

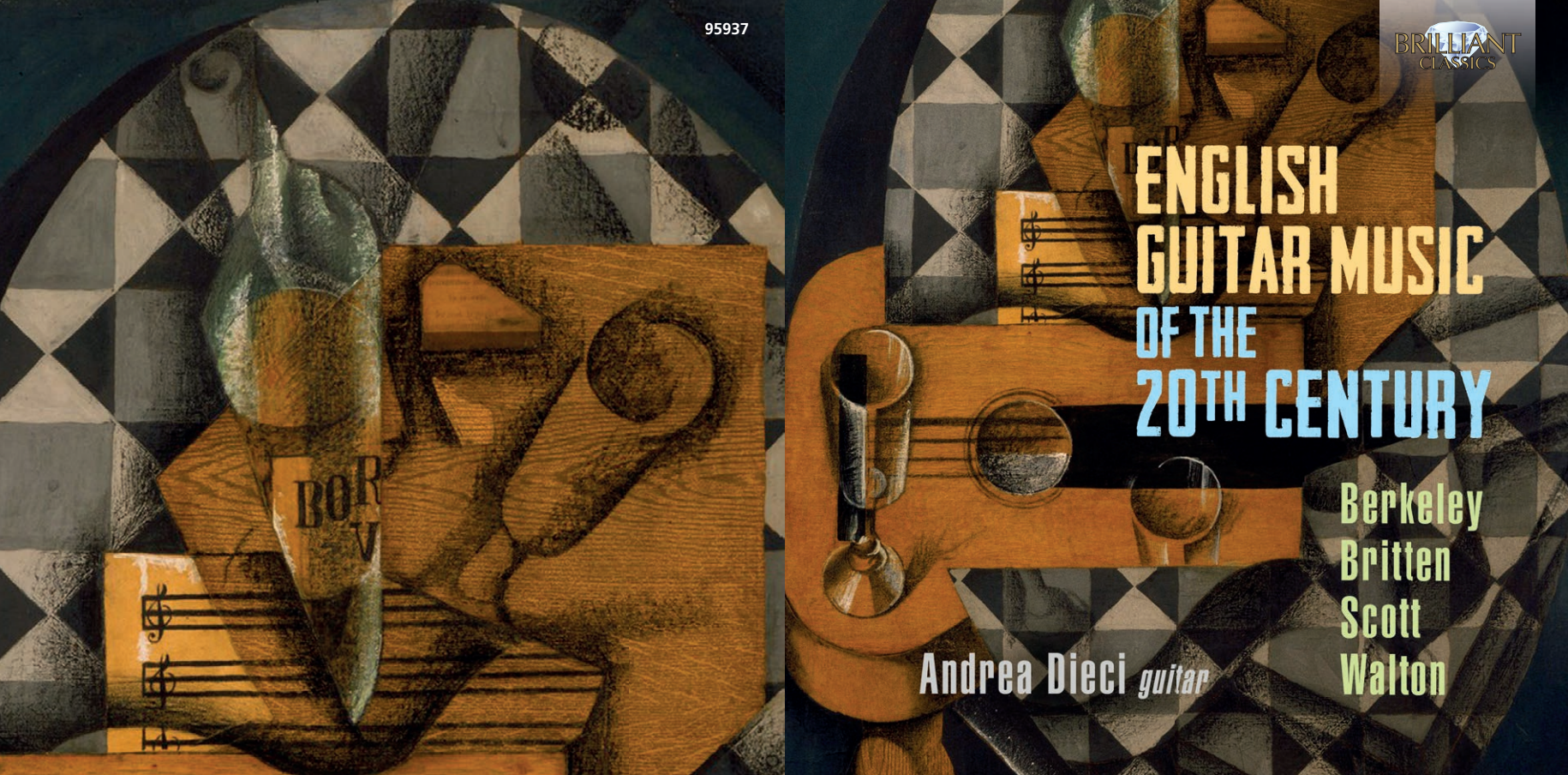
95937

BRILLIANT
CLASSICS

ENGLISH
GUITAR MUSIC
OF THE
20TH CENTURY

Berkeley
Britten
Scott
Walton

Andrea Dieci *guitar*



English Guitar Music of the 20th Century

Identifying the classical guitar with Spanish repertoire is a commonplace that is widely encountered. It's an association not wholly without foundation: after all, Andrés Segovia, who revived the fortunes of the instrument in the early decades of the 20th century after long neglect, was a Spaniard. And many of the most important composers of 19th-century guitar music were Spaniards. Such an instinctive association, however much founded, does not do justice, though, to the major contribution made to the guitar repertoire in the 20th century by a number of national schools, outstanding among which – for the quantity as well as quality of the pieces – is that of the United Kingdom. This album offers a significant sample, presenting music for solo guitar by four important composers: Cyril Scott, Lennox Berkeley, Benjamin Britten and William Walton.

Despite being relatively unfamiliar to the wider public, the figure of Cyril Scott (1879–1970) is one of real interest. Having trained in England and in Germany, Scott – who was a truly gifted pianist and enjoyed the friendship as well as the esteem of composers such as Maurice Ravel and Claude Debussy – embodied the persona of a fully rounded artist and intellectual, with interests ranging from poetry (he was a close friend of Stefan George and translated Charles Baudelaire's celebrated *Les Fleurs du mal* into English) to the figurative arts (he was an expert in Pre-Raphaelite art), by way of mysticism and Eastern philosophy. Despite having written music for a variety of performers, including some very notable ones, Scott found fame as a composer thanks primarily to his piano pieces, depictive in style and exotically inclined. Although written in 1927, Scott's *Sonatina* has entered the repertoire of today's guitarists only in recent years, thanks to the laudable editorial efforts of Angelo Gilardino. Segovia, the work's dedicatee, performed only the first movement in concert and privately made no bones about the meagre interest he had in the piece. It is our considered opinion that, in this work, Scott's style represents a deliberate move away from the arresting thematic material so typical of other masterpieces in Segovia's repertoire. This is evident right from the short introduction (*Adagio*), after which Scott develops an expansive movement (*Molto moderato*) whose initial theme becomes the principal generator of the piece's musical material. The other movements, *Allegretto pensoso* and *Finale: Allegro*, are much less extensive than the first movement but, because of that, they possess a strong sense of cohesion: their thematic material derives in large part from motifs that play a secondary role in the first movement. The solid compositional mastery of the *Sonatina* gives rise to a beauty at once enigmatic and captivating.

Decidedly less sporadic was the relationship that Lennox Berkeley (1903–1989) had with the guitar: his compositions for the instrument weave their way across almost half a century and are a faithful record of his stylistic evolution. Between 1927 and 1932 Berkeley studied in Paris with Nadia Boulanger: these were the years of Segovia's triumphs – the virtuoso had made his debut in the French capital in 1924, inspiring widespread and lasting admiration. Berkeley too fell under his spell and dedicated his *Quatre pièces pour la guitare* to Segovia, their precise date unfortunately not known. This set of pieces experienced a fate similar to that of Scott's *Sonatina*: the work was not to Segovia's liking and had to wait for the intervention of Angelo Gilardino, once again, for its publication in 2001. The lively character and alluring reverie of the *Moderato ma con brio*, the jaunty assertiveness of the *Andante con moto*, the meditative style and neoclassical touches of the *Lento (Mouvement de Sarabande)* and the flowing *perpetuum mobile* of the *Allegro, energico* make the *Quatre pièces* a sparkling collection, in spirit very close to the style of composers such as Albert Roussel and Francis Poulenc.

Some 30 years would elapse before the composer returned to writing for the guitar, in 1957. This came about thanks to the interest of the young British virtuoso Julian Bream who, attracted by the sonorities of Berkeley's *Serenade for Strings* and *Four Poems of St Teresa of Avila*, sensed the guitaristic potential inherent in his style. The *Sonatina*, Op.52/1 is a work of captivating freshness: the opening *Allegretto* is a concise movement in sonata form whose incisive themes are, to use Bream's own words, characterised by a capricious and unpredictable waywardness. The atmosphere intensifies in the *Lento*, where temporal perception is expanded considerably; the concluding *Allegro non troppo* is a light and airy rondo that requires the performer to be able to play with exceptional lightness and elegance.

