå fann jag inte en enda vink om Poulencs homosexuella förhållanden i den personpresentation som finns i slutet av boken. I fotnoterna dyker ordet livskamrat inte upp en enda gång. Chimènes är ett modellexempel på en forskare som försöker stänga ut sexualiteten från musikvetenskapen. Hon gör homosexualiteten till ”det andra”, eftersom hon nog tagit reda på flera av makarna till de personer som levde i heterosexuella förhållanden. Chimènes hänvisar ändå två gånger till Poulencs och Loucien Rouberts ”komplicerade förhållande”³ (Poulenc 1994, 715 och 794). Trots de i övrigt utförliga personutredningarna har Chimènes inte besvärat sig med att reda ut de andra älskarnas släktnamn.

Föreställningen om sexualiteten i musiken och uppfattningen om konsten som uttryck för människans innersta behov är inte allmänhistorisk. Den senare uppfattningen dök upp som ett drag i den moderna diskursen under romantiken då synen på konsten som ett uttryck för konstnärens innersta började bli allmän bland filosoferna. Detta innersta var dock fullt av drifter och lustar som måste slätas ut och kontrolleras för att slutresultatet inte skulle bli feminint sliskigt. Enligt Mikko Lehtonen har den moderna uppfattningen om känslorna sedan sekelskiftet 1700–1800 kännetecknats av att man undertryckt och dolt de kroppsliga lustarna med hjälp av förnuftet. (Lehtonen 1994, 64, 94 och 147.) Om de kroppsliga lustarna betraktades som endogena drifter som det var möjligt att uttrycka i konstverket, kunde också musiken betraktas som sexuell. I *Sexualitetens historia* kritiserade Foucault föreställningarna om det undertryckta genom att visa hur diskurser som förde in sexualiteten ökade från 1600-talet och framåt. Enligt honom stod sexualiteten inte utanför diskursen, sexualiteten var alltså inte någonting som man kunde gräva fram undan kvävande attityder (Foucault 1990, 49 och 105). Inte heller inom den feministiska poststrukturalistiska referensramen står upplevelsen utanför diskursen.⁴ Detta betyder att sätten att uppleva är relativt begränsade inom vissa kulturer. Man kan ändå aldrig uttömmande förklara upplevelser med hjälp av kulturella faktorer eftersom var och en som upplever också har sin egen speciella och individuella historia. Historieforskaren Joan W. Scott (1992, 34) betonar att man i tolkningen av upplevelsen inte skall skilja åt forskning i språk, personhistoria och kulturell kontext. Det att man inte hittar ord för en känsla som musiken gett upphov till betyder inte att upplevelsen av ljud inte skulle vara kulturbunden. Det skrivna språket och den ljudande musiken är bara betydelsebärande

3. ”– ses relations compliquées avec Lucien Roubert –” (Poulenc 1994, 794).

4. Den etnomusikologiska synen på differensen mellan upplevelsen och dess uttryck och de antropologiska rötterna till detta tänkesätt finns i artikeln Bruner 1986.

på olika sätt. I Poulencs fall kan man svara på utmaningen från den kulturella musikforskningen genom att undersöka hurdana positioner som erbjöds de franska homosexuella kompositörerna under början av 1900-talet och hurdana positioner Poulenc i sin tur tog i de skriftliga texter han riktade till sina olika läsarna.

Förtäckt eller synlig sexualitet

Journal de mes mélodies är den enda i sitt slag i Poulencs skriftliga produktion. Det är fråga om en instruktionsbok i dagboksform för pianister och sångare. Poulenc har gjort dagboksanteckningar mellan åren 1939 och 1961 och boken kom för första gången ut på franska år 1964. I sångdagboken skriver Poulenc om sina egna vokalverk och koncentrerar sig på kammarmusiken. I den engelska upplagans företal, skrivet av Graham Johnson, berättas det att man ännu under 1980-talet förhöll sig till kompositören som om han eller hon ägde innebörden i sina verk och den kunskap som hör samman med utförandet (se Johnson 1985, 11–13). I sitt företal till den franska upplagan av år 1964 betonar Henri Sauguet å sin sida (1985, 15) sambandet mellan kompositörens liv och verk, dock utan att precisera hurdana samband det kunde finnas mellan Poulencs sexuella läggning, hans litterära verk och hans kompositioner.

I det följande koncentrerar jag mig på de avsnitt i sångdagboken där Poulenc nämner sexualiteten eller där han enligt mig hänvisar till den genom begreppen lust, köns-tillhörighet eller erotik. I kapitlet om de Vilmorins dikter *Garçon de Liège, Eau de vie au delà* och *Aux officiers de la garde blanche* är Poulencs text mycket flertydig. Poulenc konstaterar (1985, 36–38) att de Vilmorins texter är ett material som passar väl för kvinnorösten, texterna innehåller ”ämne för verkligt feminina sånger”⁵ (ibid., 36). Även om Poulenc på grund av detta beskriver sångerna som betagande ser han det också som sin uppgift att berätta hur han med sin musik täcker svagheterna i de Vilmorins texter. I detta avsnitt av sångdagboken förenas föreställningarna om upphovsmannaskap, om det att vara kvinna, om kvinnlighet och om genialitet. Poulenc förknippar nämligen begreppet äkthet med de Vilmorins texter. Det moderna upphovsmannabegreppet kännetecknas av att äkthet och originalitet innebär genialitet (Lehtonen 1994, 92–95). Som Marcia J. Citron visar i sin bok *Gender and the Musical Canon* (1993) har dessa attribut i den västerländska konstmusikens historia endast sällan hänförs till kvinnor.

