

CHAN 10014(3)



Eric Parkin



CHANDOS



Lebrecht Collection

Francis Poulenc

Francis Poulenc (1899–1963)

COMPACT DISC ONE

Suite 5:28

for Piano
in C major · in C-Dur · en ut majeur

- | | | |
|---|------------|------|
| 1 | I Presto | 1:52 |
| 2 | II Andante | 2:03 |
| 3 | III Vif | 1:26 |

4 Adagietto 3:07

from *Les Biches*

- | | | |
|---|----------------|------|
| 5 | I Assez modéré | 1:24 |
| 6 | II Très modéré | 1:45 |
| 7 | III Alerte | 2:44 |

Les Soirées de Nazelles 17:04

Suite for piano

- | | | |
|-------------|--------------------------------------|------|
| 8 | Préambule | 2:11 |
| 9 | Cadence | 1:00 |
| Variations: | | |
| 10 | I Le Comble de la distinction | 1:10 |
| 11 | II Le Cœur sur la main | 2:40 |
| 12 | III La Désinvolture et la Discrétion | 1:06 |
| 13 | VII Le Goût du malheur | 2:34 |
| 14 | VIII L'Alerte Vieillesse | 1:06 |
| 15 | Cadence | 1:21 |
| 16 | Final | 3:42 |

17	Intermezzo	4:03
	in A flat major · in As-Dur · en la bémol majeur	
18	Valse-improvisation sur le nom de Bach	1:36
	Trois Pièces	9:20
19	I Pastorale	2:34
20	II Hymne	4:31
21	III Toccata	2:10
22	Badinage	1:34
	Napoli	9:40
	Suite for piano	
23	I Barcarolle	1:14
24	II Nocturne	3:07
25	III Caprice italien	5:15
	TT 58:32	
	COMPACT DISC TWO	
1	Humoresque	1:46
	Deux Novelettes	
2	Novelette No. 1	2:19
	in C major · in C-Dur · en ut majeur	
3	Novelette No. 2	1:30
	in B flat minor · in b-Moll · en si bémol mineur	

4	Novelette sur un thème de Manuel de Falla	2:09
	in E minor · in e-Moll · en mi mineur	
	Villageoises	4:18
	Petites pièces enfantines	
5	I Valse tyrolienne	0:37
6	II Staccato	0:43
7	III Rustique	0:40
8	IV Polka	0:32
9	V Petite ronde	0:43
10	VI Coda	0:51
	Improvisations	
11	Improvisation No. 1	1:23
	in B minor · in h-Moll · en si mineur	
12	Improvisation No. 2	1:32
	in A flat major · in As-Dur · en la bémol majeur	
13	Improvisation No. 3	1:16
	in B minor · in h-Moll · en si mineur	
14	Improvisation No. 4	1:21
	in A flat major · in As-Dur · en la bémol majeur	
15	Improvisation No. 5	1:28
	in A minor · in a-Moll · en la mineur	
16	Improvisation No. 6	1:29
	in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur	
17	Improvisation No. 7	1:56
	in C major · in C-Dur · en ut majeur	
18	Improvisation No. 8	1:17
	in A minor · in a-Moll · en la mineur	

19	Improvisation No. 9	1:18
	in D major · in D-Dur · en ré majeur	
20	Improvisation No. 10 'Éloge des gammes'	1:27
	in F major · in F-Dur · en fa majeur	
21	Improvisation No. 11	0:46
	in G minor · in g-Moll · en sol mineur	
22	Improvisation No. 12 'Hommage à Schubert'	1:54
	in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur	
23	Improvisation No. 13	2:02
	in A minor · in a-Moll · en la mineur	
24	Improvisation No. 14	1:24
	in D flat major · in Des-Dur · en ré bémol majeur	
25	Improvisation No. 15 'Hommage à Édith Piaf'	2:25
	in C minor · in c-Moll · en ut mineur	
	Deux Intermezzi	
26	Intermezzo No. 2	2:29
	in D flat major · in Des-Dur · en ré bémol majeur	
27	Intermezzo No. 1	1:42
	in C major · in C-Dur · en ut majeur	
	Suite française	11:47
	d'après Claude Gervaise	
28	I Bransle de Bourgogne	1:14
29	II Pavane	2:47
30	III Petite marche militaire	1:06
31	IV Complainte	1:08
32	V Bransle de Champagne	2:05
33	VI Sicilienne	1:26
34	VII Carillon	1:42

35	Presto	1:45
	in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur	
36	Mélancolie	5:23
	Thème varié	11:54
37	Thème. Très calme et sans hâte	1:11
	Variations:	
38	I Joyeuse	0:29
39	II Noble	1:06
40	III Pastorale	1:17
41	IV Sarcastique	0:30
42	V Mélancolique	0:58
43	VI Ironique	0:39
44	VII Élégiacque	1:49
45	VIII Volubile	0:35
46	IX Fantasque	0:29
47	X Sybilline	0:45
48	XI Finale	1:50
49	Coda. Molto agitato	0:26
	TT 71:32	
	COMPACT DISC THREE	
1	Pastourelle	2:04
	Two pieces from 'Les Biches'	6:40
2	Rondeau	3:23
3	Andantino	3:14

	Feuillets d'album	3:39
4	1 Ariette	1:08
5	2 Rêve	1:12
6	3 Gigue	1:14
7	Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel	2:04
8	Intermède	2:27
9	Française	1:46
	Nocturnes	
10	Nocturne No. 1 in C major · in C-Dur · en ut majeur	3:12
11	Nocturne No. 2 'Bal de jeunes filles' in A major · in A-Dur · en la majeur	1:29
12	Nocturne No. 3 'Les Cloches de Malines' in F major · in F-Dur · en fa majeur	4:06
13	Nocturne No. 4 'Bal fantôme' in C minor · in c-Moll · en ut mineur	1:21
14	Nocturne No. 5 'Phalènes' in D minor · in d-Moll · en ré mineur	1:28
15	Nocturne No. 6 in G major · in G-Dur · en sol majeur	3:32
16	Nocturne No. 7 in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur	1:58
17	Nocturne No. 8 'Pour servir de coda au cycle' in G major · in G-Dur · en sol majeur	1:58

18	Valse in C major · in C-Dur · en ut majeur	1:48
	Cinq Impromptus	7:52
19	1 Très agité	0:49
20	2 Allegro vivace	0:56
21	3 Très modéré	1:45
22	4 Violent	1:16
23	5 Andante	2:59
24	Bourrée au pavillon d'Auvergne	1:55
25	Caprice	4:30
	Promenades	15:15
26	1 À pied	1:24
27	2 En auto	1:02
28	3 À cheval	0:53
29	4 En bateau	1:10
30	5 En avion	3:02
31	6 En autobus	1:11
32	7 En voiture	1:54
33	8 En chemin de fer	0:49
34	9 À bicyclette	0:55
35	10 En diligence	2:26
	TT 70:20	

Eric Parkin piano

Poulenc: Works for Piano

In the stories of Asterix the Gaul, one tiny village successfully defies the whole might of the Roman Empire thanks to the magic potion brewed by Getafix the local Druid. The recipe for this potion never changes – but it defies analysis because it contains one secret ingredient known only to the Druid himself.

The constituents of Poulenc's art were drawn from many and various sources – so much so that one writer has compared them to the contents of a jackdaw's nest. But one secret ingredient – the composer's unique musical personality – sufficed to transform the heterogeneous mixture into a magic brew, potent enough (like the Druid's) to cast its spell unchanged throughout forty years of creative life. It is already at work in the **Trois Mouvements perpétuels** written in 1918, only a year after the composer's debut with *Rapsodie nègre*.

One of the fascinations of Poulenc's larger works – the keyboard concertos, for instance – is the way the composer hurls all the main ingredients into the stewpot with a seemingly reckless disregard for logic and compatibility. Mozartian pastiche will be followed instantly by Stravinskian dissonance, cool melodies by vulgar café tunes, languishing appoggiaturas

by diatonic sequences lifted wholesale from the baroque. This effect of happy-go-lucky carelessness is just another magic illusion: the incongruities are deliberate, and their juxtaposition meticulously organised with an unerring sense of timing. However, in his shorter pieces Poulenc is usually content to explore one facet of his art at a time. He is particularly fond of evoking a nostalgic atmosphere by means of an elegant melodic line poised over shifting chromatic harmonies. One familiar example is the **Adagietto** which the composer transcribed from his 1923 ballet *Les Biches*.