The *Theme and Variations*, Op.77, written in 1970 to a commission by Angelo Gilardino, adopts a different stance with regard to tonal language. If in his compositions from the late 1940s Berkeley had positioned himself firmly in the camp of tonality, certain of his pieces from the 1950s show ruptures appearing in this stylistic orientation, and it was during the years of the *Theme and Variations* that the loosening of these tonal ties became evident. Throughout the work the expressive style is incisive, epigrammatic, aphoristic: and this is not coincidental, especially when one calls to mind Berkeley's interest in traditional Chinese poetry and its concision (see, for example, his *Five Chinese Songs*, Op.78).

Similarly, the *Nocturnal after John Dowland*, Op.70 (1963) by Benjamin Britten (1913–1976) is written in the form of theme and variations. If in Berkeley's *Theme and Variations* the formal design, according to established conventions, presents first the exposition of the theme and then the development of the variations, in the *Nocturnal* the theme appears only at the very end of the piece: as such, the work's form may be seen as the gradual unveiling of the theme itself, a musical mosaic whose pieces Britten cleverly scatters across the individual variations in the guise of harmonic, rhythmic and gestural allusions. As had been the case in Britten's *Lachrymae*, Op.48 for viola and piano from 1950, the starting point for the *Nocturnal* is a song by Renaissance composer John Dowland, here 'Come heavy sleep', in which the poet calls upon Sleep, the symbol of death, to come and soothe his spirit, torn apart by raging passions. It is a telling choice of text for a composer whose music, as Michael Tippett pointed out, again and again reveals a profound awareness of the suffering and fragility of human existence; the opera *Peter Grimes*, Britten's first great success, is proof enough of how deeply the composer was intent on probing the cruellest and most ferocious realms of the human heart.

Accordingly, the opening section of the *Nocturnal*, marked *Musingly*, evokes a night of reflection and meditation, which is countered by the insistence of *Very agitated*, the destabilising rhythmic superimpositions of *Restless* and the unpredictable fragmentariness of *Uneasy*. The grotesque and parodistic *March-like*, with its peculiar glissando octaves, creates a bridge to a more narrative realm characterised by glassy sonorities (*Dreaming*) and ghostly ones (*Gently rocking*). The obsessive repetition of the descending scale of the *Passacaglia* – almost like a descent to the underworld – constitutes one final, powerful and vibrant concession to the drama. The heart-rending close with the statement of Dowland's 'Come heavy sleep' resolves all sense of unease, both on the harmonic and narrative levels: Sleep has finally arrived to bring liberating quietude after a night of anguished nightmares.

The entire output of William Walton (1902–1983) is framed by a very different set of circumstances. If the vicissitudes of Britten's life, including his homosexuality, resulted in an eminent, if somewhat marginalised, position for him in the cultural life of his country, Walton, who embodied political and aesthetic ideals of a conservative stamp, carved out for himself a very solid position in the British cultural establishment. The irreverent japes of *Façade* for speaker and instrumental sextet, which in 1922–23 marked Walton's debut as an *enfant terrible*, soon gave way to a style that is closer to the Late Romanticism of British composers Bax and Vaughan Williams than, for example, the contemporary modernist productions of the Second Viennese School. Significant works in this regard include the *Viola Concerto* (1929), the *First Symphony* (1932–35), various film scores (Walton was a close friend, among others, of the celebrated Laurence Olivier) and music written for the coronations of George VI (*Crown Imperial*) and Elizabeth II (*Orb and Sceptre*).