Då Poulenc skriver om sångcykeln *Chansons gaillardes* påpekar han att han hatar oanständigheter och obscena skämt (Poulenc 1985, 22). Adjektivet *gaillarde* betyder dock förutom lättsinnig och uppsluppen även oanständig och vågad. Beträffande denna sångcykel koncentrerar Poulenc sig på att ge tekniska råd för framförandet. Han

5. ”Les poèmes de Louise de Vilmorin donnent matière à de véritables mélodies féminines” (Poulenc 1985, 36).

understryker inte alls de djärva ämnena i de anonyma texterna som härstammar från 1600-talet. I enlighet med samma logik vill musikvetaren René Dumesnil (1930, 24) trots de lättsinniga texterna höra Poulencs musik som viril och sund. I fortsättningen betonar Dumesnil för säkerhets skull musikens andlighet. Han vill skydda Poulencs musik från den kulturellt negativt värderade kroppsligheten och vållusten, begrepp som hör samman med att man värderar kvinnligheten negativt i den västerländska konstmusikens historia (se Citron, 1993, 53).

– Orden till dessa sånger tycks visserligen vara oanständiga men deras musik förblir viril och sund.

Musiken till baletten *Les Biches* motsvarar fullständigt Marie Laurencins dekor och dräkter, –, som smyckar den med mjuk och oförställt pervers glans.⁶ (Dumesnil 1930, 24.)

Enligt Poulenc bör man inte överdriva erotiken i slutkadenserna eller i dikterna (Poulenc 1985, 28 och 38). Intensiteten i kärlekssången och vållusten i sångens slut bör enligt Poulenc förverkligas lugnt och behärskat (ibid., 36 och 42). I Poulencs sexualitetsuppfattning upprepas det förtäcktas tematik. Hans varningar för att dölja och för faran med att överdriva förmedlar en uppfattning om tonsättarens sexualitet till en relativt stor grupp läsare som består av sångare och pianister. Att älska, att känna lust och sinnlig njutning dyker gång på gång upp i olika sammanhang och med olika betydelser. Poulenc förknippar melankolin med prostituerade, med nattligt flanerande längs Paris' gator, med komponerande och med att älska (t.ex. ibid., 34). Han förknippar också melankolin med heterosexuella parförhållanden i de texter han valt (ibid., 72 och 90). Begreppet lust visar sig i sångdagboken bara som ett begär att tonsätta en text.⁷ Poulenc ser den melankoli, den erotik, den sensualitet och den sinnliga njutning som hör samman med könet som drag i såväl de texter han använt som i den musik han komponerat (se ibid., 42 och 94). De sexuella metaforerna återger antingen sångens helhetsprägel eller den insikt som uppkommer ur några speciella ord, musikaliska gester eller klanger. Fantasierna som associerar till sexualitet hör alltså till upplevelandet, framförandet och komponerandet av musik.

Brevväxlingen mellan Poulenc och Bernac under åren 1954–55 gör det lättare att bilda sig en uppfattning om den förtäckta sexualitetens tematik. Av Poulencs och Bernacs sätt att diskutera sexualiteten framgår det att sexualiteten medikaliseras och homosexualiteten likställs med psykiska sjukdomar (se Poulenc 1994, 796 och 810).

6. "– gaillardes, certes, ces chansons le paraissent en leurs paroles; mais la musique en est virile et saine. – La musique des *Biches*, –, est toute semblable aux décors et aux costumes de Marie Laurencin qui la parèrent d'un éclat adouci et candidement pervers." (Dumesnil 1930, 24.)

7. "Il y a peu de poèmes que j'aie 'désirés' plus intensément et plus longtemps." (Jag har begärt bara få dikter så starkt och så länge som denna; Poulenc 1985, 42.)

I ljuset av den nära kollegans negativa attityder kan man förstå varför Poulenc inte vill att erotiken skall vara uppenbar och varför han inte skrivit musik till sådana texter som berättar om kärlek mellan män. Enligt Foucault (1990, 43) uppfattades homosexualiteten vid slutet av 1800-talet som en sorts inre androgynitet eller själslig hermafroditism. Homosexualiteten ansågs vara av grundläggande betydelse som definierande faktor för människans existens. Utgående från denna faktor kunde man finna orsaker och förklaringar till individens alla handlingar.

I Bernacs brev till Poulenc, daterat 4.11.1954, kan man hitta ett slags svar på de skuld känslor som uttrycks i Poulencs brev. Bernac ser det som ett bevis på bristande manlighet att tala om förälskelse och älskare (Poulenc 1994, 810). Enligt Bernac ingår inte kärleken till en man och speciellt inte längtan eller åtrå efter honom i begreppet manlighet. Poulenc och Bernac arbetade som ett par från år 1934 till år 1959. Av sina 145 solosånger skrev Poulenc så många som 90 för Bernac. Trots den långvariga arbets- och vänskapsrelationen niade Poulenc och Bernac varandra under hela brevväxlingstiden (Poulenc duade sina andra lika närstående brevvänner). Största delen av de brev som adresserats till Bernac ägnas åt musikanalys och koncentrerar sig på konsertprogram. Brevet från år 1954 och år 1955 är ovanligt konfessionella jämfört med duons övriga brevväxling. Poulenc kände att han behövde Bernacs röst i så hög grad att de andra sångrösterna verkade vara av sekundär betydelse. Detta berättade Poulenc inte för Bernac utan för sin förtrogna vän Simone Girard. (Ibid., 1012.)