In his early days Poulenc had studied the piano with Ricardo Viñes; he later dedicated the **Trois Pièces** (1918–28) to his teacher. Though reputedly self-critical, Poulenc became a considerable pianist, excelling in the accompaniment of his own songs. It is not surprising that the works written for his own instrument should show such mastery of a variety of piano techniques. Compare the blurred, almost Chopinesque figuration of the **Intermezzo in A flat major**, written in 1943, with the percussive clarity of the last of the *Trois Pièces*, a terrifyingly rapid 'Toccata'. The grouping together of the latter with

movements so contradictory in mood as the extrovert 'Hymne' and the inward-looking 'Pastorale' may strike the listener as more a matter of publishing convenience than anything else. Other sets on the first of these three CDs have a greater emotional and thematic unity: in the marvellously economical **Suite** for Piano of 1926 the main subject of the opening *Presto* (in its minor key version) makes a neat intervention halfway through the closing *Vif*. This, by the way, is in Poulenc's neoclassical vein; not, however, the classicism of the familiar central European tradition, but of the French. (From the window of our 2CV we catch a glimpse of the world of Couperin and Rameau.)

Napoli, composed the previous year, is unified by style and subject matter. It is oddly proportioned: two brief movements ('Barcarolle' and 'Nocturne') are followed by a vast 'Caprice italien' which at one moment evokes the spirit of Domenico Scarlatti, at another the atmosphere of a Neapolitan carnival. A tarantella, a serenade, a waltz and a march whirl by, culminating in a coda of stunning brilliance. More ingenious still are **Les Soirées de Nazelles**, the French equivalent of Elgar's *Enigma* Variations. Staying in 1930 at the house of a favourite aunt (eventual dedicatee of *Les Soirées*), Poulenc used to improvise character sketches of his friends at the piano – for like so many

deeply serious men, he was a gifted comedian. In 1936 he worked these up into a set of variations introduced by a 'Préambule' and cadenza, and concluded by a second cadenza and a finale marked *follement vite* (madly fast). The complete work contains eight portraits; the shorter version, sanctioned by the composer and used on this recording, five: No. 1 'The height of distinction', No. 2 'Hand on heart', No. 3 'Offhand and discreet' (Poulenc in his wittiest mood), No. 7 'A taste for unhappiness' and No. 8 'Sprightly old age'. In a prefatory note Poulenc expressed the hope that his music would succeed in recreating the original scene, that is 'évoquer ce jeu dans le cadre d'un salon tourangeau, une fenêtre ouverte sur la nuit' – 'evoking the game we played and its setting, a salon in Touraine, the window open to the night'.

© Geoffrey Bush

'In life it isn't aunts that matter', wrote PG. Wodehouse, 'but the courage one brings to them'. To his *tante* Liénard (by all accounts a much loved relative) Poulenc brought not courage but the first of his **Deux Novelettes**, one of his most delightful pieces – written in that mood of artless innocence so often evoked for Poulenc by the white-note key of C major. The perky companion piece was written the following year (1928), but a

further thirty-one years were to elapse before the composition of a third. It says much for the consistency of Poulenc's writing (that 'magic potion' as I called it) that these three *Novelettes* show not the slightest stylistic incongruity despite having been written over such a wide period of time. The third, **Novelette sur un thème de Manuel de Falla**, incidentally, acknowledges its derivation from a theme in de Falla's *Love the Magician*; Falla's oscillating seconds, however, have undergone a transformation into a long lyrical melody wholly characteristic of Poulenc himself, accompanied by a web of equally characteristic sensuous and subtle harmonies.

The first two *Novelettes* were the earliest to be composed of all the music on the second of these CDs. The majority date from the mid-thirties, and of these, two sets of pieces call for special mention: the *Villageoises* and the *Suite française*. The former are described by the composer in a subtitle as 'Little pieces for children' but they are not on that account to be dismissed as childish – rather the reverse. Writing music which young people enjoy hearing or playing, and which at the same time can give pleasure to adults, calls for a rare and special talent (in our own country its most conspicuous possessor was Benjamin Britten). Few listeners of any age can resist a smile at the naughty face Poulenc pulls when the teacher's back is turned during the

otherwise primly well-behaved Tyrolean waltz. Its theme, and catchy tunes from two of the other movements ('Staccato' and 'Rustique') are brought together in a sort of quodlibet to provide the finale. The *Suite française* was written as a tribute to Claude Gervaise, a musician who worked in Paris during the mid-sixteenth century, partly for the publishing house of Attaignant and partly on his own account as a composer of *Danceries*. (I have often envied the awareness of their own musical tradition shown by the French, who would never entertain for a moment the possibility that it might be inferior to that of any other country, least of all Germany.) The *Suite* might also be considered as a homage to Igor Stravinsky: not on account of any borrowing (there is none), but because it could hardly have been written had not the elder composer shown the way with *Pulcinella*. There are seven movements, mainly using dance forms beloved by Gervaise himself, such as the *bransle* (or *branle*) of which there are two examples – one from Burgundy and one from Champagne. ('Bransle' appears in Shakespeare anglicised as 'brawl'.)

The first ten of the fifteen *Improvisations* also date from the same productive period in Poulenc's life; two of the remainder were composed in 1941, the last three in 1958–59. Whereas the shorter pieces of John Ireland (another composer with whose piano

music Eric Parkin is closely associated) usually have some descriptive title to guide us as to the character of each, almost all of Poulenc's remain untitled, implying that he wished them to be considered simply as pure music. Everyone will have his or her favourites among the *Improvisations*; I particularly admire the tenth, a witty study in the use of chromatic scales, and the twelfth, where Poulenc catches to perfection the very individual tone of a Schubert waltz. But there is not one without some interesting or attractive feature, and all announce unmistakably, 'I was written by Francis Poulenc'.

Of all the works on the second CD the **Thème varié** of 1951 is the most closely organised. It plunges straight into the leisurely, elegant theme – a single span of melody lasting thirty-four bars. Each of the variations that follow presents a single aspect of the composer's temperament – what Ben Jonson would have called his 'humours' – indicated by the appropriate adjective: joyful, noble, innocent (a 'Pastorale' in – of course – C major), sarcastic, melancholy, ironical, elegiac, voluble and fantastic. The penultimate variation is headed 'Sybilline': *enigmatic* is the closest English equivalent that occurs to me. It takes the form of an uncompromisingly dissonant chorale; its function is to make a complete break with all that has gone before, and thus provide a springboard (so to speak)

for the extended Finale. Apart from a brilliant Coda, this Finale is entirely based on the rhythm of crotchet, dotted crotchet and two quavers established by the right hand in the opening bar.

The second CD is completed (not 'filled up' – that would give quite the wrong impression) with five single pieces, various in mood and impeccable in technique, which invite the listener to relax and enjoy him- or herself. 'Analysis abandon, ye who enter here' might have been inscribed at the top of each one. The first, *Humoresque*, shows Poulenc in that mood of irrepressible high spirits which the critic Cecil Grey mistook for 'cynical bravado'; the last of the five, *Mélancolie*, makes the perfect foil. The latter is not, however, as melancholy as the French title might suggest – though the composer had good cause for sadness as he contemplated the state of the world at the time he wrote the piece, which was the summer of 1940. To this listener, at any rate, it suggests a nostalgia for past happiness, tinged with regret because it can never return. (Was it not a fellow countryman of Poulenc's, Marcel Proust, who wrote that the true Paradises are those which one has lost?)

© Geoffrey Bush

Poulenc's habitual self-doubt was particularly acute in relation to his piano music. As a

pianist himself he felt that his over-familiarity with the conventions and clichés of keyboard writing would prevent him from achieving true originality. These doubts were balanced, however, by the more positive side of his ambivalent attitude towards the piano, expressed in his remark: 'The least contact with the keyboard unleashes the creative spirit within me'. Of course, the very familiarity which Poulenc found burdensome is also the reason why his piano music generally sounds so effective. As in the music of Chopin, the piano's resonance and singing capacity often seem enhanced, precisely because the pianist-composer's knowledge of texture and spacing enables him to extract maximum sonority.

Poulenc's piano compositions represent a substantial proportion of his total output. They also span his entire creative life, although many of them were written during the 1920s and '30s, and they reflect the diverse facets of his musical temperament, from the frivolous or quirky to the lyrical and emotionally engaging.

Poulenc was fortunate enough to study with Charles Koechlin, who recognised that his gifts lay not in counterpoint – fugues, canons etc. – but in harmony and melody. The ten *Promenades*, composed for Artur Rubinstein, date from 1921, the year in which he began his studies with Koechlin, but were revised in 1952. These pieces show the twenty-two-year-

old composer experimenting impishly with fashionably advanced techniques – among them polytonality and polymetre – before the considerable influence of Stravinsky had been assimilated into his own individual style. The *Cinq Impromptus* (1920; rev. 1939) were originally composed as a group of six, but Poulenc later withdrew two of these and added a new piece. Here, as in the *Promenades*, we find more of Poulenc the *enfant terrible* and less of his endearing side, as the expression marks *brusque* and *violent* suggest. However, in spite of the flirtations with bitonality, the greater lyricism of Poulenc's later style is also evident, particularly in *Impromptus* Nos 2 and 5.

