



FRANZ HALÁSZ
GUITAR

THE COMPLETE SOLO WORKS
VILLA-LOBOS

VILLA-LOBOS, Heitor (1887–1959)

Complete Works for Solo Guitar

Douze Études, W 235 (1928) 29'14

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | 1. <i>Allegro non troppo</i> – des arpèges | 1'07 |
| 2 | 2. <i>Allegro</i> – des arpèges | 0'50 |
| 3 | 3. <i>Allegro moderato</i> – des arpèges | 2'08 |
| 4 | 4. <i>Un peu modéré</i> – des accords répétés | 3'46 |
| 5 | 5. <i>Andantino</i> | 2'33 |
| 6 | 6. <i>Poco allegro</i> | 1'31 |
| 7 | 7. <i>Très animé</i> | 2'14 |
| 8 | 8. <i>Modéré</i> | 2'49 |
| 9 | 9. <i>Très peu animé</i> – des ornements | 2'34 |
| 10 | 10. <i>Très animé</i> | 3'34 |
| 11 | 11. <i>Lent</i> – <i>Animé</i> – <i>Lent</i> | 3'58 |
| 12 | 12. <i>Animé</i> | 2'10 |

Suite populaire brésilienne, W 020 (1923–28; 1948) 20'00

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | 1. Mazurka-Chôro [including introduction from <i>Simples</i>] | 3'37 |
| 14 | 2. Schottisch-Chôro | 3'41 |
| 15 | 3. Valsa-Chôro | 4'05 |
| 16 | 4. Gavotta-Chôro | 4'38 |
| 17 | 5. Chôrinho | 4'00 |

18	Valse-Chôro (1920s)	4'33
19	Chôros No. 1 (Chôro típico), W 161 (1920)	4'33
20	Valsa Concerto No. 2 , W 009 (1904) <i>completed by Débora Halász</i>	5'08
	Cinq Préludes , W 419 (1940)	19'40
21	2. Homenagem ao Malandro Carioca	2'45
22	3. Homenagem à Bach	5'36
23	5. Homenagem à Vida Social	3'37
24	4. Homenagem ao Índio Brasileiro	3'12
25	1. Homenagem ao Sertanejo Brasileiro	4'31

TT: 83'23

Franz Halász *guitar*

Instrumentarium:

Guitars by Martínez-Lazaro, Granada, in 2023:

Spruce top (Études, Suite populaire brésilienne, Valse-Chôro, Chôros No. 1)

Cedar top (Préludes, Valsa Concerto)

Strings: Hannabach

Music publisher: Éditions Max Eschig

The guitar is now a powerful symbol of Brazilian music. But it wasn't always this way. Let's take a look at what was said about it in the mid-19th century:

'At that time the city police was not yet organized – or, rather, it was organized in a way consonant with the trends and ideas of the time itself. The absolute monarch, supreme arbiter of all that had to do with that branch of the administration, was Major Vidigal; he was the magistrate who judged and meted out punishment and at the same time the police officer who hunted down the criminals. [...] When – at night, with his cloak over his shoulders and guitar slung across his back, headed for the action – one of the “roisterers” of the time (who might not enjoy great fame as a diligent worker) was surprised by a soft voice saying simply “Come here, where are you bound?”, the only response that might avail him was to flee, if he could. For that was his only chance to escape some days’ residence in jail [...]’ (translated by Ronald W. Sousa)

This quotation comes from the novel *Memórias de um sargento de milícias* (Memoirs of a Militia Sergeant) by Manuel Antônio de Almeida, published in Rio de Janeiro in 1852. As you can see, at that time in Rio de Janeiro simply walking around with a guitar on your back could lead to imprisonment. When Villa-Lobos began composing for the instrument, about 50 years after the novel was written, the guitar's status was only just beginning to improve. The composer loved the instrument and its connection with the popular music of the time. Villa-Lobos played the cello in more refined environments, but never gave up attending *chôro* circles, where he played the guitar.