I *Journal de mes mélodies* ger Poulenc inte några uppförandeanvisningar för sina två operor *Les Mamelles de Tiréias* (1944) och *Dialogues des Carmélites* (1956). Dock hänvisar han till den förstnämnda genom att betona mångtydigheten i Apollinaires drama, ämnets djup och allvar (Poulenc 1985, 78). I dagboken tiger Poulenc om de textval som upplevts som vågade, överraskande eller chockerande av hans egen tid. Så även beträffande operan *Les Mamelles de Tiréias*. Som grund för operan ligger ett drama från år 1916 av Guillaume Apollinaire. Dramat berättar om en hustru som bestämmer sig för att bli man och om en make som föder barn. Trots det konventionella slutet skulle operans libretto kunna vara fruktbart material för en sådan feministisk analys som koncentrerar sig på sexualiteten, eftersom dramat kommenterar kvinnofrågan, barnalstrandet och kvinnans och mannens roller i efterkrigstidens Frankrike.

Poulencs förhållande till det djärva och till den uppenbara erotiken är motstridigt. Enligt Poulenc verkar en kvinnas uttalade sexuella åtrå till en annan kvinna vara något icke önskvärt i sångmusiken (se ibid., 36). Som exempel använder Poulenc en tolkning han hört av Gabriel Faurés *Chanson d'amour*. I Armans Silvestres text samtalar berättaren med sin kvinnliga älskade. I Poulencs tycke blir intrycket överdrivet om det är en kvinna som tilltalar en annan kvinna. Poulenc förhåller sig negativt till att kvinnliga sångare tolkar kärleksdikter som skrivits av män. Eftersom sångdagboken som helhet präglas av den förtäckta (homo)sexualitetens tematik måste också alla associa-

tioner till lesbisk kärlek vara förbjudna. I samma andetag ondgör sig Poulenc över att de Vilmorin har dämpat den förtäckta erotiken i sina dikter. Poulenc skildrar hur han i de Vilmorins dikter funnit samma fräckhet, svirande och glupskhet som han eftersträvat då han samarbetat med scenografen och dräkttmakaren Marie Laurencin i baletten *Les Biches* (Poulenc 1994, 1055). Baletten *Les Biches* blev färdig år 1923 och i den eftersträvades den stiligt djärva, ogenerade och chockerande ton som var typisk för 1920-talets Paris-kultur. Som arbetsnamn för baletten använde Poulenc rubriken *Les Demoiselles*, fröknarna (ibid., 138 och 156). Poulenc berättar att han letade efter ett på något vis djuriskt namn till sin balett (ibid., 179). Det franska ordet *biche* betyder både honhjort och prostituerad. I 1920-talets Frankrike var det ännu inte i sig radikalt att jämställa kvinnan med djur. De filosofiska, religiösa, medicinska och bildkonstnärliga diskurserna under slutet av 1800-talet hade skapat ett sådant kvinnobegrepp att kvinnan sågs som en djurisk varelse. Intellectuella ansträngningar kunde vara förödande för hennes reproduktiva förmåga. (Garb 1992, 298–299.) Baletten väckte perversa associationer hos musikvetaren Dumesnil, associationer vilkas uppkomst påverkades av Laurencins dräkter (Dumesnil 1930, 24). I samarbete med Laurencin och koreografen Bronislava Nijinska hade Poulenc eftersträvat erotisk laddning av den typ som finns i Jean-Antoine Watteaus rokokomålningar. I detta erotik var det fråga om flirt och fria sexuella kontakter, inte om kärlek eller långa förbindelser. (Se Poulenc 1954, 52–53 och Poulenc 1963, 53–54). I Poulencs anmärkningar kan man finna en indirekt hänvisning till en diktsamling som utkom år 1896, *Fêtes galantes*, författad av Frankrikes älskade skald Paul Verlaine (i samlingen Verlaine 1953). Han var den första diktare som använde Watteaus pastelltonade tavlor som förebild.

Sexualitet och upphovsmannaskap

Enligt de moderna uppfattningarna om subjektet har människan setts som avskild från naturen och förnuftet som avskilt från kroppen. Under upplysningstiden förenade de europeiska manliga filosoferna, enligt Lehtonen (1994, 64–66), det maskulina förnuftet med den feminina kroppen så att den senare var underordnad det förra. Sedan 1600-talet har även andra människouppfattningar funnits inom den västerländska kulturen. Som stödjare av den dualistiska människobilden utmärkte sig både den katolska kyrkan och de tänkare som kritiserade denna och som representerade finkulturen. Civiliseringsidealet och den kristna ideologin innehöll en rädsla för sexualiteten och kvinnokroppen, och tro på kontroll över kroppen med hjälp av förnuftet och undertryckandet av de sinnliga lustarna. Från slutet av 1700-talet fram till mitten av 1800-talet hade uppfattningen om det skapande geniet och den moderna vetenskapsmannen i västländerna differentierats och formats på så vis, att man i centrum för den

intellektuella och konstnärliga kunskapen såg ett vithyat, heterosexuellt, kristet och universellt manssubjekt (Matero 1996, 246–248 och Lehtonen 1994, 92–95).