The eight *Nocturnes* form one of the most representative collections of Poulenc's piano music. The spikiness of the earlier works is now minimised and more integrated, allowing Poulenc's melodic gift space in which to breathe. (Virgil Thomson believed him to be 'incontestably the greatest writer of melodies in our time'.) Though not strictly a cycle, this group does have a satisfying overall unity, in spite of having been written at different times during the period 1929–38, and one can only wonder why such delightful and characteristic music is not heard more often. The nocturnal theme is explored in various ways – the melancholy tolling of *Les Cloches de Malines* (No. 3), the skittish moths of *Phalènes* (No. 5),

or the atmosphere of the ball, as evoked in *Bal de jeunes filles* (No. 2) and *Bal fantôme* (No. 4). This fourth *Nocturne* is headed by a quotation from Julien Green's novel *Le Visionnaire*:

Not a note of the waltzes and schottisches was lost throughout the house, and as a result the sick man was able to take his part in the festivities, and on his bed of pain could dream of the happy times of his youth.

The remaining *Nocturnes* are marvellous examples of Poulenc's apparently inexhaustible melodic gift, from the beguiling simplicity of No. 1 to the wonderful tenderness of No. 8, the end of which recalls the final bars of the first *Nocturne*.

Poulenc made piano transcriptions of a number of his orchestral and instrumental compositions, even including the sonatas for clarinet and bassoon, and for horn, trumpet and trombone. The *Intermède* (in D minor) and *Caprice* (C major) both originated as movements of *Le Bal masqué*, the 'profane cantata' which Poulenc composed for baritone or mezzo-soprano and a chamber group including piano and percussion. This wonderfully extrovert piece (which Poulenc once cited as clearly representing one side of his Janus temperament) was written in 1932 for a musical entertainment organised by the Vicomte and Vicomtesse de Noailles. The *Intermède* was conceived as a purely

instrumental interlude, whereas the final *Caprice*, which contains a slower episode in the style of a tango, originally included a vocal part.

Les Biches, a ballet score for Diaghilev first produced in 1924, was one of Poulenc's greatest public successes. Although it is most often heard in the form of an orchestral suite, the composer also arranged four 'Morceaux détachés' for piano, thus allowing wider circulation of this captivating music; two of these are included on the third of these CDs.

Four of the works on this third CD were originally published alongside music by various other composers. The spirited *Valse* (1919) was Poulenc's contribution to *Album des Six* – a set of pieces by 'Les Six'. (This group, whose collective title was a journalist's whim, became little more than a promotional vehicle for Jean Cocteau, and the ill-matched composers split up within three years.) *Pastourelle* (1927) was Poulenc's contribution to the one-act ballet *L'Éventail de Jeanne*. (Nine other composers, including Ravel, Roussel, Ibert and Milhaud, each composed a movement.) Its innocent lyricism is unexpectedly undermined by the dry *staccato* of the last few bars. The witty and affectionate *Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel* (1929) appeared as part of *Hommage à Albert Roussel*, a collection of pieces by eight composers, including Milhaud, Honegger and

Ibert. **Bourrée au pavillon d'Auvergne**, composed in 1937 and dedicated to Marguerite Long, belonged to a group of pieces (by Milhaud, Ibert and others) to be performed at the opening of the 'Pavillon de la femme et de l'enfant, Exposition 1937'.

Feuillets d'album, a group of three pieces from 1933, includes a central movement entitled 'Rêve', an eloquent example of Poulenc's ability to suggest great expressive freedom within a restricted timescale – in this case only twenty-four bars of music.

Française (1939), like the seven-movement *Suite française* of 1935, is based on music by the sixteenth-century compiler of dance-tunes and *chansons*, Claude Gervaise. Unlike the *Suite*, this quite separate piece, entitled 'Allemande' in some editions, was originally composed for piano.

Poulenc is unlikely to figure prominently in retrospective surveys of twentieth-century music. As he himself admitted modestly:

I know perfectly well that I'm not one of those composers who have made harmonic innovations, like Stravinsky, Ravel or Debussy, but I think there's room for new music which doesn't mind using other people's chords.

Yet, among the many historically less important figures in twentieth-century music there are few with such a genuine and unmistakable voice. Among the most apt tributes to Poulenc's convivial and

unpretentious art are Koechlin's remark, 'You know how to be, sincerely and simply, yourself', and the words of his close friend Dom Angelico Surchamp:

He always knew how to proportion his work to his talents. He never tried to appear other than he was, either in his music or his life.

© Philip Borg-Wheeler

Eric Parkin studied at Trinity College of Music, firstly as an Open Scholar, and was then awarded a Degree Scholarship. His teachers were pianist Frank Laffitte and Professor George Oldroyd; two other distinguished teachers were also to cross his path at this period, Charles Kennedy Scott and Henry Geehl, with whom he studied composition for a year. A turning point was the start of a long career in radio followed shortly afterwards by his meeting with the composer John Ireland. His debut at the BBC Promenade Concerts brought him before a wider audience and over the years he has appeared with most of the UK's leading orchestras. Eric Parkin's musical sympathies are wide and he has a great affection for French and American music. A number of British composers have either written for him or asked for first performances, among them Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton and Richard Stoker.

Poulenc: Klavierwerke

Die Geschichten von Asterix dem Gallier berichten von einem kleinen Dorf, das sich erfolgreich den Annexionsbestrebungen des Römischen Weltreichs widersetzt, dank eines Zaubertranks, den der Druide Miraculix für die Männer braut. Das Rezept dafür bleibt immer gleich, läßt sich jedoch nicht enträtseln, enthält es doch ein wesentliches Ingrediens, das nur der Druide kennt.

Die Bestandteile von Poulencs Musik stammen aus den verschiedensten Quellen – so daß ein Kommentator sie gar mit dem Inhalt eines Elsternests verglich. Aber auch hier gibt es eine geheime Zutat, die einzigartige Persönlichkeit des Komponisten, die aus dem heterogenen, scheinbar eklektischen Gemisch einen Zaubertrank macht, der in dem vier Jahrzehnte langen schöpferischen Leben des Komponisten nichts von seiner magischen Kraft einbüßte. Man verspürt die Wirkung schon in den 1918 geschriebenen **Trois Mouvements perpétuels**, die ein Jahr nach Poulencs Debüt mit der *Rapsodie nègre* entstanden.

Eines der faszinierendsten Merkmale der größeren Werke Poulencs, etwa der Klavierkonzerte, ist die scheinbar unbekümmerte Freude des Komponisten an

der Vereinigung der unterschiedlichsten Elemente, offenbar ohne Rücksicht auf Logik und inneren Zusammenhalt. Auf ein Mozart-Pasticcio folgt eine Strawinskische Dissonanz, auf kühle Melodik verblüffender Caféhaus-Schmalz, an sehnsüchtige Appoggiaturen reihen sich diatonische Sequenzen, die direkt aus der Barockmusik übernommen scheinen. Aber diese scheinbare Sorglosigkeit ist eine Illusion: Die mangelnde Kongruenz ist bewußt angestrebt, denn die Zusammenstellungen der disparaten Einzelteile sind mit sicherem Gespür für ihre Wirkungen genau kalkuliert. In seinen kürzeren Werken begnügt sich der Komponist hingegen meist damit, einzelne Aspekte und Facetten seiner ewig im Wandel begriffenen Kunst auszuloten. Er liebt besonders die wehmütigen Stimmungsbilder, die er durch elegante Melodien entwirft, unter denen sich die unstete Harmonik chromatisch bewegt. Ein vertrautes Beispiel dafür ist das **Adagietto**, transkribiert vom Komponisten selbst aus seinem Ballett *Les Biches* (1923).

In seiner Frühzeit studierte Poulenc bei Ricardo Viñes Klavier; ihm widmete er später seine **Trois Pièces** (1918–1928). Der angeblich äußerst selbstkritische Komponist wurde nichtsdestoweniger ein bedeutender

Pianist, der sich besonders beim Begleiten seiner eigenen Lieder hervortrat. Es ist daher nicht überraschend, daß seine Klaviermusik eine profunde Kenntnis der verschiedenen Techniken dieses Instruments verrät: Man vergleiche etwa die verschwommenen, beinahe an Chopin gemahnenden Figurationen des **Intermezzo in As-Dur** (1943) mit der perkussiven Transparenz der letzten der *Trois Pièces*, einer "Toccata" von beängstigender Rasanz. Die Verbindung dieses Stücks mit den atmosphärisch so stark kontrastierenden beiden anderen (der extravertierten "Hymne" und der in sich gekehrten "Pastorale") mag auf den Hörer eher wie eine aus editorischen Gründen naheliegende als musikalisch zwingende Lösung wirken. Andere Stücke auf der ersten dieser drei CDs wirken emotional und thematisch einheitlicher: In der wunderbar sparsamen **Suite für Klavier** (1926) kehrt das Hauptthema des einleitenden *Presto* (in der Mollversion) im abschließenden *Vif* zurück; dieses Stück offenbart den neoklassizistischen Poulenc, der jedoch nicht der vertrauten mitteleuropäischen Klassik nacheifert, sondern der französischen Tradition, etwa den Werken Couperins oder Rameaus.

