

 BIS
CD-926 DIGITAL

The Lion in The Lute

British Guitar Music

Berkeley

Britten

Rawsthorne

Tippett

Walton

Anders Miolin

WALTON, Sir William (1902-82)**Five Bagatelles** (1971) (*Oxford University Press*)

[1]	I. <i>Allegro</i>	4'18
[2]	II. <i>Lento</i>	3'05
[3]	III. <i>Alla Cubana</i>	2'10
[4]	IV. $\text{♩} = 126\text{c.}$	1'53
[5]	V. <i>Con slancio</i>	2'43

RAWSTHORNE, Alan (1905-71)

[6]	Elegy (1971) (<i>Oxford University Press</i>)	7'45
------------	--	-------------

BERKELEY, Sir Lennox (1903-89)**Sonatina**, Op. 51 (1957) (*Chester Music Ltd.*)

[7]	I. <i>Allegretto</i>	4'12
[8]	II. <i>Lento</i>	3'03
[9]	III. Rondo: <i>Allegro non troppo</i>	4'04

Theme and Variations, Op. 77 (1970) (*Edizioni Musicali Berben*)

[10]	Theme. <i>Moderato</i>	1'02
[11]	Variation 1. <i>Allegro</i>	0'51
[12]	Variation 2. <i>Allegretto</i>	0'49
[13]	Variation 3. <i>Lento</i>	1'09
[14]	Variation 4. <i>Andante</i>	0'58
[15]	Variation 5. <i>Allegro</i>	0'41
[16]	Variation 6. <i>Lento</i> (Epilogue)	1'17

TIPPETT, Sir Michael (1905-98)**The Blue Guitar** (1983) (*Schott*)

[17]	I. Transforming. <i>Medium Slow – Slow</i>	17'46 7'53
[18]	II. Juggling. <i>Very Slow</i>	5'50
[19]	III. Dreaming. <i>Fast</i>	3'51

BRITTEN, Benjamin (1913-76)**Nocturnal**, Op. 70 (1963) (*Faber Music Ltd.*)

[20]	1. <i>Musingly</i>	1'56
[21]	2. <i>Very agitated</i>	0'53
[22]	3. <i>Restless</i>	1'32
[23]	4. <i>Uneasy</i>	1'30
[24]	5. <i>March-like</i>	1'27
[25]	6. <i>Dreaming</i>	1'54
[26]	7. <i>Gently rocking</i>	1'32
[27]	8. <i>Passacaglia</i>	4'31
[28]	9. <i>Slow and quiet</i>	2'22

Anders Miolin, ten-stringed guitar**INSTRUMENTARIUM**

Ten-stringed guitar by François Corbellari, La-Chaux-de-Fonds, Switzerland 1991

Music for the guitar is normally associated with Spain or South America, yet some of the best-loved and most frequently performed works for the guitar from our own century happen to be British! This is the first CD to collect all the major British solo works for the guitar by Walton, Tippett, Berkeley and Britten. All these compositions were written by composers who did not play the guitar themselves. But they were all composed for and with the help of the English guitarist Julian Bream. He it was who nagged the composers, persuaded them, corrected their ideas, proofread and, in due course, performed the works, always to great success. There is one exception to this on the record: Lennox Berkeley's *Theme and Variations*, which was first performed by an Italian guitarist. But Berkeley also differs from the others in that he later also wrote a guitar concerto. For, strangely, in spite of their successes with their guitar compositions, they all only wrote a single work for solo guitar – a lion of a work! A lion in the lute...

William Walton was born into the generation between Vaughan Williams and Britten and his earliest successes came as early as the twenties. In 1960 Julian Bream, together with Peter Pears, premièred a work by him for tenor and guitar. It then took Julian Bream ten years to persuade William Walton to write a solo work for him. One contributory factor to the delay was that Walton was so seldom in England, as he spent most of his time at his house on the island of Ischia in the Bay of Naples. Walton relates, not without a degree of pride, that he composed his *Bagatelles* with the help of a fingering chart that Bream lent him. Bream gave the *Bagatelles* their first performance at the Cheltenham Festival of 1972 and Walton dedicated the work to his friend and fellow composer Malcolm Arnold, whose fiftieth birthday coincided with the festival. Walton later orchestrated the *Bagatelles* under the name *Varii Capricii*, one of his very last works.