För Poulenc fungerade munkimagen som en roll som var godkänd av samhället men som förnekade homo- och heterosexualitet. Bland andra Graham Johnson (1985, 12) hänvisar till munkimagen, i sitt företal till den tvåspråkiga utgåvan av *Journal des mes mélodies*. I sångdagboken är Poulencs homosexualitet praktiskt taget osynlig. Munkimagen associerar till den katolska kyrkan och celibatet. För dem som avgivit kyskhetslöfte innebär den katolska kyrkans könsideologi att mannen är gift med kyrkan och kvinnan med Jesus. Prästen kallas fader, munken kallas broder, och deras roll är att vara herdar. I sångdagboken demonstrerar Poulenc båda sidorna av sin personlighet: den ena är religiös, den andra är parisaren eller förtortsbon Poulenc. Dessa två sidor ser författaren som varandras motsatser och det är meningen att de skall gälla såväl kompositörens person som hans musik. För den religiösa sidan är bedjandets ödmjukhet och hänförelse ett av de viktigaste värdena. (Poulenc 1985, 48.) I sitt förtroliga brev till Suzanne Peignot beskriver Poulenc med halvt lekfullt tonfall sin älskare Lucien Roubert som en munk, som sänder sin faderliga välsignelse till brevets mottagare (Poulenc 1994, 933).

Poulenc skriver oftast om sina kärleksförhållanden och behov i breven till kvinnliga förtrogna. När han tilltalar dem sker det med nästan tillbedjande metaforer (ibid., 317, 493, 634, 992). Han använder också sexuella fantasier när han beskriver förhållandet mellan kompositören och sångaren. I breven till sopranen Denise Duval talar Poulenc om den kvinnliga sångaren som den manliga kompositören musikaliskt sett har befruktat. När en manlig kompositör befruktat en kvinnlig sångare kontrollerar han hennes kreativitet. Den kvinnliga sångarens uppgift kommer alltså åter att gälla reproduktionen, inte produktionen:

Mitt söta hjärtegull,
Jag är inte förargad över att du påpekar att mina kolleger gör känslolösa musik än vad din egen Poupoule klarar av att göra. Förvisso, det är alldeles som om vi hade gjort barn tillsammans! Ingen har befruktat dig så mycket som jag!!! Vem skulle ha trott det!⁸ (Ibid., 935.)

I den moderna diskursen uppträder kompositören som ägare till all kunskap om sina verk. I sångdagboken är Poulencs ordval starkt och nästan aggressivt när han beskriver hur slutresultatet ser ut om kompositörens anvisningar inte följs. Musik är något som måste framföras på ett alldeles speciellt sätt, annars blir musiken förstörd eller bortfuskad av artisten. Musiken får sin betydelse genom att man gestaltar kompositörens in-

8. "Ma cocotte jolie, Je ne suis pas fâché que tu te rendes compte que la musique de mes confrères est plus dure que celle de ton Poupoule. Il est vrai que nous c'est comme si on faisait des enfants ensemble. Personne ne t'a plus fécondée que moi!!! qui l'eût cru?" (Poulenc 1994, 935.)

entioner. I ljuset av dessa attityder är tolkaren till för verket och inte tvärtom. Poulenc (1985, 98) anser också att sångaren är bra bara i de fall då han eller hon tolkar verken just precis på det sätt som kompositören avsett. Poulencs metafor för honom själv som sångerskans befruktare kan tolkas med hjälp av begreppet heterorelatering. Marianne Liljeström definierar (1996, 131–132) den heterorelaterade verkligheten som en sådan egenskap i könssystemet att vilka olika relationer som helst (som relationen mellan kompositör och sångare eller mellan impressionism och nyklassicism) behandlas som könsrelationer. Den normativa makten i dessa relationer tillfaller männen eller maskuliniteten. För Poulenc är heteroverkligheten som en gardin eller ett skal som döljer den manliga homosociala verkligheten, det vill säga prioriteringen av relationer mellan män. Tönen i breven till de kvinnliga sångarna och i sångdagboken förstärker just denna paternalistiskt omhändertagande modell som den heterorelaterade verkligheten bygger på. Den befruktningsmetafor Poulenc använder åskådliggör hur de västerländska uppfattningarna om det konstnärliga skapandet har tjänat männen. (Se Citron 1993, 48.)