Das im Jahr zuvor komponierte **Napoli** bezieht seinen Zusammenhang aus Stil und Thematik. Es ist sehr eigenwillig angelegt: Auf zwei kurze Sätze ("Barcarolle" und "Nocturne") folgt ein langes "Caprice italien", das

einerseits den Geist Domenico Scarlattis heraufbeschwört, andererseits die Stimmung eines neapolitanischen Karnevals. Tarantella, Serenade, Walzer und Marsch wirbeln vorüber und gipfeln in einer brillanten Coda. Strukturell noch erstaunlicher sind **Les Soirées de Nazelles**, das französische Gegenstück zu Elgars *Enigma*-Variationen. Poulenc hielt sich 1930 im Haus einer geliebten Tante auf (der er die *Soirées* später widmete), wo er auf dem Klavier Charakterskizzen seiner Freunde improvisierte – er war ein ebenso ernster und geistvoller wie humorvoller und witziger Mensch. 1936 verarbeitete er diese kleinen Porträts zu einem Variationenzyklus, eingeleitet durch ein "Préambule" mit einer Kadenz, und mit einer zweiten Kadenz gefolgt von einem Finale mit der einschüchternden Vortragsbezeichnung *follement vite* (wahnsinnig schnell). Das Werk enthält acht Porträts; hier wurde eine vom Komponisten gutgeheißene fünfteilige Fassung eingespielt. Nr. 1 trägt den Titel "Der Gipfel der Vornehmheit", Nr. 2 "Hand aufs Herz", Nr. 3 "Zwanglosigkeit und Diskretion" (Poulenc am witzigsten); Nr. 7 stellt den "Geschmack für Unglück" dar, und Nr. 8 gibt sich "Munter im Alter". In einem Vorwort drückte der Komponist die Hoffnung aus, die Musik werde "évoquer ce jeu dans le cadre d'un salon tourangeau, une fenêtre ouverte sur la nuit" (einen Eindruck von dem Spiel vermitteln, das

wir in einem Salon in Touraine spielten, mit einem Fenster zur Nacht hin geöffnet).

© Geoffrey Bush

"Worauf es im Leben ankommt", so schrieb einmal P.G. Wodehouse, "sind nicht die Tanten, sondern es ist der Mut, mit dem man ihnen entgegentritt." Poulenc trat an seine offenbar sehr geliebte Tante Liénard nicht im Geiste des Wagemuts heran, dafür aber mit der ersten seiner **Deux Novelettes**, einem seiner reizendsten Musikstücke, gehalten in jener Stimmung schlichter Unschuld, die der Komponist so oft durch die Tonart C-Dur zu schaffen vermochte. Die lebhaft zweite *Novelette* entstand schon im folgenden Jahr (1928), aber weitere einunddreißig Jahre sollten vergehen, ehe eine dritte komponiert wurde. Es ist ein schöner Beweis für die Konsistenz von Poulencs Musikschaffen (jenen "Zaubertrank", wie ich ihn genannt habe), daß diese drei *Novelettes* nicht die geringsten stilistischen Abweichungen aufweisen, obwohl sie über einen so großen Zeitraum hin entstanden. Das dritte Stück, **Novelette sur un thème de Manuel de Falla**, bekennt sich durchaus zu seiner Herkunft von einem Thema aus Fallas *El Amor brujo*; aber Fallas oszillierende Sekunden wurden hier in eine lange, lyrische Melodie verwandelt, die sehr typisch für Poulenc ist, begleitet von einem

ebenso charakteristischen Gewebe sinnlicher und subtiler Harmonien.

Die beiden ersten *Novelettes* sind Poulencs früheste Kompositionen unter allen Werken auf der zweiten der vorliegenden CDs. Die Mehrheit der anderen stammt aus der Mitte der 30er Jahre, und zwei Gruppen von Musikstücken sollen hier besonders erwähnt werden: die **Villageoises** und die **Suite française**. Erstere wurden von dem Komponisten als "Kleine Stücke für Kinder" bezeichnet, sind aber deshalb keinesfalls als "kindisch" abzutun – im Gegenteil. Musik schreiben zu können, die Kinder gern hören oder spielen, die aber gleichzeitig auch Erwachsenen Freude machen kann, das ist ein ganz seltenes, spezielles Talent, wie es etwa in England besonders Benjamin Britten zu eigen war. Wenige Zuhörer jeden Alters werden ein Lachen unterdrücken können, wenn Poulenc in dem sonst so sittsamen Tiroler Walzer hinter dem Rücken des Lehrers eine Grimasse schneidet. Dieses Walzerthema wird zusammen mit eingängigen Melodien aus zwei anderen Sätzen ("Staccato" und "Rustique") in einer Art von Quodlibet für das Finale zusammengebracht. Die *Suite française* schrieb Poulenc als Huldigung an Claude Gervaise, einen Pariser Komponisten aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, der für das Verlagshaus Attaignant arbeitete und *Danceries* verfaßte. (Ich beneide oft das starke

Bewußtsein der Franzosen für ihre musikalische Tradition – es würde ihnen niemals einfallen, daß diese Tradition in irgendeiner Weise der irgendeines anderen Landes unterlegen sein könnte, und schon gar nicht der Deutschlands.) Die *Suite* könnte sondern auch als Ehrung für Igor Strawinski gesehen werden – nicht weil Poulenc bei diesem etwa Anleihen gemacht hätte, sondern weil die *Suite* kaum hätte geschrieben werden können, wenn der ältere Komponist ihr nicht mit seiner *Pulcinella* den Weg bereitet hätte. Das Werk hat sieben Sätze, meist unter Verwendung von Tanzmusikformen, wie sie Gervaise liebte – so etwa der *Bransle* (oder *Branle*), von dem zwei Beispiele vorliegen, einer aus Burgund und einer aus der Champagne. ("Bransle" kommt bei Shakespeare in der anglierten Form "Brawl" vor.)

Auch die ersten zehn der fünfzehn **Improvisations** stammen aus derselben schöpferisch produktiven Periode Poulencs; zwei weitere entstanden 1941, die drei restlichen in den Jahren 1958 und 1959. Während die kürzeren Musikstücke von John Ireland – ein weiterer Komponist, mit dessen Klaviermusik Eric Parkin eng verbunden ist – meist deskriptive Titel haben, die uns ihren Charakter näherbringen, sind fast alle solche Stücke von Poulenc namenlos geblieben: Das deutet darauf hin, daß der Komponist sie

einfach als absolute Musik aufgenommen haben wollte. Jeder wird unter diesen *Improvisations* seine eigenen Lieblingsstücke haben: Ich selbst bewundere besonders die zehnte, eine geistreiche Studie chromatischer Skalen, und die zwölfte, in der Poulenc den sehr individuellen Klang eines Schubert-Waltzers auf vollkommene Weise erfaßt hat. Aber alle Stücke haben ihre eigenen interessanten, anziehenden Merkmale, und alle erklären ganz unmißverständlich: "Ich wurde von Francis Poulenc komponiert."

Von allen Werken auf der zweiten CD ist das **Thème varié** aus dem Jahre 1951 am besten durchorganisiert. Es stürzt sich sofort in ein gemächliches, elegantes Thema – eine einzige, sich über vierunddreißig Takte spannende Melodie. Die darauffolgenden Variationen zeigen jeweils einen einzelnen Aspekt von Poulencs Temperament (was Ben Jonson wohl seine "humours" genannt hätte), bezeichnet durch das zutreffende Adjektiv: fröhlich, edel, unschuldig (ein "Pastorale", natürlich in C-Dur), sarkastisch, melancholisch, ironisch, elegisch, redselig und skurril. Die vorletzte Variation trägt den Namen "Sybilline", also etwa "enigmatisch", und sie ist von kompromißlos dissonanter Choralform. Ihre Aufgabe ist es, eine vollkommene Zäsur zu allem Vorausgegangenen zu sein und damit eine Art Sprungbrett für das ausgedehnte Finale zu bilden. Abgesehen von

einer brillanten Coda beruht dieses Finale völlig auf einem Rhythmus von Viertelnote, punktierter Viertelnote und zwei Achtelnoten, wie ihn die rechte Hand im ersten Takt anstimmt.

Die zweite CD wird durch fünf Einzelstücke verschiedenartiger Stimmung, aber meisterhafter Technik vervollständigt – Stücke, die die Zuhörer einladen, sich zu entspannen und diese Musik zu genießen. "Ihr, die ihr hier eintretet, laßt alle Analyse fahren" – so könnte jedes dieser Stücke überschrieben sein. Die erste, **Humoresque**, zeigt Poulenc in jener unbändigen Hochstimmung, die der Kritiker Cecil Grey fälschlich für zynische Angeberei hielt; und das letzte der fünf Stücke, **Mélancolie**, ist das ideale Gegenstück dazu. Es ist jedoch nicht ganz so melancholisch, wie sein französischer Titel besagt, wenn auch Poulenc damals bei seinen Weltbetrachtungen genügend Grund zur Trauer hatte – es war der Sommer von 1940. Für mich aber ist **Mélancolie** lediglich eine wehmütige Sehnsucht nach vergangenem Glück, angehaucht mit Trauer darüber, daß dieses Glück niemals mehr wiederkehren kann. (War es nicht ein Landsmann von Poulenc, Marcel Proust, der einmal schrieb, daß die wahren Paradiese jene sind, die man verloren hat?)