Alan Rawsthorne belonged to the same generation as Walton but did not begin to become known as a composer until 1938 when he produced his *Theme and Variations* for two violins. Rawsthorne went his own way as a composer, developing and making use of his own scales and harmonies that were certainly not taught at conservatories either in Britain or on the Continent. He left behind him a considerable œuvre consisting of several solo concertos, three symphonies, music for the cinema and the theatre and chamber music. Rawsthorne was engaged in composing his *Elegy* for Julian Bream when he died. In his preface to the printed edition, Bream

notes that the *Elegy* was left in such a complete state that it was not difficult to understand how Rawsthorne had intended to complete it. This is a highly original piece of music with a central section that is a sort of *dance macabre*.

Lennox Berkeley also started to compose relatively late in life. His mother was French and his early work shows a French orientation. He showed some of his compositions to Maurice Ravel who strongly advised him to study with Nadia Boulanger in Paris. This he did very intensely for five years (1927-32), and Boulanger remained his friend for the rest of her life. Berkeley maintained his contacts with French music and culture and for many years he had a small apartment in Paris. In Paris he also became friendly with Poulenc. Important to him during the Paris years was his contact with Stravinsky's music. Back in England he met Benjamin Britten who, despite being ten years younger, exercised a great influence on him. Indeed the two men composed a work together, *Mont Juic*. After a period in which he produced rather strict avant-garde, serial music he returned, in the sixties, to a considerably milder musical idiom. His œuvre consists of more than one hundred works including a ballet, an opera, an oratorio, four symphonies, several concertos, three string quartets, sonatas and other chamber compositions, numerous choral works and songs. This *Sonatina*, his first work for the guitar, was written for Julian Bream in 1957. It is a charming piece that sounds much more Spanish than English.

Lennox Berkeley's *Theme and Variations* is the only work on this CD that was not written for or commissioned by Julian Bream. It was premièred by the Italian guitarist Angelo Gilardino at a festival at Tronzano in 1971. By the time he wrote this piece, Berkeley had developed a considerably more modern idiom than in the *Sonatina*. Structurally the work is a traditional set of variations in which the theme is presented at the start, followed by six variations and an epilogue in which the theme, so to speak, appears in a new costume.

Besides the work for tenor and guitar, **Michael Tippett** only composed one solo piece for the instrument. He wrote about how he came to write *The Blue Guitar* in the foreword to the printed edition: 'In 1934, a Cubist exhibition including some Picassos came to Hartford, Connecticut. The poet Wallace Stevens went to see it. He was struck by a Picasso painting featuring a guitar-player. Its impact was such that he was stimulated to write a poem with the title *The Man with the Blue*

Guitar. He set down the essential matter of the poem in the first stanza which begins:

*The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.*

*They said, "You have a blue guitar,
You do not play things as they are."*

*The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."*

Stevens explores the paradox of outer reality and artistic reality in a further 32 stanzas. Reading the poem acted for me roughly as the sight of Picasso's picture did for the poet. But of course all the words and concepts have disappeared and this piece for guitar is essentially music. It could quite properly be appreciated solely as a short sonata. All that remained from the poem were three moods, or gestures, which suggested titles for the movements:

Transforming *Being the lion in the lute
Before the lion locked in stone.*

Dreaming *...Morning is not sun,
It is this posture of the nerves,
As if a blunted player clutched
The nuances of the blue guitar.*

Juggling *...the old fanteche
Hanging his shawl upon the wind.*

The Blue Guitar was written for Julian Bream... The work is dedicated to the memory of the conductor Calvin Simmons (1950-1982).'