Även om man i Poulencs brev till Bernac år 1954 kan finna skuld känslor inför sexualiteten återkommer uppfattningen om att sexualiteten och musiken är insvärjda i varandra i positiv bemärkelse, i breven till Simone Girard och Bernac år 1957 (jfr *ibid.*, 796 och 863, 873–874). Att det finns en livskamrat visar sig vara en kraftkälla och kärleksförhållandet likställs med känslan av att ha lyckats med kompositionsarbetet. Musiken får sin betydelse genom de mänskliga relationerna och de vardagliga händelserna. Poulenc ser musikskapandets samband med omständigheterna och han jämför de osäkerhets känslor som finns i komponerandet med sina relationsproblem. Poulenc underskattar sig själv och begär ideligen erkännande av de Vilmorin (*ibid.*, 704–705). I breven till Bernac tror Poulenc att han förändras till en mer framstående musiker och till att han blir till och med bättre till sitt moraliska beteende. Musikskaparen bekänner att han är beroende av omständigheterna. Alla människolivets områden, också sexualiteten, påverkar musikskapandet och beredskapen att arbeta. I ett brev till den högt värderade kompositions läraren, pianisten och kapellmästaren Nadia Boulanger verkar det som om musiken har mer än en skapare, och kompositören tror sig inte veta hur musiken låter när den är som bäst. Autonomiideologin, som är fast knuten till det moderna, ifrågasätts:

Anmärk *alltid* och om allt som jag borde skriva på annat sätt. Jag följer nästan alltid ert råd. Om jag trots er åsikt låter ciss-tonen [eller tonarten] i den första barnkörssc-

nen förbli oförändrad, tänk då att det bara är ett bevis på min dåliga smak.⁹ (*Ibid.*, 434.)

Ett sätt att analysera sexualiteten i materialet är att granska den sexism som syns i manliga skribenters texter (Matero 1996, 246). Detta gäller även sexualiteten i det material som anknyter till framförandet av musik i den västerländska konstmusikens historia. De manliga kompositörernas sätt att skriva om sexualiteten och relationen mellan könen gör inte nödvändigtvis den feministiska läsaren i slutet av 1990-talet belåten. Sångdagboken uppmanar den kvinnliga läsaren att inta en sådan position att hon villigt tar emot råden så att kompositörens intentioner förverkligas, eller också förhåller man sig till henne med ett välvilligt leende. Chauvinismen och sexismen i sångdagboken maskeras genom att man lyfter fram kompositörens intentioner. I de avsnitt där de kvinnliga musikernas omdöme sätts i ett rent ut sagt skrattretande ljus är sexismen inte ens speciellt indirekt. Poulenc har kanske använt attityderna i ett samhälle som uppmuntrar heterosexualitet och sätten att marginalisera sexuella minoriteter till sin fördel. Diskurser som för fram sexualiteten fungerar på ett sådant vis att olika grupper kan använda exakt samma sätt att tala och skriva för olika eller till och med för motsatta ändamål (om motsatta tal- och skrivsätt och översättningen av dem, se t.ex. Lehtonen 1996, 150–151 eller Foucault 1990, 101–102). Jag tolkar misogynin i Poulencs texter som en strategi för att stötta trovärdigheten och självkänslan. Philip Brett skriver i sin artikel "Musicality, Essentialism and the Closet" (1994) om de stereotyper som förknippas med homosexuella, stereotyper som lever i den västerländska konstmusikkulturen. Enligt Brett har de negativt laddade föreställningarna om homosexuella som feminina konstnärer lett till att några av dem tillägnat sig ett misogynt sätt att skriva (Brett 1994, 22).

I den dagboksliknande text som riktas till en ganska bred publik vill Poulenc också ge en tydlig bild av hurudan den "verkliga Poulenc" är som människa och hurudan hans musik är när den är som mest ärlig. Poulenc använder följande uttryck när han talar om sin egen musik: "très Poulenc", "moins exactement moi-même", "ce n'était pas là ma vraie nature" och "C'est du Poulenc cent pour cent". Med dessa ord hänvisar han till de goda och dåliga sidorna i sin musik. Individualismen uppträder också i ett brev daterat i november 1945 till den parisiska musikkritikern Fred Goldbeck. Goldbeck hade bett flera kompositörer att berätta om sin musikestetik i musiktidningen *Contrepoints*. Poulencs svar är ett modellexempel på autonomiestetikens struktur. I frågorna ombads kompositörerna att reflektera över vad deras sätt att skriva grundar sig på. Poulenc hävdar att han endast lutar på sin instinkt och han går inte med på att

9. " – Dites-moi *toujours*, pour tout, ce que je dois changer. Presque toujours je serais de votre avis et quand un do dièse comme celui de mon premier chœur d'enfant restera en dépit de vous, mettez cela tout simplement sur le compte de mon mauvais goût." (Poulenc 1994, 434.)

förklara sin inspiration, på grund av dess mystiska natur. Han erkänner inte några principer och han tror inte att han hör till något skrivsystem. Poulenc utplånar sin estetiks historiskhet för att kunna forma bilden av en autonom och fri skapare. Poulenc framställer genomgående komponerandet som oförklarligt och oberoende av människolivets övriga dimensioner, till exempel sexualiteten. Genom att hänvisa till den verkliga naturen ger Poulenc ändå ett intryck av att det inte lönar sig att tolka hans verk utan att förstå hans sexualitet.