© Geoffrey Bush

Übersetzung: Byword, London

Poulencs gewohnheitsmäßige Selbstzweifel waren in Bezug auf seine Klaviermusik besonders akut. Da er Pianist war, wurde er das Gefühl nicht los, daß ihn seine übergenaue Kenntnis der Konventionen und Klischees der Klavierkomposition von wahrhaft originärem Schaffen abhielt. Diese Zweifel wurden jedoch durch die eher positive Seite seines ambivalenten Verhältnisses zum Klavier ausgeglichen, das in folgender Bemerkung zum Ausdruck kommt: "Der geringste Kontakt mit der Klaviatur entfesselt in mir die Schöpferkraft." Natürlich ist eben jene Vertrautheit, die Poulenc so lästig fand, auch der Grund dafür, daß seine Klaviermusik im allgemeinen so eindrucksvoll klingt. Wie bei Chopins Musik erscheinen die Resonanz und Sänglichkeit des Klaviers oft erhöht, und zwar genau deshalb, weil die Kenntnisse des Pianisten und Komponisten im Bereich der Formgebung ihn befähigen, die größtmögliche Klangfülle herauszuholen.

Poulencs Klavierkompositionen stellen einen erheblichen Anteil seines Gesamtwerks dar. Außerdem decken sie seine ganze schöpferische Laufbahn ab, auch wenn besonders viele in den 20er und 30er Jahren geschrieben wurden, und spiegeln die vielfältigen Facetten seiner musikalischen Persönlichkeit wider, vom Frivolen oder Schrulligen bis hin zum Lyrischen und Ergreifenden.

Poulenc hatte das Glück, bei Charles Koechlin zu studieren, der erkannte, daß seine Begabung nicht im Kontrapunkt – Fugen, Kanons usw. – zu suchen war, sondern in Harmonik und Melodik. Die zehn für Artur Rubinstein komponierten **Promenades** entstanden 1921, im selben Jahr, in dem er sein Studium bei Koechlin begann, wurden jedoch 1952 überarbeitet. In diesen Stücken sieht man den zweiundzwanzigjährigen Komponisten spitzbübisch mit modisch fortschrittlichen Verfahren – wie Polytonalität und Polymetrik – experimentieren, noch ehe sich der erhebliche Einfluß Strawinskis auf seinen persönlichen Stil übertragen hatte. Die **Cinq Impromptus** (1920; bearb. 1939) wurden zunächst als Sechsergruppe komponiert, doch Poulenc zog später zwei davon zurück und fügte ein neues Stück hinzu. Auch hier ist Poulenc, wie in den *Promenades*, eher das *enfant terrible* und zeigt sich, wie die Vortragsbezeichnungen *brusque* und *violent* nahelegen, weniger von seiner liebenswerten Seite. Andererseits ist trotz aller Liebäugelei mit Bitonalität der deutlich lyrische Charakter von Poulencs späterem Stil erkennbar, vor allem in den *Impromptus* Nr. 2 und Nr. 5.

Die acht **Nocturnes** bilden einen besonders repräsentativen Querschnitt der Klaviermusik Poulencs. Die Schroffheit der Frühwerke ist nun auf ein Mindestmaß reduziert und stärker integriert, so daß Poulencs melodische

Begabung größere Bewegungsfreiheit erhält. (Der amerikanische Komponist und Kritiker Virgil Thomson hielt ihn für den "unbestreitbar größten Melodiker unserer Zeit".) Obwohl sie strenggenommen kein Zyklus ist, hat die Gruppe insgesamt eine befriedigende Einheitlichkeit, auch wenn die Stücke zu verschiedener Zeit zwischen 1929 und 1938 komponiert wurden, und man kann nicht umhin, sich zu fragen, warum so erfreuliche und charakteristische Musik nicht öfter zu hören ist. Das Thema Nacht wird auf unterschiedliche Art ausgelotet – über das melancholische Glockengeläut von *Les Cloches de Malines* (Nr. 3), die flatternden Motten von *Phalènes* (Nr. 5) oder die festliche Atmosphäre, die *Bal des jeunes filles* (Nr. 2) und *Bal fantôme* (Nr. 4) heraufbeschwören. Dieses vierte *Nocturne* ist mit einem Zitat aus Julien Greens Roman *Le Visionnaire* überschrieben:

Nicht eine Note der Walzer und Ecossaises ging im Haus verloren, weshalb der Kranke auf seine Weise an den Festlichkeiten teilhaben und auf seinem Schmerzenslager von den glücklichen Tagen seiner Jugend träumen konnte.

Die übrigen *Nocturnes* sind hervorragende Beispiele für Poulencs offensichtlich unerschöpfliche melodische Begabung, von der betörenden Schlichtheit der Nr. 1 bis hin zur wunderbaren Zartheit der Nr. 8, deren Ende die Schlußakte des ersten *Nocturne* in Erinnerung ruft.

Poulenc hat von einer Reihe seiner Orchester- und Instrumentalwerke Klaviertranskriptionen angefertigt, die Sonate für Klarinette und Fagott und die für Horn, Trompete und Posaune nicht ausgenommen. **Intermède** (in d-Moll) und **Caprice** (C-Dur) haben beide als Sätze von *Le Bal masqué* angefangen, der "profanen Kantate", die Poulenc für Bariton oder Mezzosopran und ein Kammerensemble mit Klavier und Schlagzeug komponiert hat. Dieses wunderbar extravertierte Stück (über das Poulenc einst gesagt hat, es verkörpere eindeutig eines der zwei Gesichter seiner Persönlichkeit) ist 1932 für eine vom Vicomte und der Vicomtesse de Noailles veranstaltete musikalische Unterhaltung entstanden. *Intermède* war als rein instrumentales Zwischenspiel gedacht, während die abschließende *Caprice* mit einer langsameren Episode im Stil eines Tangos ursprünglich eine Gesangsstimme vorsah.

Les Biches, eine Ballettpartitur für Diaghilew, die erstmals 1924 auf die Bühne gebracht wurde, war einer der größten Publikumserfolge Poulencs. Das Werk ist am häufigsten in Form einer Orchestersuite zu hören, doch hat der Komponist außerdem vier "Morceaux détachés" für Klavier erstellt und damit dieser beeindruckenden Musik zu größerer Verbreitung verholfen; zwei davon sind auf der dritten vorliegenden CD enthalten.

Vier Werke dieser dritten CD wurden

zunächst neben denen verschiedener anderer Komponisten veröffentlicht. Der schwungvolle **Valse** (1919) war Poulencs Beitrag zum *Album des Six* – einer Zusammenstellung von Stücken der Gruppe "Les Six". (Die Gruppe, deren kollektive Bezeichnung der Einfall eines Journalisten war, verkam bald zum Werbeträger für Jean Cocteau, und die Komponisten, die wenig gemeinsam hatten, gingen nach kaum drei Jahren getrennte Wege.) **Pastourelle** (1927) war Poulencs Beitrag zum einaktigen Ballett *L'Éventail de Jeanne*. (Neun andere Komponisten, darunter auch Ravel, Roussel, Ibert und Milhaud, komponierten je einen Satz.) Sein unschuldig lyrischer Charakter wird vom trockenen *Staccato* der Schlußakte überraschend untergraben. Das geistreiche und liebevolle **Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel** (1929) erschien als Teil der *Hommage à Albert Roussel*, einer Zusammenstellung von Stücken von acht Komponisten, unter denen sich Milhaud, Honegger und Ibert befanden. **Bourrée au pavillon d'Auvergne**, 1937 komponiert und Marguerite Long gewidmet, gehörte zu einer Sammlung von Stücken (von Milhaud, Ibert und anderen), die zur Einweihung des "Pavillon de la femme et de l'enfant, Exposition 1937" gespielt wurden.

Die **Feuillets d'album** (eine Gruppe von drei Stücken aus dem Jahr 1933) enthalten einen zentralen Satz mit dem Titel "Rêve", ein

Musterbeispiel für Poulencs Fähigkeit, innerhalb eines begrenzten zeitlichen Rahmens große expressive Freiheit anzudeuten – in diesem Fall sind es ganze vierundzwanzig Takte Musik. *Française* (1939) geht wie die siebensätzigte *Suite française* von 1935 auf Musik von Claude Gervaise zurück, einem Sammler von Tanzweisen und *Chansons* aus dem sechzehnten Jahrhundert. Anders als die *Suite* wurde dieses ganz unabhängige, in einigen Ausgaben "Allemande" betitelte Stück ursprünglich für Klavier komponiert.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Poulenc in Retrospektiven der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts an vorderster Stelle genannt werden wird. Wie er selbst bescheiden eingestand:

Ich weiß sehr wohl, daß ich nicht einer von jenen Komponisten bin, die wie Strawinski, Ravel oder Debussy harmonische Neuerungen eingeführt haben, meine jedoch, daß Platz sein muß für neue Musik, der es nichts ausmacht, anderer Leute Akkorde zu benutzen.