Julian Bream has written his version of how the work came to be composed and it is not impossible, reading between the lines of his text, to detect a critical note beneath the friendly surface: 'In the summer of 1983, it was thus my privilege to have been associated with Sir Michael Tippett and *The Blue Guitar*. The many visits to the composer's house were sometimes memorable and musically speaking

often fascinating as the music underwent transformation either by simplification or elaboration. My idea was that both Sir Michael and the guitar should breathe naturally and ring towards the ultimate artistic considerations of the piece.'

Like Michael Tippett, **Benjamin Britten** wrote a work for tenor and guitar (*Songs from the Chinese*) and one for solo guitar, *Nocturnal*. As the title indicates, this is night music: seven variations and a passacaglia on John Dowland's song *Come, Heavy sleep* from his *First Book of Songs or Ayres in four parts* published in 1597. In each of Britten's variations there is a little fragment of the song, either the tune or the harmonies, that Britten developed with great freedom. The song is not heard in its entirety until the final variation and then not until the passacaglia or ground bass, which is the foundation of Dowland's song, has been repeatedly presented.

*Come, Heavy sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stolē.*

Britten said once that he felt closer to Dowland than to his younger contemporaries among the composers. Like so many Elizabethan composers, he was much concerned with thoughts of dreams and sleep. *Nocturnal* is a work in which the theme comes last. Anders Miolin compares these variations with dreams, sometimes with nightmares. These dreams and the passacaglia are one path to the final deep sleep which, in turn, would not have been possible without the preceding dreams. *Nocturnal* is, technically and musically, a highly demanding work. Previous recordings of the work have been based on Bream's (very personal) solutions to the technical problems and his interpretation. Anders Miolin has sought in his interpretation to look at the text with his own eyes.

© Bodil Asketorp 1998

Anders Miolin was born in Stockholm in 1961. He began his formal musical training at an unusually early age. He studied at the academies of music in Copenhagen, Malmö and Basel with Per-Olof Johnson and Oscar Ghiglia, obtaining two soloist diplomas. With his very personal repertoire, which he performs on specially designed guitars allowing a greater compass and a richer palette, he has received outstanding reviews and won a number of renowned national and international prizes and awards including three first prizes at international competitions. In 1997, he was appointed to the prestigious post of guitar lecturer at the Konservatorium und Musikhochschule Zürich. Anders Miolin has also recorded his own transcriptions of music by Erik Satie which he performs on the alto guitar (BIS-CD-586) as well as the complete works for solo guitar by Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686) and music by Maurice Ravel (BIS-CD-886).

Üblicherweise verknüpfen wir Gitarrenmusik mit Spanien oder Südamerika, aber einige der allerbeliebtesten und am häufigsten gespielten Gitarrenwerke unseres Jahrhunderts sind zufällig britisch. Dies ist die erste CD, auf welcher sämtliche wichtigen britischen Werke von Walton, Tippett, Berkeley und Britten zusammen erscheinen. Die Kompositionen haben eines gemeinsam: sie wurden von Komponisten geschrieben, die selbst keine Gitarristen waren. Alle wurden für den englischen Gitarristen Julian Bream, und mit seiner Hilfe, geschrieben. Er war es, der er auf die Komponisten einredete, sie überredete, die Werke korrigierte, die Korrekturen las und schließlich die Uraufführungen spielte, stets mit beispiellosem Erfolg. (Auf dieser CD finden wir auch die einzige Ausnahme von diesem Muster: Lennox Berkeleys *Theme and Variations*, deren Uraufführung von einem italienischen Gitarristen gespielt wurde.) Eine weitere Eigentümlichkeit ist, daß sämtliche Komponisten, trotz ihres Erfolges beim Schreiben für die Gitarre, nur je ein Werk für Sologitarre schrieben – ein Werk, aber was für eines!