I texterna knyter 1900-talsskribenten Poulenc den moderna diskursen till de köns- och subjektuppfattningar som formades under upplysningstiden. Han kritiserar dock modernismen som sådan, som den uppträdde i form av dodekafoni och seriell musik. Poulenc beskriver musikskapandet som något undermedvetet, spontant och mystiskt. Autenticitet är kännetecknande för det goda verket medan det som tvingats fram är en dålig produkt (t.ex. Poulenc 1985, 110). Denna uppfattning om musikskapandet är inte universell utan den började odlas av de västerländska filosoferna först under 1700-talet. Upplysningstidens människouppfattning stämplar också Poulencs uppfattning om sig själv. Han karakteriserar sin person som delad i en urbaniserad och en religiös halva. Poulenc förknippar också sin självbild med uppfattningen om den moderna skönheten, sådan den formades av Charles Baudelaire i hans essäer från slutet av 1800-talet (jfr Baudelaire 1989, 28–52, 60 och Poulenc 1985, 42, 60). När Poulenc skriver om sin urbaniserade halva, om sången *Allons plus vite* och om sångcykeln *Le Bal masqué*, associerar hans språkbruk till Baudelairens uppfattning om den moderna skönheten som hör samman med prostitutionen och är såväl skrämmande och flyktig som betagande. På samma sätt som i Baudelairens texter ses prostitutionen och Pauline, den prostituerade, ur männens synvinkel också i sångdagboken. Den har berättats med Apollinaires, Poulencs och Bernacs röster. (Se Poulenc 1985, 42–43.)

Poulenc konstaterar (ibid., 36–38) att kvinnligheten i de Vilmorins diktsamling *Fiançailles pour rire*¹⁰ attraherar honom. Neutraliseringen av den förtäckta sexualiteten är enligt Poulenc det negativa draget i den nämnda diktsamlingen. Han klagar på de Vilmorins lösningar och upplever att de inte gör rättvisa åt hans musik. Enligt min tolkning upplever Poulenc verkligen de Vilmorins dikter som kvinnliga, för honom är författarens kön en garanti för kvinnlighet. Poulenc underskattar betydelsen av *Fiançailles pour rire* för honom själv och menar att det inte är någon speciellt lyckad komposition. Om han ansåg att han hade förmågan att skapa feminin musik utgående

10. Jag har inte jämfört de dikter Poulenc valt ur samlingen *Fiançailles pour rire* med andra dikter eftersom jag inte hade Éditions Gallimards utgåva från 1939 av hela verket till mitt förfogande. Min tolkning baseras på de texter som finns tryckta i partituret (Poulenc 1940). Jag har alltså inte kunnat kontrollera om Poulenc eventuellt har gjort ändringar i dikterna för att anpassa dem till sina behov.

från dessa dikter var han kanske tvungen att underskatta slutresultatet för sin egen manlighets och trovärdighets skull. Poulenc upplever i sångdagboken att den sång han gjort av dikten *Fleurs* är mycket melankolisk (ibid., 56). Som det centrala temat i *Fleurs* ser jag besvikelse, ångest som hör samman med sexualiteten och den trånande lusten. Poulencs uppförandeanvisningar verkar inte ha något med texternas motivkrets att göra, utom när det gäller dikten *Violon*, där han i sina kommentarer förenar sin tolkning av dikten med tolkningen av det egna tonspråket. I *Violon* uppträder violinen och violinisten (på franska *joueur* och *le violon*, maskulinum). Berättaren jämför dem med ett älskande par. Deras språk är missförstått men eggande. De Vilmorin använder spelandet och lyssnandet som en metafor för älskog. Dikten är rik på sexuellt bildspråk, med uttryck som *förbjuden frukt*, *ångest* eller *ögonblicket då lagarna tiger*. Diktens bärande idé är (musikens) hänförande sexualitet. Poulenc söker ett anspråkslöst och enkelt grepp hos sångaren. Det lyriska måste komma ur sångarens inre. (ibid., 54–56 och 110.) Det lyriska finns alltså på sätt och vis självklart i texterna och i Poulencs tonspråk, sångaren bör inte försöka producera det själv. Sångaren måste spela förmedlarens roll. På så vis kommer tonsättarens och författarens intentioner fram i sin naturligaste form ”ur sångarens inre”.

Till kvinnogestalerna i Poulencs texter från 1950- och 60-talen hör de sångerskor som smickras i breven, de föraktade och tjuvaktiga utstötta av Monte-Carlo, de sångerskor och pianister som råden riktas till och de Vilmorin, som beskrivs som ett geni. Poulenc kallar henne vid förnamn trots att han hänvisar till alla manliga vänner, kolleger och diktare med släktnamn (jfr ibid., 36, 68 och 110). Denna strategi, som i smyg konstruerar ett maktförhållande, återkommer i de andra manliga Les Six-medlemmarnas texter.

Sångdagbokens manssubjekt ger inte råd åt de manliga sångarna i samma ton som åt de kvinnliga, men han talar inte heller om sin egen sexuella lust. Manssubjektet i sångdagboken är en misogyn person som är solidarisk med sin favoritbaryton och som framhäver barytonens andel i sångernas skapelseprocess (se Poulenc 1985, 78). Det homosexuella manssubjektet som behandlar de kvinnliga sångarna med ömhet framträder bara i de personliga breven, där kompositörens-skaparens prestige, prioriteringen av hans intentioner och musikskapandets upphöjda status ifrågasätts. I Poulencs texter är sexualiteten problematisk, svår, ångestfylld och flertydig, och den blir endast sällan tillfredsställd. Också det heterosexuella kvinnosubjektet i de Vilmorins diktsamling *Fiançailles pour rire* berättar metaforiskt om sin lust och i pessimistisk ton om förhållandet mellan man och kvinna. Berättaren i *La dame d'André* hänvisar till att kvinnan och mannen aldrig kan känna varandra helt. Deras förväntningar, historia och ställning är alltför olika. I *Il vole* är temat lust, obesvarad kärlek och lycka som inte finns. Homosexualiteten började på allvar synas i den franska skönlitteraturen först vid sekelskiftet och tendensen blev vanligare under de följande decennierna. André