Walton's irony did not disappear over the years; rather it was transmuted into an urbane wit, traces of which are found, for example, in the cycle *Anon in Love* for tenor and guitar, written in 1959 for the duo of Pears and Bream. When Bream asked Walton to try his hand at writing for solo guitar, the composer responded, from his retreat on the island of Ischia, with the celebrated *Five Bagatelles*, written in 1970–71. Even if the title suggests a certain degree of understatement, what we have here is a very strong and imaginative example of compositional craftsmanship: this is evident from the fiery start of the First Bagatelle (*Allegro*) with its rapid open-string arpeggio and agile phrase in the highest register of the instrument. A sense of ironic detachment permeates the entirety of the Second Bagatelle (*Lento*), a cradle-song that seems to echo the *Gymnopédies* of Erik Satie; the Third Bagatelle (*Alla Cubana*), by contrast, combines dancing leaps with moments of touching lyricism. The latter mood persists in the dreamy Fourth Bagatelle, while the Fifth (*Con slancio*) is a virtuosic roudade whose breakneck speed never lets up. Following on from the work's public and critical success, Walton took up the *Five Bagatelles* again in 1976, turning them into *Variii capricci* for orchestra, a kind of Technicolor version of the *Bagatelles*. The luxuriant orchestration accentuates the *Bagatelles'* delectable array of colours and offers the guitarist significant clues for an interpretation that does full justice to the expressive intentions inherent in the score, particularly regarding timbre.

The pieces on this album all remain within the traditional sonic possibilities of the guitar and, from that point of view, they have not had the revolutionary impact that, for example, the celebrated *Douze études* by Heitor Villa-Lobos have had. Nonetheless, the pieces for solo guitar by Scott, Berkeley, Britten and Walton have had the (possibly even greater) merit of leaving a permanent mark on the guitaristic landscape, taking it to places then unfamiliar to the prevailing aesthetic canon of Segovia. If the 20th century was the golden age that elevated the guitar repertoire to the level of that for the other instruments, much of this is due to these composers.

© Leonardo De Marchi

Translation: Robert Sargant

Un diffuso luogo comune tende a identificare la chitarra classica con il repertorio spagnolo. È un'associazione non del tutto priva di fondamento: spagnolo, infatti, fu Andrés Segovia, che nei primi decenni del Novecento risollevò le sorti dello strumento dopo un lungo oblio. Spagnoli, inoltre, erano molti degli autori più significativi della letteratura a sei corde tra l'Otto e il Novecento. Tale associazione intuitiva, per quanto fondata, non rende però giustizia al decisivo apporto al repertorio chitarristico offerto nel ventesimo secolo da alcune scuole nazionali tra cui spicca, per quantità e qualità dei contributi, quella del Regno Unito. Questo album ne offre un significativo saggio, proponendo la produzione per chitarra sola di quattro importanti autori: Cyril Scott, Lennox Berkeley, Benjamin Britten e William Walton.

Nonostante sia poco nota al grande pubblico, quella di Cyril Scott (1879-1970) è una figura di sicuro interesse. Formatosi in Inghilterra e in Germania, Scott – che aveva indubbe doti di pianista e godeva dell'amicizia e della stima di compositori come Maurice Ravel e Claude Debussy – incarnava una figura di artista e intellettuale a tutto tondo, i cui interessi spaziavano dalla poesia (fu intimo amico di Stefan George e tradusse in inglese i celebri *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire) alle arti figurative (era esperto di arte pre-raffaelita), passando per il misticismo e la filosofia orientale. Nonostante abbia scritto musica per organici vari, anche imponenti, Scott ha conosciuto fama compositiva soprattutto grazie alle sue pagine pianistiche, dal gusto oleografico e incline all'esotismo.

Pur essendo stata scritta nel 1927, la *Sonatina* di Scott è parte del repertorio corrente da pochi anni, grazie alla meritoria operazione editoriale di Angelo Gilardino. Segovia, che era il dedicatario, eseguì in concerto il solo primo movimento e privatamente non nascose lo scarso interesse per il brano. Non crediamo di essere in errore se affermiamo che Scott, in effetti, si muove su una cifra che non fa del tematismo incisivo – tipico di altri capolavori del repertorio segoviano – il proprio cavallo di battaglia. È un dato evidente fin dalla breve introduzione (*Adagio*), dopo la quale Scott sviluppa un ampio movimento (*Molto moderato*) il cui tema iniziale è il principale generatore di materiale musicale del brano. I restanti movimenti, dal titolo di *Allegretto pensoso* e *Finale*. *Allegro* sono molto meno estesi rispetto al primo tempo ma mantengono con esso uno stretto rapporto di coesione: il loro materiale tematico deriva in larga parte da spunti che nel primo movimento giocano un ruolo di secondaria importanza. Il solido magistero compositivo della *Sonatina* è in grado di trasmettere un fascino al tempo stesso enigmatico e suadente.