William Walton wurde in der Generation zwischen Vaughan Williams und Britten geboren und feierte seine ersten großen Erfolge bereits in den 1920er Jahren. 1960 brachten Julian Bream und Peter Pears ein Werk von ihm für Tenor und Gitarre zur Uraufführung. Danach brauchte Bream zehn Jahre, um ihn dazu zu überreden, für ihn ein Solostück zu komponieren. Eine der Ursachen der Verzögerung war, daß Walton nicht sehr häufig in England zu Hause war, denn er wohnte in seinem Haus auf Ischia. Später erzählte er nicht ohne Stolz, er hätte die *Bagatellen* mit Hilfe einer Gitarren-Grifftabelle geschrieben, die Bream ihm geliehen hatte. 1972 konnte Bream aber die fünf *Bagatellen* beim Festival in Cheltenham uraufführen, und Walton widmete das Werk seinem Freund und Kollegen Malcolm Arnold, der zufällig während des Festivals 50 Jahre alt wurde. Später orchestrierte Walton die *Bagatellen*, und das neue Werk, eines seiner letzten, erhielt den Namen *Varii Capricci*.

Alan Rawsthorne gehörte derselben Generation wie Walton an. Sein Durchbruch als Komponist erfolgte erst 1938 mit dem Werk *Theme and Variations* für zwei Violinen. Er suchte eigene kompositorische Wege, beispielsweise erarbeitete er eigene Skalen und Harmonien, die weder in englischen noch in kontinentalen Konseravtiorien gelehrt wurden. Er hinterließ ein recht ansehnliches Schaffen: mehrere

Solokonzerte, drei Symphonien, Film- und Schauspielmusik und recht viel Kammermusik. Als er starb, war Rawsthorne dabei, für Julian Bream seine *Elegy* zu komponieren. In seinem Vorwort zur gedruckten Ausgabe erzählt Bream, daß das Werk bereits so weitgehend fertig war, daß man ziemlich leicht verstehen konnte, wie Rawsthorne es vollenden wollte. Es ist ein höchst originelles Stück, dessen Mittelteil wie eine Art Totentanz ist.

Lennox Berkeley begann ebenfalls recht spät zu komponieren. Seine Mutter war Französin und er war früh nach Frankreich orientiert. Eine seiner Kompositionen zeigte er Maurice Ravel, der ihm mit Nachdruck riet, bei Nadia Boulanger in Paris zu studieren. Dies tat er auch fünf Jahre lang (1927-32), und sie blieben das ganze Leben lang befreundet. Berkeley hielt auch seine Beziehungen zum französischen Musik- und Kulturleben aufrecht; viele Jahre lang behielt er eine kleine Wohnung in Paris. Eine andere Freundschaft, die er in Paris knüpfte, war jene Poulencs. Wichtig in den Pariser Jahren war auch die Begegnung mit Stravinskys Musik. Nach England zurückgekehrt traf er aber Benjamin Britten, der, obwohl schon zehn Jahre jünger, einen großen Einfluß auf ihn ausüben sollte. Sie komponierten sogar ein Werk zusammen, *Mont Juic*. Nach einer Periode ziemlich harter avantgardistischer und serieller Musik in den 60er Jahren kehrte er zu einer wesentlich mildernden Tonsprache zurück. Sein Schaffen umfaßt etwa 100 Werktitel, ein Ballett, eine Oper, ein Oratorium, vier Symphonien, mehrere Konzerte, drei Streichquartette, Sonaten und andere Kompositionen für Kammermusikensembles, viele Chorwerke und Lieder. Die vorliegende *Sonatina*, sein erstes Werk für die Gitarre, wurde 1957 für Julian Bream geschrieben. Sie ist ein entzückendes Werk, das eher spanisch als englisch klingt.

Berkelys *Theme and Variations* op. 77 ist die einzige Komposition auf der vorliegenden CD, die nicht mit Julian Bream in Verbindung steht; das Werk wurde 1971 vom italienischen Gitarristen Angelo Gilardino bei einem Festival in Tronzano uraufgeführt. (Eine andere auf Berkeley bezogene Ausnahme ist, daß er für Bream auch ein *Gitarrenkonzert* komponierte.) Zur Zeit der *Theme and Variations* war aber seine Tonsprache wesentlich moderner als in der *Sonatina*. Es ist trotzdem ein traditionelles Variationenwerk, wo das Thema gebracht wird, von sechs Variationen gefolgt und einem Epilog, wo das Thema sozusagen in einem neuen Gewand aufersteht.

