

Chan 9636



POULENC

PIANO MUSIC • VOL 3
ERIC PARKIN

CHANDOS





Francis Poulenc

Francis Poulenc (1899–1963)

1	Pastourelle	2:04
	from <i>Les biches</i>	
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
10	Nocturne No. 1	3:12
	in C major · C-Dur · ut majeur	
11	Nocturne No. 2 'Bal de jeunes filles'	1:29
	in A major · A-Dur · la majeur	
12	Nocturne No. 3 'Les cloches de Malines'	4:06
	in F major · F-Dur · fa majeur	

13	Nocturne No. 4 'Bal fantôme'	1:21
	in C minor · c-Moll · ut mineur	
14	Nocturne No. 5 'Phalènes'	1:28
	in D minor · d-Moll · ré mineur	
15	Nocturne No. 6	3:32
	in G major · G-Dur · sol majeur	
16	Nocturne No. 7	1:58
	in E flat major · Es-Dur · mi bémol majeur	
17	Nocturne No. 8	1:58
	in G major · G-Dur · sol majeur	
18	Valse	1:48
	in C major · C-Dur · ut majeur	
	Five 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	Bouree, au pavillon d'Auvergne	1:55
25	Caprice	4:30

	Promenades	15:15
26	1 A pied	1:24
27	2 En auto	1:02
28	3 A 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 A bicyclette	0:55
35	10 En diligence	2:26
	TT 70:20	

Eric Parkin piano

Poulenc: Piano Music, Vol. 3

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, as 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 recognized that his gifts lay not in counterpoint – fugues, canons etc. – but in harmony and melody. The ten *Promenades*, composed for Artur Schnabel, 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 five *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 minimized 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 No. 2 (*Bal de jeunes filles*) and No. 4 (*Bal fantôme*). 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 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 organized by the Viscomte and Viscomtesse 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.

Four of the works in this recital 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 'Inaugural 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 time-scale – 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.

© 1998 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 composer John Ireland. A Proms debut brought him before a wider

audience and over the years he has appeared with many of our leading orchestras, building a repertoire of over seventy works.

Eric Parkin's musical sympathies are wide. He has a great affection for French and

American music and a number of native composers have either written for him or asked for first performances including Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton and Richard Stoker.

Poulenc: Klavierwerke, Band 3

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 Sanglichkeit des Klaviers oft erhöht, und zwar genau deshalb, weil die Kenntnisse des Pianisten und Komponisten im Bereich Formgebung und Anordnung 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 bearbeitet. In diesen Stücken sieht man den 22-jährigen 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 fünf **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 "brüsk" und "heftig" 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 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 Verfasser von Melodien unserer Zeit".) Obwohl sie strenggenommen kein Zyklus ist, hat die Gruppe insgesamt eine angenehme Einheitlichkeit, obwohl 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 Nr. 2 (*Bal des jeunes filles*) und Nr. 4 (*Bal fantôme*) heraufbeschwören. Dieses Vierte Nocturne ist mit einem Zitat aus Julien Greens Roman *Le visionnaire* überschrieben:

Nicht eine Note der Walzer und Ecossais 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 *Nocturnes* 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 extrovertierte Stück (über das Poulenc einst gesagt hat, es verkörpere eindeutig eines der zwei Gesichter seiner Persönlichkeit) ist 1932 für eine vom Viscomte und der Viscomtesse 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 berücksichtigenden Musik zu größerer Verbreitung verholfen.

Vier Werke des vorliegenden Programms 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 Auswahl 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 siebensätzige *Suite française* von 1935 auf Musik von Claude Gervaise zurück, einem Sammler von Tanzweisen und Chansons im 16. Jahrhundert. Anders als die Suite wurde dieses unabhängige, in einigen Ausgaben "Allemande" betitelte Stück ursprünglich für Klavier komponiert.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Poulenc in Retrospektiven der Musik des 20. 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 es Platz für neue Musik gibt, der es nichts ausmacht, anderer Leute Akkorde zu benutzen.

Andererseits sind unter den vielen historisch weniger wichtigen Gestalten der Musik des 20. Jahrhunderts wenige, die eine so eigenständige, unverkennbare Stimme aufzuweisen haben. Unter den treffendsten Huldigungen der unbeschwerten, unpräzisen Kunst Poulencs finden sich Koechlin's 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.

© 1998 Philip Borg-Wheeler
Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Eric Parkin studierte als Stipendiat am Trinity College of Music in London, wo seine Lehrer Frank Laffitte und Professor George Oldroyd

waren. Während dieser Zeit machte er auch die Bekanntschaft von zwei weiteren prominenten Lehrern, nämlich Charles Kennedy Scott, und Henry Geehl, bei dem er ein Jahr lang Komposition studierte.

Richtungsweisend für seine Laufbahn war ein langes Engagement beim Radio, sowie seine Bekanntschaft mit dem Komponisten John Ireland. Sein Auftritt bei einem Promenade Concert brachte ihn einem weiteren Publikum näher. Im Laufe der Jahre ist er mit vielen der führenden Orchestern Großbritanniens aufgetreten, und sein Repertoire umfaßt über 70 Werke.

Eric Parkins musikalischer Geschmack ist vielseitig. Er fühlt sich sehr zur französischen und amerikanischen Musik und eine Reihe von englischen Komponisten haben speziell für ihn komponiert oder ihn um die Erstaufführung ihrer Werke gebeten, darunter Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton und Richard Stoker.