Andererseits sind unter den vielen historisch weniger wichtigen Gestalten der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts wenige, die eine so eigenständige, unverkennbare Stimme aufzuweisen haben. Zu den treffendsten Huldigungen der unbeschweren, unpräzisen Kunst Poulencs gehören Koechlings Bemerkung, er wisse ehrlich und einfach er selbst zu sein, und der Ausspruch

seines guten Freundes Dom Angelico Surchamp:

Er wußte sein Schaffen immer ins rechte Verhältnis zu seinen Gaben zu setzen. Er hat nie versucht, anders zu scheinen, als er war, sei es in seiner Musik oder in seinem Leben.

© Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Eric Parkin studierte am Trinity College of Music, zunächst als Open Scholar und später als Degree Scholar. Zu seinen Lehrern zählten Frank Laffitte und Professor George Oldroyd; außerdem studierte er bei Charles Kennedy Scott und Henry Geehl ein Jahr lang Komposition. Ein Wendepunkt war der Beginn einer langen Rundfunkkarriere, kurz darauf gefolgt von einer Begegnung mit dem Komponisten John Ireland. Das Debüt bei den BBC-Promenadenkonzerten gab ihm ein breiteres Publikum, und über die Jahre hinweg ist er mit den meisten führenden Orchestern Großbritanniens aufgetreten. Das musikalische Interesse Eric Parkins ist breit gefächert, und er hat eine Vorliebe für französische und amerikanische Musik. Mehrere britische Komponisten haben entweder für ihn geschrieben oder Werke von ihm uraufführen lassen, u.a. Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton und Richard Stoker.

Poulenc: Œuvres pour piano

Dans *Astérix le Gaulois*, un village minuscule réussit à défier le puissant empire romain grâce à la potion magique concoctée par le druide Panoramix. La recette de ce breuvage ne change jamais, mais elle résiste à l'analyse, car elle renferme un ingrédient connu du druide et de lui seul.

Les composantes de l'art de Poulenc puisent à des sources nombreuses et variées, à tel point qu'un auteur les a comparées au contenu d'un nid de choucas. Mais un seul ingrédient secret – la personnalité musicale unique du compositeur – a suffi pour transformer cet ensemble hétérogène en un breuvage magique assez puissant pour continuer à faire effet pendant quarante ans de vie créatrice. Son charme est déjà présent dans les **Trois Mouvements perpétuels** écrits en 1918, un an seulement après les débuts du compositeur avec la *Rapsodie nègre*.

Les grandes œuvres de Poulenc – les concertos pour clavier par exemple – ont ceci de particulier que le compositeur y a réuni tous les principaux ingrédients avec un apparent mépris de la logique et de la compatibilité. Ainsi, le pastiche mozartien est immédiatement suivi par des dissonances rappelant Stravinski, l'agréable mélodie par

des airs populaires de mauvais goût, et l'appoggiature langoureuse par des séquences diatoniques directement empruntées au baroque. Mais cette insouciance produit un effet d'illusion magique: les incongruités sont délibérées et leur juxtaposition est méticuleusement organisée avec un sens du rythme infailible. Dans ses pièces plus brèves, en revanche, Poulenc se contente généralement de développer un aspect seulement de son art. Il aime particulièrement évoquer une atmosphère nostalgique au moyen d'une ligne mélodique élégante placée au-dessus d'harmonies chromatiques changeantes. C'est le cas notamment de l'**Adagietto** que le compositeur transcrivit à partir de son ballet de 1923, *Les Biches*.

Dans sa jeunesse, Poulenc avait étudié le piano auprès de Ricardo Viñes, et il lui dédia par la suite ses **Trois Pièces**, composées entre 1918 et 1928. Quoique critique envers lui-même, il devint un très grand pianiste, excellent dans l'accompagnement de ses propres mélodies. On ne sera donc pas surpris que les œuvres qu'il écrivit pour son instrument témoignent de la maîtrise de tant de techniques pianistiques. Il suffit pour cela de comparer, par exemple, l'écriture trouble (et

rappelant Chopin) de l'**Intermezzo en la bémol majeur** (1943) avec la clarté percutante de la dernière des *Trois Pièces*, une "Toccata" d'une rapidité terrifiante. La réunion de ce mouvement avec d'autres d'une atmosphère aussi différente que celle de l'"Hymne" extraverti et de la "Pastorale" pensive pourrait conduire l'auditeur à penser que le compositeur a uniquement réuni ces pièces dans le but de les publier en un seul ouvrage. D'autres recueils figurant sur le premier de ces trois disques témoignent d'une plus grande unité émotionnelle et thématique. Ainsi, dans la **Suite** pour piano, merveilleusement économe, de 1926, le sujet principal du *Presto* qui ouvre l'œuvre (dans sa version en mineur) reparait brièvement vers le milieu du dernier mouvement, marqué *Vif*. Poulenc opte cette fois pour une veine néo-classique; pourtant, il ne s'agit pas du classicisme de la tradition de l'Europe centrale, mais de la tradition française remontant à Couperin et à Rameau.

Napoli, composée l'année précédente, trouve son unité dans son style et son sujet. Sa structure est inhabituelle puisque deux mouvements brefs ("Barcarolle" et "Nocturne") sont suivis d'un long "Caprice italien" qui évoque, à un moment donné, la mémoire de Domenico Scarlatti, mais aussi, à un autre, l'atmosphère d'un carnaval napolitain. Viennent alors une tarentelle, une sérénade,

une valse et une marche qui culminent dans une coda d'un brillant époustouffant. Plus ingénieuses encore sont **Les Soirées de Nazelles**, équivalent français des Variations *Enigma* du compositeur anglais Elgar. Alors qu'il séjournait en 1930 au domicile d'une tante préférée (à laquelle il dédia cette œuvre), Poulenc se mit à improviser des portraits musicaux de ses amis au piano – car, comme tant d'hommes profondément sérieux, il était également comédien-né. En 1936, il les réunit en une série de variations, introduite par un "Préambule" et une cadence, et fermée par une deuxième cadence et un Final marqué *follement vite*. L'œuvre complète renferme huit portraits, et la version plus courte, approuvée par le compositeur et utilisée sur le présent enregistrement, cinq seulement: no 1 "Le Comble de la distinction", no 2 "Le Cœur sur la main", no 3 "La Désinvolture et la Discrétion" (Poulenc y est plus spirituel que jamais), no 7 "Le Goût du malheur" et no 8 "L'Alerte Vieillesse". Dans une préface, le compositeur dit avoir voulu recréer la scène originale: "évoquer ce jeu dans le cadre d'un salon tourangeau, une fenêtre ouverte sur la nuit".

© Geoffrey Bush

Selon l'humoriste britannique P.G. Wodehouse, ce ne sont pas les tantes qui comptent dans la

vie, mais le courage qu'on leur apporte. À sa tante Liénard (parente très aimée au dire de tous) Poulenc apporta non pas du courage, mais la première de ses **Deux Novelettes**, l'une de ses plus jolies pièces – écrite dans la tonalité d'ut majeur qui évoque si souvent chez Poulenc l'innocence sans artifice. L'autre, pleine d'entrain, fut écrite l'année suivante (1928), mais il allait s'écouler trente et un ans avant la composition d'une troisième. Le fait que ces trois *Novelettes*, composées sur une période aussi étendue, ne manifestent pas le moindre désaccord stylistique, dénote la cohérence de l'écriture de Poulenc (cette "potion magique" comme je l'ai appelée). Si la troisième, **Novelette sur un thème de Manuel de Falla**, proclame incidemment sa dérivation d'un thème de *L'Amour sorcier* de Falla, les secondes oscillantes de Falla y sont cependant transformées en une longue mélodie lyrique tout à fait caractéristique de Poulenc, accompagnée par un tissu d'harmonies voluptueuses et raffinées, tout aussi caractéristiques.