Sir Michael Tippett komponierte – abgesehen von einem Werk für Tenor und Gitarre – nur ein Solowerk für Gitarre. Über die Entstehung von *The Blue Guitar* erzählte er selbst im Vorwort zur gedruckten Ausgabe: „1934 kam eine kubistische Ausstellung mit einigen Picassos nach Hartford in Connecticut. Der Dichter Wallace Stevens besuchte sie und wurde gefesselt von einem Picassogemälde mit einem Gitarrenspieler. Die Wirkung auf ihn war so stark, daß er angeregt wurde, ein Gedicht mit dem Titel *Der Mann mit der blauen Gitarre* zu schreiben. Den zentralen Inhalt des Gedichtes legte er gleich am Anfang fest:

*The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.*

*They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'*

*The man replied, 'Things as they are
Are changed upon the blue guitar.'*

Das Paradoxon äußerer und künstlerischer Wirklichkeit erforscht Stevens in weiteren 32 Strophen. Das Lesen des Gedichts wirkte auf mich etwa wie das Betrachten von Picassos Bild auf den Dichter. Natürlich sind aber alle Worte und Vorstellungen verschwunden, und dieses Gitarrenstück ist im wesentlichen Musik. Es könnte ohne weiteres und ganz einfach als kurze Sonate aufgefaßt werden. Alles, was vom Gedicht übrigblieb, waren drei Stimmungen, oder Gesten, die Satztitel inspirierten:

Transforming *Being the lion in the lute
Before the lion locked in stone.*

Dreaming *...Morning is not sun,
It is this posture of the nerves,
As if a blunted player clutched
The nuances of the blue guitar.*

Juggling *...the old fantoche
Hanging his shawl upon the wind.*

The Blue Guitar wurde für Julian Bream geschrieben... Das Werk entstand im Auftrag der Ambassador International Cultural Foundation anlässlich des zehnten Jahrestages des Ambassador Auditorium in Pasadena, Kalifornien. Die Uraufführung wurde dort von Julian Bream am 9. November 1963 gespielt. Das Werk ist dem Andenken des Dirigenten Calvin Simmons (1950-82) gewidmet.“

Julian Bream erzählt wiederum von der Entstehung des Werkes, und es scheint, daß man zwischen den Zeilen dieses freundlichen Textes eine gewisse Kritik ahnen kann: „Im Sommer 1983 war es somit mein Privileg, mit Sir Michael Tippett und *The Blue Guitar* verbunden zu werden. Die vielen Besuche im Hause des Komponisten waren manchmal unvergeßlich und musikalisch gesehen häufig faszinierend, als die Musik entweder durch Vereinfachung oder durch Ausschmückung transformiert wurde. Es war mein Gedanke, daß sowohl Sir Michael als auch die Gitarre natürlich atmen und in die Richtung der grundsätzlichen künstlerischen Erwägungen des Stücks streben sollten.“

Genau wie Michael Tippett schrieb **Benjamin Britten** ein Werk für Tenor und Gitarre (*Songs from the Chinese*) und eines für Sologitarre, *Nocturnal*. Wie der Titel andeutet, handelt es sich um ein Nachtstück. Es besteht aus sieben Variationen und einer Passacaglia über John Dowlands Lied *Come, Heavy Sleep* aus dem 1597 gedruckten *First book of Songs and Ayres of four parts*. In jeder Variation bei Britten wird ein kleines Fragment des Liedes, vielleicht melodisch, vielleicht harmonisch, mit großer Freiheit behandelt und entwickelt. Das Lied als ganzes hören wir erst in der allerletzten Variation, und selbst dort erst nachdem der Baß, der in Dowlands Lied als Fundament dient, mehrmals in Passacagliengriffen gebracht worden ist.