Decisamente meno episodico fu il rapporto con lo strumento a sei corde di Lennox Berkeley (1903-1989): la sua produzione chitarristica si snoda su quasi mezzo secolo e ne testimonia fedelmente l'evoluzione stilistica. Tra il 1927 e il 1932 Berkeley studiò a Parigi con Nadia Boulanger: erano gli anni dei trionfi di Segovia, che aveva debuttato nel 1924 sui palchi della capitale francese

suscitando un'ammirazione generalizzata e non transitoria. Oggetto di questa fascinazione fu lo stesso Berkeley, che dedicò a Segovia le *Quatre pièces (pour la guitare)*, di datazione purtroppo imprecisata. Il polittico visse sorti analoghe a quelle della *Sonatina* di Scott: la partitura non incontrò i gusti di Segovia e si dovette aspettare nuovamente l'intervento di Angelo Gilardino per assistere alla sua pubblicazione nel 2001. La vivacità e l'ammiccante *reverie* del *Moderato con brio*, la spigliata assertività dell'*Andante con moto*, la pensosità e i sentori neoclassici del *Lento (Mouvement de Sarabande)* e lo scorrevole *perpetuum mobile* dell'*Allegro, energico* fanno delle *Quatre pièces* una raccolta briosa, idealmente vicina al gusto compositivo di autori come Albert Roussel e Francis Poulenc.

Passarono circa trent'anni prima che il compositore, nel 1957, si avvicinasse nuovamente alla scrittura per chitarra. Ciò avvenne grazie all'interesse del giovane virtuoso britannico Julian Bream che, attratto dalle sonorità della *Serenade* per archi e dei *Four poems of St Teresa d'Avila*, intuì le potenzialità chitarristiche insite nello stile di Berkeley. La *Sonatina* Op.52/1 è un lavoro di travolgente freschezza: l'*Allegretto* è una concisa forma-sonata i cui temi incisivi vengono sbalzati, per usare le parole dello stesso Bream, con capricciosa e imprevedibile *waywardness*. L'atmosfera si riprende nel *Lento*, la cui scrittura dilata significativamente la percezione temporale; il conclusivo *Allegro non troppo* è un rondò leggero e vaporoso, che richiede all'interprete non comuni doti di leggerezza ed eleganza.

Il *Theme and variations* Op.77, scritto nel 1970 su commissione di Angelo Gilardino, testimonia una diversa presa di posizione nei confronti del linguaggio tonale. Se nei propri scritti di fine anni '40 Berkeley si schierava senza indugio a fianco della tonalità, già alcuni lavori degli anni '50 lasciavano intravedere alcune breccie in questo orientamento linguistico; l'allentamento dei legami tonali divenne palese negli anni del *Theme and Variations*. La cifra espressiva del pezzo è sempre incisiva, epigrammatica, aforistica: non è una scelta casuale, dal momento che è noto l'interesse da parte di Berkeley per la poesia tradizionale cinese e per la sua concisione (si vedano a tal riguardo i *Chinese songs* Op.78).

Anche il *Nocturnal after John Dowland* Op.70 (1963) di Benjamin Britten (1913-1976) è scritto in forma di tema con variazioni. Se nel *Theme and variations* di Berkeley l'arco formale vede, secondo note convenzioni, prima l'esposizione del tema e poi lo sviluppo delle variazioni, nel *Nocturnal* il tema compare solo al termine del brano: la forma si identifica pertanto nel graduale disvelamento del tema stesso, la cui immagine sonora è un mosaico del quale Britten disperse sapientemente le tessere – sotto forma di citazioni armoniche, ritmiche e gestuali – nelle singole variazioni. Analogamente a quanto avvenne nel 1950 in *Lachrymae* Op.48 per viola e pianoforte,

punto di partenza del *Nocturnal* è il *song Come heavy sleep* del compositore rinascimentale John Dowland, in cui l'Io lirico chiede al Sonno, immagine della morte, di scendere per placare l'animo lacerato dal tumulto delle passioni. È una scelta significativa per un artista che, come notò Michael Tippett, ha fatto costantemente rivivere nella propria arte una profonda percezione della sofferenza e della fragilità dell'esistenza; basterebbe del resto l'esempio dell'opera *Peter Grimes*, primo grande successo di Britten, a far intuire quanto il compositore intendesse scandagliare le zone più crudeli e feroci dell'animo umano.