Gide skrev om homosexualitet i sin självbiografi *Si le grain ne meurt (Ellei vehnänjyvä kuole, 1967)* som kom ut år 1926 och Jean Cocteau gjorde det i sin roman *Le Livre blanc* (samlingen Cocteau 1995) som kom ut år 1928. Även om Gide öppet beskriver den homosexuella njutningen är den sexuella frigörelsen i hans texter knuten till skuld känslor som väller fram ur religionen. Gide behandlar relationen mellan sexualitet och religiositet på en axel av gott – ont. Blandningen av skamkänslor och lyckliga förenar Gides och Poulencs sätt att skriva om den egna sexualiteten. Till skillnad från Poulenc för Gide ändå fram tanken att samhällets lagar, omdömen och attityder kunde vara annorlunda och ändå humana (se Gide 1967, 238–240).

Verket *Journal de mes mélodies*, dess tillkomst och existens har baserats på antagandet att artisterna behöver kompositörens anvisningar. Poulenc uppmuntrar inte musikerna att söka kunskap på sätt som avviker från hans uppfattning. I sångdagboken behandlar Poulenc inte kroppsligheten som en grund för den kunskap som hör till musiken. I texten, som är riktad till en förhållandevis bred läsekrets och dessutom ämnad att tryckas, uppmanar Poulenc till ett lugnt och förtäckt sätt att uttrycka musikens sexualitet. Han hänvisar inte alls till de klimax som upplevts som orgastiska i den västerländska konstmusiken, och inte heller använder han andra ord om upplösning eller utlösning. Begreppen att ge sig hän och att uppoffra sig förkommer bara i samband med religionen, vilket givetvis inte utesluter begreppens anknytning till kyrkomusikens, den katolska lärans eller det katolska gudsförhållandets sexualitet (se Poulenc 1985, 56). Poulenc ser sångernas erotiska eller sinnliga egenskaper som drag i musiken eller hos dikterna själva, artisten bör inte framhäva dem. Det effektivaste sättet att skapa sensualitet och intensitet i musiken är enligt Poulenc lugn, antydningar och att artisten stöder sig på uppförandeanvisningarna. Poulencs tankar om musikens sexualitet och om musiken som ett uttryck för konstnärens innersta är bara något mer än hundra år gamla i det västerländska tänkandets historia. De är moderna uppfattningar som formats under romantikens era.

Ett sätt att uppleva sexualiteten är att läsa de dikter Poulenc valt att använda med inriktning på det sensuella eller att lyssna på hans musik som sensuell. Varför upplever jag då musiken som sinnlig när jag lyssnar på Poulencs improvisation nummer 15 för piano på CD, medan inbandningen av baletten *Les Biches* inte alls ger upphov till samma känsla? Poulencs pianomusik väcker garanterat inte sexuella fantasier hos alla 1990-talets musikvetare, åtminstone inte i rebellisk, aggressiv eller rättfram mening. Min egen erfarenhet av sexualiteten i Poulencs pianomusik beskrivs snarare med sådana begrepp som ömhet och förförelse. Den kritiska läsaren kan påpeka att jag lärt mig lyssna på Poulencs musik ”på det sätt som han själv ville”. Den sexism Poulenc odlar i sina texter har märkligt nog inte minskat musikens tjusning. Bekantskapen med texterna har tvärtom gjort musiken mer talande. Detta är förbryllande. Den smekande och förförande beröringens hemlighet gömmer sig inte i noterna eller i sång-

dagboken. Den föds ur en önskan att lyssna empatiskt med inlevelse, i växelverkan med artisten och i fysisk kontakt med instrumentet och rösten. Musikens sexualitet kan ökas av musikerns närvaro, av rörelser eller också bara av att man från skivan förnimmer hur smekande instrumentet berörs. De sexistiska kommentarerna kan inte tysta de kulturella behov man fördjupat sig i under pianolektionen, behov som hör samman med beröringen av instrumentet. Sexismen väcker ändå den feministiska läsaren till kritiska anmärkningar.

Librettot till operan *Les Mamelles de Tirésias*, som jag läst parallellt med Poulencs texter, förstärker trots sina djärva drag och kritiken mot de traditionella könsrollerna, den uppfattning som kännetecknar könssystemet i Frankrike strax efter andra världskriget, nämligen att fortplantningen uppträder som uttryck för en sund sexualitet. Under krigstiden sågs det som männens plikt att kämpa vid fronten, och som kvinnornas plikt att gå ut i arbetslivet. Krigsslutet innebar att kvinnorna återvände till den privata sfären, och männen återgick till arbetslivet. Medierna under 1950-talet avgudade hemmafrun. Kvinnans uppgift var att uppfostra en ny, efterkrigstida generation. (Thébaud 1994, 66–75.) Bakom utdelningen av de goda råden svävar bilden av en kvinnlig sångare som den manliga kompositören befruktar med sin musik och sina anvisningar. Autonomi-ideologin och kompositörens auktoritära position i förhållande till sångarna ifrågasätts bara i de personliga brev som rikts till de brevvänner som förtjänat ett speciellt förtroende. I dessa brev blir det klart synligt att den kunskap som hör till komponerandet eller annat musicerande inte är oberoende av kroppsliga och sexuella behov. Musikens sensualitet och erotik kan i Poulencs texter även vara underhållande och det räcker med att dess syfte är att frammana en känsla av välbehag.