*Come, Heavy sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swell'n cries
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stolē.*

Britten sagte einmal, er stünde Dowland näher als seinen jüngsten Komponistenkollegen. Wie viele der elisabethanischen Komponisten schwärmte er auch

für Gedanken an Schlaf und Träume. *Nocturnal* ist ein Variationenwerk, wo das Thema zuletzt erscheint. Dies ist ein originelles Vorgehen, aber mit eingebauter Logik. Diese Träume – manchmal Alpträume – und die Passacaglia sind ein Weg, der zum endgültigen, tiefen Schlaf führt, und der wiederum ohne die vorangehenden Träume nicht möglich gewesen wäre. *Nocturnal* ist ein technisch und musikalisch sehr anspruchsvolles Werk. Die bisherigen Aufnahmen basieren auf Breams (ziemlich persönlichen) Lösungen der technischen Probleme und auf seiner Interpretation. In seiner Interpretation versuchte Anders Miolin, den Text mit eigenen Augen zu sehen.

© Bodil Asketorp 1998

Anders Miolin wurde 1961 in Stockholm geboren. Er begann seine formelle Musikausbildung ungewöhnlich früh und studierte an den Musikakademien in Kopenhagen, Malmö und Basel bei Per-Olof Johnson und Oscar Ghiglia, wobei er zwei Solistendiplome erhielt. Mit einem sehr persönlichen Repertoire, das er auf eigens dazu entwickelten Gitarren mit größerem Umfang und reicherer Klangfarbe spielt, erhielt er hervorragende Kritiken und gewann mehrere berühmte nationale und internationale Preise und Auszeichnungen, darunter drei erste Preise bei internationalen Wettbewerben. 1997 erhielt er den angesehenen Posten als Gitarrenlehrer am Konservatorium und Musikhochschule Zürich. Anders Miolin spielte auch eigene Transkriptionen von Musik von Erik Satie ein, auf Altgitarre, (BIS-CD-586), sowie das Gesamtschaffen für Sologitarre von Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686) und Werke von Maurice Ravel (BIS-CD-886).

Quelques-unes des pièces pour guitare les plus aimées et les plus souvent jouées de notre siècle surtout sont en fait d'origine britannique! Voici le premier CD qui renferme toutes les œuvres britanniques importantes de Walton, Tippett, Berkeley et Britten. Toutes ces compositions ont en commun qu'elles sont écrites par des compositeurs qui n'étaient pas eux-mêmes des guitaristes. Elles ont toutes été écrites pour le guitariste anglais Julian Bream et avec son aide. C'est lui qui gronda et convainquit les compositeurs, corrigea, lut les épreuves et plus tard créa les œuvres, toujours avec un succès sans pareil. (Chaque règle a son exception et ce disque en a une aussi à son modèle: c'est un guitariste italien qui créa *Thème et variations* de Lennox Berkeley.) Une autre particularité est que tous ces compositeurs, malgré le succès de leur composition pour guitare, n'écrivirent qu'une œuvre chacun pour guitare solo – une œuvre, mais quelle œuvre!

William Walton appartient à la génération entre Vaughan Williams et Britten et il connut ses premiers grands succès dans les années 1920 déjà. En 1960, Julian Bream créa avec Peter Pears une œuvre de lui pour ténor et guitare. Dix ans devaient ensuite s'écouler avant que Julian Bream ne convainque William Walton de composer un morceau solo pour lui. L'attente s'explique en partie par le fait que Walton n'était pas si souvent en Angleterre: il vivait dans sa maison sur l'île d'Ischia au nord de la baie de Naples. Walton raconte, non sans une certaine fierté, qu'il composa ses *Cinq bagatelles* avec l'aide d'un tableau des positions de la guitare que Bream lui avait prêté. Bream put cependant créer les *Cinq bagatelles* au festival de Cheltenham en 1972 et Walton dédia l'œuvre à son ami et collègue Malcolm Arnold qui fêtait ses 50 ans pendant le festival. Walton orchestra ces bagatelles plus tard et l'œuvre reçut alors le nom de *Varii Capricii*, une de ses dernières œuvres en somme.