E così nel *Nocturnal* l'iniziale *Musingly* lascia presagire una notte fatta di raccoglimento e meditazione, smentita però dall'incalzante *Very agitated*, dalle destabilizzanti sovrapposizioni ritmiche del *Restless* e dalla frammentarietà imprevedibile dell'*Uneasy*. Il grottesco e parodistico *March-like*, con le sue peculiari ottave glissate, fa da ponte verso una zona narrativa caratterizzata da sonorità vitree (*Dreaming*) e spettrali (*Gently rocking*). L'ossessiva ripetizione della scala discendente della *Passacaglia* – quasi l'evocazione di una discesa agli inferi – costituisce un'ultima, poderosa e vibrante concessione al dramma. La struggente chiusura affidata a *Come heavy sleep* di Dowland risolve ogni inquietudine, tanto sul piano armonico quanto su quello narrativo: è finalmente giunto il Sonno a donare quiete liberatoria dopo una notte di angosciosi incubi.

L'intera opera di **William Walton** (1902-1983) va inquadrata in coordinate diverse. Se le vicende di vita di Britten, tra cui la sua omosessualità, gli avevano riservato una posizione di rilievo ma comunque eccentrica nella vita culturale del suo paese, Walton, che incarnava ideali politici ed estetici di stampo conservatore, si era ritagliato una posizione solida nell'establishment culturale britannico. Gli irriverenti sberleffi di *Façade* per voce e sestetto misto, che tra il 1922 e il 1923 garantirono a Walton un esordio da *enfant terrible*, avevano presto lasciato posto a uno stile che si riconosceva più nel tardo romanticismo dei britannici Bax e Vaughan Williams che, ad esempio, nelle coeve istanze moderniste della seconda scuola di Vienna. Eloquenti a tal riguardo sono brani come il *Viola Concerto* (1929), la *Prima Sinfonia* (1932-1935), le colonne sonore per il cinema (Walton era amico fratello, tra gli altri, del celebre Laurence Olivier) e le musiche scritte per le incoronazioni di Giorgio VI (*Crown Imperial*) ed Elisabetta II (*Orb and Sceptre*).

L'ironia di Walton non era scomparsa negli anni; era piuttosto trascolorata in una garbata arguzia di cui si trova traccia, ad esempio, nel ciclo *Anon in love* per tenore e chitarra, scritto nel 1959 per il duo Pears-Bream. Quando Bream chiese a Walton di cimentarsi con la scrittura per chitarra sola, il compositore rispose scrivendo nel suo *buen retiro* sull'isola d'Ischia, tra il 1970 e il 1971, le celebri *Five Bagatelles*. Anche se il titolo lascia presagire un certo *understatement*, siamo davanti a una solida ed estrosa prova di artigianato compositivo: lo si evince dal fiammeggiante esordio della Prima

Bagatella (*Allegro*), che prende le mosse da un rapido arpeggio sulle corde a vuoto e da un agile fraseggio sulla tessitura più acuta dello strumento. Un senso di ironico distacco permea per intero la Seconda Bagatella (*Lento*), una *berceuse* che sembra rifare il verso alle *Gymnopédies* di Erik Satie; la Terza Bagatella (*Alla Cubana*) unisce invece uno slancio danzante a momenti di commovente lirismo. Quest'ultimo indirizzo espressivo permane nella sognante Quarta Bagatella, mentre la Quinta (*Con slancio*) è una *roulade* virtuosistica priva di indugi. Forte del successo di pubblico e critica, nel 1976 Walton mise mano alle *Five Bagatelles* dando origine a *Vari capricci* per orchestra, che delle *Bagatelle* costituisce una sorta di versione in Technicolor. La lussureggiante orchestrazione mette ancora più in evidenza la sapida alternanza di caratteri delle *Bagatelle* e offre significativi spunti al chitarrista per una realizzazione che renda pienamente giustizia, soprattutto sul piano timbrico, alle intenzioni espressive implicite nel testo.