Les deux premières *Novelettes* sont, de toutes les œuvres du deuxième de ces disques, les premières à avoir été composées. La majorité date du milieu des années 1930, et parmi ces œuvres deux séries de pièces méritent une mention particulière: les **Villageoises** et la **Suite française**. Le compositeur sous-titre les premières "Petites

pièces enfantines", mais elles ne devraient pas pour autant être rejetées comme puéres – au contraire. Il faut, pour écrire de la musique que les jeunes aiment écouter ou jouer, et qui procure en même temps du plaisir aux adultes, un talent rare et très particulier (que possédait Benjamin Britten en Angleterre par exemple). Peu d'auditeurs, quel que soit leur âge, ne peuvent s'empêcher de sourire à la grimace que fait Poulenc quand le professeur a le dos tourné pendant la "Valse tyrolienne", par ailleurs bien élevée et légèrement pincée. Son thème, et des airs entraînants de deux des autres mouvements ("Staccato" et "Rustique") sont unis en une sorte de quolibet qui constitue le finale. La *Suite française* fut écrite en hommage à Claude Gervaise, musicien qui vécut à Paris au milieu du seizième siècle et composa des *Danceries* tant pour l'éditeur Attaignant que pour son propre compte. (J'ai souvent envié la conscience de leur propre tradition musicale qu'ont les Français, qui ne sauraient envisager qu'elle puisse être inférieure à celle d'un quelconque autre pays, surtout pas celle de l'Allemagne.) La *Suite* peut aussi être considérée comme un hommage à Igor Stravinski: non pas à cause d'emprunts (il n'y en a pas), mais parce qu'elle n'aurait guère pu être écrite si ce dernier n'avait pas ouvert la voie avec *Pulcinella*. Il y a sept mouvements, dont la plupart utilisent des danses qu'aimait Gervaise, comme le branle,

dont il y a deux exemples – l'un de Bourgogne et l'autre de Champagne. (On trouve aussi le branle dans Shakespeare sous le nom anglicisé de "brawl".)

Les dix premières des quinze **Improvisations** datent aussi de cette période féconde de la vie de Poulenc; deux autres furent composées en 1941, et les trois dernières en 1958 et 1959. Alors que les pièces courtes de John Ireland (autre compositeur avec qui Eric Parkin est étroitement associé pour la musique de piano) ont généralement un titre descriptif qui nous renseigne sur le caractère de chacune, presque toutes les pièces de Poulenc n'en ont aucun, ce qui donne à entendre qu'il voulait qu'elles soient considérées simplement comme de la musique pure. Chacun aura ses préférées parmi les *Improvisations*; j'admire particulièrement la dixième, étude spirituelle de l'utilisation des gammes chromatiques, et la douzième, où Poulenc saisit à la perfection le ton très individuel d'une valse schubertienne. Mais toutes sans exception présentent un intérêt ou un trait séduisant, et toutes proclament clairement: "J'ai été écrite par Francis Poulenc."

De toutes les œuvres figurant sur le deuxième disque, le **Thème varié** de 1951 est la plus strictement organisée. Il plonge directement dans le thème posé et élégant – une seule arche mélodique de trente-quatre

mesures. Les variations qui suivent présentent chacune un aspect unique du tempérament du compositeur – ce que Ben Jonson aurait appelé ses "humeurs" – indiqué par l'adjectif approprié: joyeuse, noble, innocente (une "Pastorale" en ut majeur, naturellement), sarcastique, mélancolique, ironique, élégiaque, volubile et fantasque. L'avant-dernière variation est intitulée "Sybilline". C'est un choral inflexiblement dissonnant, dont la fonction est de rompre complètement avec tout ce qui précède, et de fournir ainsi, en quelque sorte, un tremplin au long Finale. À part une brillante coda, ce dernier est entièrement basé sur le rythme noire, noire pointée et deux croches établi par la main droite à la première mesure.

Le deuxième disque s'achève (et ce n'est pas du "remplissage") par cinq courtes pièces, d'atmosphères diverses et d'une technique impeccable, qui invitent l'auditeur à se détendre et à s'amuser. "Abandonne l'analyse, toi qui entre ici" aurait-on pu inscrire en tête de chacune. Dans la première, **Humoresque**, Poulenc fait montre de cette verve endiablée que le critique Cecil Grey prit à tort pour une "bravade cynique"; la dernière des cinq, **Mélancolie**, en est le parfait contrepoint. Elle n'est pas cependant aussi mélancolique que le titre le suggère – bien que le compositeur ait eu toutes les raisons d'être triste en contemplant l'état du monde à l'époque où il

l'écrivait, pendant l'été 1940. Pour moi, en tous cas, elle évoque la nostalgie du bonheur passé, teintée de regret parce qu'il ne peut jamais revenir. (N'est-ce pas un autre Français, Marcel Proust, qui écrivit que les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus?)

© Geoffrey Bush

Traduction: Byword, Londres

Le doute de soi-même, habituel chez Poulenc, était particulièrement aigu quand il s'agissait de sa musique pour piano. Étant lui-même pianiste, il estimait que sa trop grande familiarité avec les conventions et les clichés de l'écriture pianistique l'empêcherait d'atteindre à une originalité véritable. Ses doutes étaient toutefois compensés par le côté plus positif de sa relation ambiguë avec le piano, puisqu'il pouvait affirmer que le moindre contact avec le clavier libérait en lui sa verve créatrice. Bien entendu, cette familiarité que Poulenc estimait si pesante est également la raison pour laquelle sa musique pour piano sonne généralement de manière aussi frappante. Comme chez Chopin, la résonance et les possibilités de chanter de l'instrument semblent souvent mises en valeur, précisément parce que la connaissance qu'avait le compositeur-pianiste des textures et de la mise en espace lui permettait de tirer une sonorité maximum.

Les œuvres pour piano de Poulenc constituent une partie importante de sa production, et s'étendent tout au long de sa carrière, quoique bon nombre d'entre elles virent le jour dans les années 1920 et 1930. Elles reflètent les différentes facettes de son tempérament musical, allant du frivole et de l'excentrique jusqu'au lyrisme et à l'émotion.

Poulenc eut la chance d'étudier auprès de Charles Koechlin qui comprit que les dons de son élève n'étaient pas pour le contrepoint (fugue, écriture canonique, etc.), mais pour l'harmonie et la mélodie. Composées à l'intention du pianiste Artur Schnabel, les dix **Promenades** datent de 1921 (revues en 1952), année où Poulenc commença ses études avec Koechlin. Ces pièces nous montrent le jeune compositeur de vingt-deux ans en train d'expérimenter avec espièglerie les techniques alors d'avant-garde – notamment la polytonalité et les changements fréquents de mesures – avant d'avoir assimilé dans son style propre l'influence considérable de Stravinski. Les **Cinq Impromptus** (1920, revus en 1939) furent d'abord au nombre de six, mais par la suite Poulenc en retira deux et en ajouta un nouveau. Tout comme avec les *Promenades*, c'est davantage le Poulenc *enfant terrible* qui s'exprime ici plutôt que le Poulenc attachant, comme le suggèrent les indications telles que *brusque* ou *violent*. Néanmoins, et en dépit des penchants vers la bitonalité, le

style beaucoup plus lyrique du Poulenc à venir est également présent, en particulier dans les *Impromptus* nos 2 et 5.

Les huit **Nocturnes** sont l'un des recueils les plus représentatifs de la musique pour piano de Poulenc. Le piquant des premières œuvres est désormais atténué et davantage intégré, ce qui permet aux dons mélodiques du compositeur de se déployer plus librement. (Virgil Thomson considérait que Poulenc était "incontestablement le plus grand compositeur de mélodies de notre temps".) Bien qu'il ne s'agisse pas d'un cycle à proprement parler, ces pièces, qui furent composées à différentes époques entre 1929 et 1938, possèdent néanmoins une unité satisfaisante. On peut vraiment se demander pourquoi on n'entend pas plus souvent cette musique si exquise et caractéristique. Le thème du nocturne est exploité de diverses manières: le glas mélancolique des *Cloches de Malines* (no 3), les papillons capricieux de *Phalènes* (no 5), l'atmosphère de bal évoquée dans le *Bal de jeunes filles* (no 2) et le *Bal fantôme* (no 4). Poulenc a placé en exergue du quatrième *Nocturne* une citation empruntée au roman de Julien Green, *Le Visionnaire*:

pas une note des valse ou des écossaises ne se perdait dans toute la maison, si bien que le malade eut sa part de la fête et put rêver sur son grabat aux bonnes années de sa jeunesse.

Les autres *Nocturnes* sont de magnifiques exemples du don de mélodiste apparemment inépuisable du compositeur, depuis la simplicité séduisante du no 1 jusqu'à la merveilleuse tendresse du no 8, dont la fin rappelle les dernières mesures du premier *Nocturne*.

Poulenc réalisa un certain nombre de transcriptions pour piano de ses pages orchestrales et instrumentales, y compris de sa Sonate pour clarinette et basson, et de sa Sonate pour cor, trompette et trombone. L'**Intermède** (en ré mineur) et le **Caprice** (en ut majeur) furent d'abord des mouvements de la "cantate profane" *Le Bal masqué*, écrite pour baryton ou mezzo-soprano et ensemble instrumental, avec notamment piano et percussion. Cette pièce merveilleusement extravertie (que Poulenc désigna un jour comme montrant clairement l'une des faces de son tempérament double) fut composée en 1932 pour un divertissement musical organisé par le vicomte et la vicomtesse de Noailles. Si l'*Intermède* était un interlude purement instrumental, le *Caprice* final en revanche, qui contient un épisode plus lent dans le style d'un tango, comprenait une partie vocale.