Alan Rawsthorne appartenait à la même génération que Walton. Il ne perça comme compositeur qu'en 1938 avec son œuvre *Thème et variations* pour deux violons. Rawsthorne était un compositeur qui cherchait ses propres voies, il mit au point et utilisa par exemple des gammes et harmonies propres qui n'étaient pas enseignées ni dans les conservatoires anglais ni sur le continent. Il laissa une production assez importante comprenant plusieurs concertos, trois symphonies, de la musique de film et de scène ainsi que plusieurs œuvres de musique de chambre. A sa mort, Rawsthorne était en train de composer son *Elegy* pour Julian Bream. Bream

raconte dans sa préface à l'édition qu'*Elegy* était assez avancée pour qu'il ne soit pas si difficile de comprendre comment Rawsthorne avait pensé la terminer. C'est un morceau très original dont le milieu est une sorte de danse macabre.

Lennox Berkeley commença à composer relativement tard. Il fut d'abord orienté vers la France, sa mère était française. Il montra certaines de ses compositions à Maurice Ravel qui lui conseilla fortement d'étudier avec Nadia Boulanger à Paris. C'est ce qu'il fit, intensément, pendant cinq ans (1927-32) et ce fut une amitié à vie. Berkeley garda aussi son contact avec la musique française – et la vie culturelle, il loua pendant plusieurs années un petit appartement à Paris. Une autre amitié qu'il lia à Paris fut avec Poulenc. L'exposition à la musique de Stravinsky fut aussi importante pendant les années à Paris. De retour en Angleterre, il rencontra cependant Benjamin Britten qui, assurément de dix ans son cadet, l'influença néanmoins beaucoup. Les deux composèrent même une œuvre ensemble, *Mont Juic*. Après une période assez rude de musique avantgardiste et sérieuse dans les années 60, il revint à un langage musical beaucoup plus doux. Sa production renferme une centaine de numéros d'opus, un ballet, un opéra, un oratorio, quatre symphonies, plusieurs concertos, trois quatuors à cordes, des sonates et autres compositions de chambre, plusieurs œuvres chorales et des chansons. Cette *Sonatina*, sa première œuvre pour guitare, fut écrite pour Julian Bream en 1957. C'est un morceau charmant qui sonne beaucoup plus espagnol qu'anglais.

C'est la seule composition sur ce disque à ne pas avoir été écrite pour Julian Bream ou commandée par lui; elle fut créée par le guitariste italien Angelo Gilardino à un festival à Tronzano en 1971. (Une autre exception en ce qui a trait à Berkeley est qu'il composa aussi un concerto pour guitare pour Bream.) A l'époque de *Thème et variations*, Berkeley écrivait dans un langage beaucoup plus moderne que dans la *Sonatina*. C'est cependant une œuvre à variations traditionnelle où le thème est d'abord présenté et suivi de six variations ainsi que d'un épilogue où le thème ressuscite en quelque sorte dans un nouvel habit.

En plus d'une œuvre pour ténor et guitare, **Michael Tippett** ne composa qu'une seule œuvre solo pour guitare. Il commenta lui-même la naissance de *The Blue Guitar* dans la préface de la musique: "en 1934, une exposition cubiste renfermant quelques Picassos vint à Hartford, Connecticut. Le poète Wallace Stevens alla la voir. Il fut frappé par une peinture de Picasso représentant un guitariste. Son im-

pact fut tel qu'il fut poussé à écrire un poème intitulé *The Man with the Blue Guitar*. Il donna à la première strophe la matière essentielle du poème, qui commence ainsi:

*The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.*

*They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'*

*The man replied, 'Things as they are
Are changed upon the blue guitar.'*

Stevens explore le paradoxe de la réalité extérieure et de la réalité artistique dans les 32 autres strophes. La lecture du poème agit sur moi un peu comme la vue de la peinture de Picasso sur le poète. Mais évidemment tous les mots et concepts ont disparu et cette pièce pour guitare est essentiellement de la musique. Elle peut bien correctement être appréciée seulement comme une courte sonate. Tout ce qui reste du poème est trois atmosphères ou gestes qui suggèrent les titres des mouvements:

Transforming *Being the lion in the lute
Before the lion locked in stone.*

Dreaming *...Morning is not sun,
It is this posture of the nerves,
As if a blunted player clutched
The nuances of the blue guitar.*

Juggling *...the old fantache
Hanging his shawl upon the wind.*

The Blue Guitar fut écrite pour Julian Bream..." et commandée par l'Ambassador International Cultural Foundation pour célébrer le 10^e anniversaire de l'auditorium Ambassador à Pasadena en Californie. La création mondiale de l'œuvre fut donnée par Julian Bream à l'auditorium Ambassador le 9 novembre 1963.