Poulenc: Musique pour piano, vol. 3

Le doute de soi-même, habituel chez Poulenc, était particulièrement aigu quand il s'agissait de sa musique pour piano. Etant 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 efficace. 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 vingt et trente. 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 Rubinstein, les dix *Promenades* datent de 1921 (revues en 1952), l'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 que 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 no 2 (*Bal de jeunes filles*) et le no 4 (*Bal fantôme*). 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 scottish 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 trompette, trombone et cor. *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 bariton ou mezzo-soprano et ensemble instrumental, avec notamment un piano et des percussions. 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, en revanche le *Caprice* final, 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 pour piano intitulées "Morceaux détachés",

permettant ainsi une plus large diffusion de cette musique fascinante.

Quatre des pièces de ce récital 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. Dédiée à la pianiste Marguerite Long, la *Bourrée, au pavillon d'Auvergne* (1937) appartient à un ensemble de pièces (de Milhaud, Ibert et d'autres) qui devaient être jouées au "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 du XVI^e 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 XX^e 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 à l'harmonie traditionnelle. Parmi les innombrables compositeurs mineurs du XX^e siècle, il en est cependant bien peu qui possèdent comme lui une voix aussi authentique et reconnaissable. Koechlin dit un jour à Poulenc qu'il savait comment rester simplement lui-même, tandis que son ami intime Don Angelico Surchamp déclarait qu'il n'avait jamais tenté de paraître autre que ce qu'il était, que ce soit dans sa musique ou dans sa vie.

© 1998 Philip Borg-Wheeler

Traduction: Francis Marchal

Eric Parkin est un ancien élève de Trinity College of Music, où il a acquis une formation de base, puis supérieure sur obtention d'une bourse. Ses professeurs ont été le pianiste Frank Laffitte et George Oldroyd. Deux autres grands maîtres ont marqué ses études: Charles Kennedy Scott et Henry Geehl dont il a suivi le cours de composition pendant un an.

La carrière d'Eric Parkin prend son essor lorsqu'il commence une longue période de programmes radiodiffusés, et rencontre, presque en même temps, le compositeur John Ireland. Il se produit alors pour la première fois à un Concert Promenade, ce qui lui

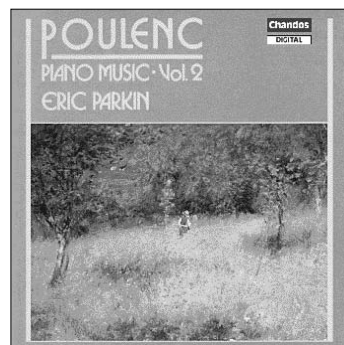
permet de se faire connaître d'un plus grand public. Au cours des années suivantes on l'entend auprès de la plupart des grands orchestres britanniques; son répertoire compte plus de soixante-dix œuvres.

Les sympathies musicales d'Eric Parkin sont très étendues. Il aime particulièrement les musiques française et américaine, et plusieurs compositeurs britanniques – dont entre autres: Geoffrey Bush, Peter Dickinson, David Gow, Kenneth Leighton et Richard Stoker – ont écrit des morceaux spécialement à son intention, ou lui ont demandé de créer une de leurs œuvres.

Eric Parkin performs Poulenc on Chandos



Piano Music, Volume 1
including
Suite for Piano
Mouvements perpétuels
Intermezzo No. 3
CHAN 8637



Piano Music, Volume 2
including
Humoresque
Intermezzos Nos 1 & 2
Improvisations
Suite française d'après Claude Gervaise
CHAN 8847

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone Chandos Direct on +44 (0) 1206 225225. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-Mail: chandosdirect@chandos-records.com
Internet: www.chandos-records.com

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Producer Mike George

Engineer Ben Connellan

Editor Rachel Smith

Recording venue West Road Concert Hall, Cambridge; 19–21 August 1996

Front cover *Women in the Garden* by Claude Monet (Musée d'Orsay, Paris/The Bridgeman Art Library, London)

Back cover Photograph of Eric Parkin by Hanya Chlala

Design D.M. Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Richard Denison

Copyright Chester Music (Tracks 1, 9, 19–23 & 26–35); Heugel & Co. (Tracks 2–3, 10–17); Salabert (Tracks 4–6, 8, 24 & 25); Alphonse Leduc (Track 7); Max Eschig (Track 18)

© 1998 Chandos Records Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

POULENC: PIANO MUSIC, VOL. 3 - Parkin



CHANDOS DIGITAL

CHAN 9636

Francis Poulenc (1899–1963)

1	Pastourelle	2:04
	from <i>Les biches</i>	
2	Rondeau	3:23
3	Andantino	3:14
4 - 6	Feuillets d'album	3:39
7	Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel	2:04
8	Intermède	2:27
9	Française	1:46
10 - 17	Nocturnes	19:29
18	Valse	1:48
19 - 23	Five Impromptus	7:52
24	Bouree, au pavillon d'Auvergne	1:55
25	Caprice	4:30
26 - 35	Promenades	15:15
	TT 70:20	

Eric Parkin piano

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

(C) 7038

© 1998 Chandos Records Ltd. © 1998 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

CHANDOS
CHAN 9636

POULENC: PIANO MUSIC, VOL. 3 - Parkin

CHANDOS
CHAN 9636