Le ballet **Les Biches**, écrit à la demande de Diaghilev et donné la première fois en 1924, fut l'un des plus grands succès de Poulenc. Bien qu'on l'entende le plus souvent sous la forme d'une suite d'orchestre, le compositeur

en tira également quatre transcriptions, "Morceaux détachés", pour piano, permettant ainsi une plus large diffusion de cette musique fascinante; deux de ces transcriptions sont ici enregistrées sur le troisième disque.

Quatre des pièces de ce troisième disque furent à l'origine publiées aux côtés d'œuvres d'autres compositeurs. Ainsi, l'entraînante **Valse** (1919) fut la contribution de Poulenc à l'*Album des Six* – un recueil de pièces des "Six". (Ce groupe, dont le surnom collectif est né d'un caprice de journaliste, fut à peine plus qu'un moyen de promotion pour Jean Cocteau, et les compositeurs malencontreusement associés se séparèrent au bout de trois ans.) Poulenc écrivit **Pastourelle** (1927) pour le ballet en un acte *L'Éventail de Jeanne* (auquel contribuèrent neuf autres compositeurs, notamment Ravel, Roussel, Ibert et Milhaud). Son lyrisme innocent est soudain ébranlé par le *staccato sec* des dernières mesures. La tendre et spirituelle **Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel** (1929) parut dans l'*Hommage à Albert Roussel*, recueil de pièces de huit compositeurs dont Milhaud, Honegger et Ibert. Dédicée à la pianiste Marguerite Long, le **Bourrée au pavillon d'Auvergne** (1937) appartient à un ensemble de pièces (de Milhaud, Ibert et d'autres) qui devaient être jouées pour l'inauguration du "Pavillon de la femme et de l'enfant" de l'Exposition de 1937.

Feuillets d'album (groupe de trois pièces

datant de 1933) comporte un mouvement central intitulé "Rêve" qui est un exemple éloquent du talent de Poulenc à suggérer une grande liberté d'expression en un bref laps de temps – dans le cas présent, seulement vingt-quatre mesures. **Française** (1939), tout comme la *Suite française* en sept mouvements, de 1935, s'inspire de la musique du compositeur et collectionneur de *danceries* et chansons du seizième siècle, Claude Gervaise. Au contraire de la *Suite*, cette page entièrement autonome, sous-titrée "Allemande" dans certaines éditions, fut composée dès l'origine pour le piano.

Au regard de l'histoire du vingtième siècle, il est peu vraisemblable que Poulenc fasse jamais figure de personnalité majeure. Il reconnaissait avec modestie qu'il n'était pas l'un de ces compositeurs, tels Stravinski, Ravel ou Debussy, qui ont profondément renouvelé le langage harmonique, mais estimait toutefois qu'il demeure possible d'écrire une musique nouvelle ayant recours aux harmonies d'autres compositeurs. Parmi les innombrables compositeurs mineurs du vingtième siècle, il en est cependant bien peu qui possèdent comme lui une voix aussi authentique et reconnaissable. Koehlin dit un jour à Poulenc qu'il savait comment rester sincèrement et simplement lui-même, tandis que son ami intime Dom Angelico Surchamp déclara qu'il sut toujours comment proportionner son

travail à son talent, et qu'il ne tenta jamais de paraître autre que ce qu'il était, que ce soit dans sa musique ou dans sa vie.

© Philip Borg-Wheeler

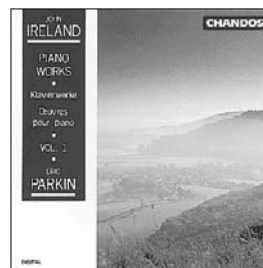
Traduction: Francis Marchal

Eric Parkin a fait ses études musicales au Trinity College of Music de Londres, d'abord comme étudiant libre, puis en tant que boursier. Il a étudié avec le pianiste Frank Laffitte, le professeur George Oldroyd, et la composition avec Charles Kennedy Scott et Henry Geehl pendant un an. Un point tournant fut le début d'une longue carrière à la radio

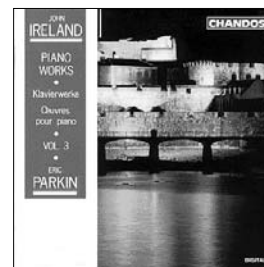
suivi peu après par sa rencontre avec le compositeur John Ireland. Ses débuts aux Promenade Concerts de la BBC de Londres le révélèrent à un plus vaste public, et au cours des ans, il s'est produit avec la plupart des grands orchestres de Grande-Bretagne. Sensible à de nombreux styles musicaux, Eric Parkin possède une prédilection toute particulière pour la musique française et américaine. Plusieurs compositeurs britanniques ont écrit spécialement pour lui ou lui ont demandé d'assurer des créations, notamment Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton et Richard Stoker.

Also available

Ireland
Piano Works,
Volume 1
CHAN 9056



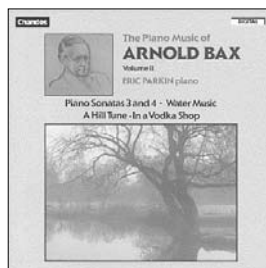
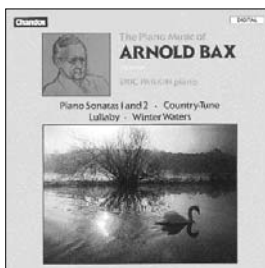
Ireland
Piano Works,
Volume 2
CHAN 9140



Ireland
Piano Works,
Volume 3
CHAN 9250

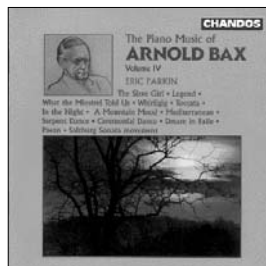
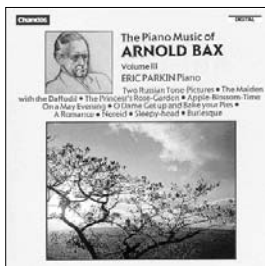
Also available

Bax
Piano Music,
Volume 1
CHAN 8496



Bax
Piano Music,
Volume 2
CHAN 8497

Bax
Piano Music,
Volume 3
CHAN 8732



Bax
Piano Music,
Volume 4
CHAN 9561

Recording producers Tim Handley (disc 1), Tim Oldham (disc 2) and Mike George (disc 3)
Sound engineers Ralph Couzens (disc 1), Trygg Tryggvason (disc 2) and Ben Connellan (disc 3)
Assistant engineer Andrew Hallifax (disc 2)

Editors Tim Oldham (discs 1 and 2) and Rachel Smith (disc 3)

Recording venues All Saints' Church, Tooting, London: 2 & 3 October 1986 (disc 1); St Jude on the Hill, Hampstead, London: 24 & 25 November 1990 (disc 2); West Road Concert Hall, Cambridge: 19–21 August 1996 (disc 3)

Front cover Detail from *La Voyageuse* (The Traveller, 1883–85) by James Jacques Joseph Tissot

Back cover Photograph of Eric Parkin by Hanya Chlala

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright J. & W. Chester Ltd (*Suite, Trois Mouvements perpétuels*), Heugel (*Adagietto, Trois Pièces*), Editions Durand (*Les Soirées de Nazelles*), Editions Salabert (*Intermezzo in A flat major, Valse-improvisation sur le nom de Bach, Badinage, Napoli, Humoresque, Villageoises, Improvisations, Deux Intermezzi, Presto*), Chester Music (*Deux Novelettes, Novelette sur un thème de Manuel de Falla, Pastourelle, Française, Cinq Impromptus, Promenades*), Durand S.A. Editions Musicales (*Suite française*), Editions Max Eschig (*Mélancolie, Thème varié*), Heugel & Co. (Two pieces from *Les Biches, Nocturnes*), Salabert (*Feuillets d'album, Intermède, Bourrée au pavillon d'Auvergne, Caprice*), Alphonse Leduc (*Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel*), Max Eschig (*Valse*)

© 1988, 1990, 1998 Chandos Records Ltd

This compilation © 2002 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

POULENC: WORKS FOR PIANO

ERIC PARKIN

CHANDOS DIGITAL 3-disc set **CHAN 10014(3)**

Francis Poulenc (1899–1963)

COMPACT DISC ONE

Suite • Adagietto from *Les Biches* • Trois Mouvements perpétuels
Les Soirées de Nazelles • Intermezzo in A flat major
Valse-improvisation sur le nom de Bach • Trois Pièces • Badinage • Napoli
TT 58:32

COMPACT DISC TWO

Humoresque • Deux Novelettes • Novelette sur un thème de Manuel de Falla
Villageoises • Improvisations • Deux Intermezzi • Suite française
Presto • Mélancolie • Thème varié
TT 71:32

COMPACT DISC THREE

Pastourelle • Rondeau and Andantino from *Les Biches* • Feuilles d'album
Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel • Interimède • Française
Nocturnes • Valse • Cinq Impromptus • Bourrée au pavillon d'Auvergne
Caprice • Promenades
TT 70:20

Eric Parkin piano

CHANDOS

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

DDD

© 1988, 1990, 1998 Chandos Records Ltd
This compilation © 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

CHAN 10014(3)