L'œuvre est dédiée à la mémoire du chef d'orchestre Calvin Simmons (1950-1982)."

Pendant l'été 1983, Julian Bream se rendit maintes fois à la maison de Michael Tippett pour travailler sur *The Blue Guitar*. Il a parlé de sa fascination devant la naissance de l'œuvre, devant son avancement, presque toujours dans la meilleure des ententes. Bream dut parfois simplifier les notes de Tippett et parfois permettre ou suggérer des embellissements supplémentaires.

Exactement comme Michael Tippett, **Benjamin Britten** a écrit une œuvre pour ténor et guitare (*Songs from the Chinese*) et une pour guitare solo, *Nocturnal*. Comme son titre l'indique, cette œuvre est un morceau nocturne. Il se compose de sept variations et d'une passacaille sur une chanson de Johan Dowland, *Come, Heavy sleep* tirée de son *First book of Songs and Ayres of four parts* publié en 1597. Dans chaque variation de Britten se trouve un petit fragment de la chanson, que ce soit la mélodie ou l'harmonie, que Britten développe avec grande liberté. Nous n'entendons pas la chanson elle-même en entier avant la toute dernière variation et même là, pas avant que la passacaille ou basse qui constitue la fondation dans la chanson de Dowland ait été présentée plusieurs fois.

*Come, Heavy sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.*

Britten dit un jour qu'il se sentait plus près de Dowland que de ses collègues compositeurs plus jeunes. Comme plusieurs des compositeurs élisabéthains, il avait un engouement pour les pensées de sommeil et de rêves. *Nocturnal* est une œuvre à variations où le thème vient en dernier. C'est une idée originale mais avec une logique naturelle. Des rêves – parfois cauchemars – et la passacaille sont un chemin qui mène au sommeil profond ultime qui, à son tour, n'aurait jamais été possible sans les rêves précédents. *Nocturnal* est une œuvre techniquement et musicalement très exigeante. Les enregistrements faits jusqu'ici reposent sur les solutions (très personnelles) de Bream des problèmes techniques et sur son interprétation. Avec sa version, Anders Miolin veut montrer des solutions alternatives.

© Bodil Asketorp 1998

Anders Miolin est né à Stockholm en 1961. Il commença exceptionnellement jeune à apprendre la musique. Il étudia aux académies de musique de Copenhague, Malmö et Bâle avec Per-Olof Johnson et Oscar Ghiglia, obtenant deux diplômes de soliste. Avec son répertoire très personnel exécuté sur des guitares spéciales permettant une étendue plus vaste et une palette plus riche, il a reçu des critiques sensationnelles et gagné plusieurs prix et honneurs nationaux et internationaux renommés dont trois premiers prix lors de compétitions internationales. En 1997, il devint professeur de guitare au Konservatorium und Musikhochschule Zürich. Anders Miolin a aussi enregistré ses propres transcriptions de musique d'Eric Satie interprétées sur la guitare alto (BIS-CD-586), l'intégrale des œuvres pour guitare solo de Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686) ainsi que des œuvres de Maurice Ravel (BIS-CD-886).

Recording data: November 1997 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer; Fostex D-20 DAT recorder;

Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Thore Brinkmann, Sound Arts AG

Cover text: © Bosil Asketorp 1998

Translations: William Jewson (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Thomas Gold

Back cover photograph: © Marie-Therese Sauter

Typesetting, lay-out: Kylliikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1997 & 1998, BIS Records AB