I brani di questo album si muovono all'interno di quelle che sono le tradizionali possibilità sonore della chitarra: da questo punto di vista essi non hanno avuto la portata rivoluzionaria che ebbero, ad esempio, le celebri *Douze études* di Heitor Villa-Lobos. Cionondimeno i brani per chitarra sola di Scott, Berkeley, Britten e Walton hanno avuto il merito (forse ancor più grande) di aver plasmato in maniera permanente l'immaginario chitarristico, portandolo su terreni sconosciuti all'allora imperante canone estetico segoviano. Se il Novecento è stato il secolo d'oro che ha portato la letteratura per chitarra a non sfigurare davanti a quella degli altri strumenti, molto si deve anche a loro.

© *Leonardo De Marchi*



Recording: 10, 11 & 17 July 2020, Chiesa di San Maurizio,
Gorla Minore, Italy

Sound engineer: Alessandro Scandroglio

Guitar: Gabriele Lodi (after Hermann Hauser 1939)

Strings by Savarez

Cover: Guitar and Glasses (1914) by Juan Gris (1887-1927)

Photo of Andrea Dieci by Giovanni Tammaro

® & © 2021 Brilliant Classics

“A true star of the classical guitar” - Corriere della Sera

Andrea Dieci studied under Paolo Cherici at the Giuseppe Verdi Conservatoire in Milan, obtaining his diploma with full marks and a special mention in 1989. He also studied with Oscar Ghiglia in courses run by the Accademia Musicale Chigiana in Siena, where he was awarded a Diploma of Merit, and later at the Musikakademie in Basle, where he obtained the Solistendiplom in 1992. He has also taken part in master classes held by Julian Bream.

1st Prize winner at various International Competitions, including those of Gargnano, Lagonegro (20th century guitar music) and “De Bonis” in Cosenza, he was also awarded the Special Prize of the Jury at ARD-Musikwettbewerb 1989 in Munich.

Andrea has performed in hundreds of concerts at various venues and institutions throughout Europe, the United States, Central and South America, Asia and Africa, including the Festival dei Due Mondi in Spoleto, the International Festival of the Guitar Foundation of America (GFA) and the International Festival of Singapore. He has also taken part in innumerable Festivals, including those of London, Madrid, Los Angeles, Tokyo, Athens and Istanbul.

He performed Henze's *Royal Winter Music* in the Great Hall of the Royal Conservatory of Brussels as part of the celebrations for Julian Bream's 85th birthday. He has taken part in radio and TV broadcasts for RAI in Italy, Radio Vaticana, Radio Nacional Española, BBC, Radio Televisione Svizzera Italiana and Euroradio.

He has recorded numerous CDs for the MAP, Nuova Era, Bèrben, DotGuitar and Brilliant Classics labels, including recordings devoted to the works of Manuel Maria Ponce, Nicola Jappelli, Astor Piazzolla (in duo with violinist Piercarlo Sacco) and Fernando Sor. Outstanding among these are three unique recordings: the complete works for solo guitar by Toru Takemitsu (MAP, 2004 – winner of the Golden Guitar award for the best CD of the year at the International Guitar Convention in Alessandria), the complete works for solo guitar by Heitor Villa-Lobos (MAP, 2009), and the complete works for solo guitar by Hans Werner Henze (Brilliant Classics, 2016 – Golden Guitar winner for the best recording of the year in 2017 at the International Guitar Convention in Alessandria). He is the only guitarist to have recorded the integral of these three important authors. A new recording of Takemitsu's complete works was published by Brilliant Classics in 2018. With violinist Piercarlo Sacco he has made two CDs dedicated to Astor Piazzolla (Brilliant Classics, 2018) and a recent CD with music by Mauro Giuliani, published by Brilliant Classics in 2019.

Dieci is also acclaimed as a teacher, including: Royal Academy of Music (London), Royal Conservatory (Brussels), Nihon Guitar Conservatory (Japan), University of Santa Maria (Brazil) and various American universities. He holds the chair of guitar at the “Vecchi-Tonelli” Conservatory of Modena-Capri.