LITTERATUR

- Baudelaire, Charles 1989. *Modernin elämän maalari*. Översatt till finska av Kimmo Pasanen. I *Modernin ulottuvuusia. Fragmenteja modernista ja postmodernista*. Ed. Jaakko Lintinen. Helsingfors: Taide.
- Brett, Philip 1994. *Musicality, Essentialism and the Closet*. I *Queering the Pitch. The New Lesbian and Gay Musicology*. Ed. Philip Brett, Elizabeth Wood och Gary C. Thomas. New York & London: Routledge.
- Bruner, Edward M. 1986. *Experience and Its Expressions*. I *The Anthropology of Experience*. Ed. Victor W. Turner och Edward M. Bruner. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press.
- Cocteau, Jean 1995. *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*. Paris: Le Livre de Poche.

- Cusick, Suzanne G. 1994. On a Lesbian Relationship with Music. A Serious Effort Not to Think Straight. I *Queering the Pitch*. Se Brett.
- Dumesnil, René 1930. *La musique contemporaine en France*. Del 2. Paris: Armand Colin.
- Foucault, Michel 1990. *The History of Sexuality*. Del 1: An Introduction. Översatt till engelska av Robert Hurley. London: Penguin Books.
- Garb, Tamar 1992. Renoir and the Natural Woman. I *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Ed. Norma Broude och Mary D. Garrard. New York: HarperCollins.
- Gide, André 1967. *Ellei vehnänjyvä kuole* (1926). Översatt till finska av Leena Löfstedt. Helsingfors: Otava. (På svenska *Om icke vetekornet dör*. Översatt till svenska av Göran Schildt, Stockholm: Bokförlaget Prisma, 1961.)
- Johnson, Graham 1985. Foreword to the English Edition. I Francis Poulenc: *Diary of my songs – Journal de mes mélodies*. Tvåspråkig utgåva. Översatt till engelska av Winifred Radford. London: Victor Gollancz.
- Lappalainen, Päivi 1996. Seksuaalisuus. I *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Ed. Anu Koivunen och Marianne Liljeström. Tammerfors: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tammerfors: Vastapaino.
- 1996. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tammerfors: Vastapaino.
- Liljeström, Marianne 1996. Sukupuolijärjestelmä. I *Avainsanat*. Se Lappalainen.
- Matero, Johanna 1996. Tieto. I *Avainsanat*. Se Lappalainen.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Poulenc, Francis 1940. *Fiançailles pour rire*. Six mélodies sur des poèmes de Louise de Vilmorin. Paris: Salabert.
- 1947. *Les mamelles de Tirésias*. Opéra bouffe en 2 actes et 1 prologue. Poème de Guillaume Apollinaire. Paris: Heugel.
- 1954. *Entretiens avec Claude Rostand*. Paris: Julliard.
- 1963. *Moi et mes amis*. Confidences recueillies par Stéphane Audel. Paris & Genève: La Palatine.

- 1985. *Diary of my songs – Journal de mes mélodies* (1964). Tvåspråkig utgåva. Översatt till engelska av Winifred Radford. London: Victor Gollancz.
- 1994. *Correspondance 1910 – 1963*. Samlad av Myriam Chimènes. Paris: Fayard.
- Sauguet, Henri 1985. Avant-propos (1964). I Francis Poulenc: *Diary of my songs – Journal de mes mélodies*. Se Poulenc 1985.
- Scott, Joan W. 1992. Experience. I *Feminists Theorize the Political*. Ed. Judith Butler och Joan W. Scott. New York & London: Routledge.
- Thébaud, Françoise 1994. The Great War and the Triumph of Sexual Division. I *A History of Women in the West. Del 5, Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*. Toim. Françoise Thébaud. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Verlaine, Paul 1953. *Oeuvres complètes*. Del 1. Paris: Éditions Messein.
- Översättning: Anna-Maria Nordman

Summary

MUSIC AND SEXUALITY IN FRANCIS POULENC'S TEXTS

In this article, the conceptions of music, sexuality, and authorship are analyzed from a feminist point of view. The aim is to understand Poulenc's misogynistic way of addressing female musicians in his *Diary of my songs* (1964/1985). The analysis and interpretation is based on Poulenc's letters, mainly from the 1940's and 50's, to Pierre Bernac, Louise de Vilmorin, Fred Goldbeck, Simone Girard and Nadia Boulanger. Attitudes on homosexuality and conventions concerning gender system in France have given further support to my understanding of the language used by Poulenc. A short excursion is also done onto de Vilmorin's collection of poems *Fiançailles pour rire* (1940) composed by Poulenc. In *Diary of my songs* the conceptions of sexuality in music are marked by the thematics of sensuality and veiling. Poulenc's homosexual desire is absent. On the opposite, in personal letters, Poulenc challenged the modern discourse concerning authorship, music-making, and sexuality.