By 1923, when he was living in Paris, Villa-Lobos had probably already convinced himself that incorporating elements of Carioca music (popular music from Rio de Janeiro) into his work was both inevitable and necessary. So he composed a *Chôro* for guitar, added it to four pieces written in the first decade of the 20th century, and thus formed the *Suite populaire brésilienne* (Brazilian Popular Suite) – finally, a guitar work worthy of publication. All the movements are *chôros* (a Brazilian genre of urban popular music; the name comes from the Portuguese term

chorar, ‘cry’ or ‘lament’). They follow the typical rondo pattern where the first phrase is repeated (ABACA). These pieces blend Brazilian folk music with European dances. The time had come simply to ignore the dismissive views that much of Rio’s society still held toward the instrument.

The Suite was completed for publication in four-movement form in the summer of 1928. Around 1948 Villa-Lobos returned to the project, and the version eventually published in 1955 contains an extra movement, the *Gavotta-Chôro*. Franz Halász performs the *Suite populaire brésilienne* almost entirely according to the published edition by Éditions Max Eschig. In the *Mazurka-Chôro*, however, there is a small surprise. There is a short piece by Villa-Lobos called *Simples*, which can be considered a first version of the *Mazurka-Chôro*. It has a short but beautiful introduction, which Halász has added here.

A few years later, great impetus was given to Villa-Lobos’s determination to produce works for the guitar by his meeting with the great guitarist Andrés Segovia. The relationship between the two musicians is curious and similar to the one between Villa-Lobos and Arthur Rubinstein: after an initial period of awkwardness, mutual admiration and friendship followed; Villa-Lobos would later dedicate his Concerto for Guitar and Orchestra (1951) to Segovia. We have two descriptions of their first meeting, one from Villa-Lobos and the other from Segovia.

Villa-Lobos’s account is humorous and perhaps the one that best reflects the truth. He recalled:

‘I met Segovia in ’23 or ’24, I don’t remember exactly, at the home of Olga Moraes Sarmiento Nobre. There was some “royalty” there. I saw a young man with a big head of hair, surrounded by women. I thought he was pompous and pretentious, although friendly [...] Segovia said that he found my works anti-guitaristic and that I had used techniques that didn’t belong to the instrument. I immediately approached him and asked, “Why do you think my works are anti-guitaristic?” Segovia still tried to argue, but I pressed on and said: “Give me your guitar, give it to me!” Segovia never lends his guitar to anyone, and

he resisted. But it didn't help. I sat down, played, and ruined the party [...] The next day, he showed up at my house with Tomás Terán [...] He commissioned a study for guitar from me, and such was the friendship that blossomed between us that instead of one, I composed twelve: *Twelve Studies for Guitar*.'

Segovia's version is much more polite:

'Villa-Lobos was a man whose head seemed like a jungle of black hair. His eyes emitted a look like that of a wild boar. But from this fierce ensemble emerged great tenderness, friendliness and cordiality. After I finished playing, he turned to me and said: "I want to compose for you." I replied: "I would be very glad." And he said: 'Moreover, I also play the guitar.' Then I offered it to him. But at the first chord he played, I thought the strings would fly off, so I took the guitar back. He, instead of being embarrassed, burst into laughter. That laugh sealed our friendship.'

These accounts differ, but without a doubt we can find several points of convergence. The most eloquent testimony undoubtedly lies in the music that Villa-Lobos wrote for Segovia. The *Douze Études* (Twelve Studies) were dedicated to him; these pieces have become essential material for all students, part of the guitar curriculum at conservatories worldwide.

The original 1928 version of the *Douze Études* and the printed edition released in the early 1950s are by no means the same. Franz Halász remarks: 'The first version, beautifully written by Villa-Lobos, including his own fingerings, is in several aspects different from the final version, which was released by the French publisher Max Eschig.' The 1928 version fell into oblivion and was brought to light thanks to Brazilian guitarist Turibio Santos. As there were many comments in Brazilian musical circles about printing errors in the 1950s edition, Santos began to pressure the publisher Max Eschig to send him the 1928 version; he finally gained access to it in the 1990s.

Why are there different versions? Initially, Éditions Max Eschig did not want to publish the studies, for two reasons: they thought that Segovia hadn't actually

liked them, and they regarded the studies as so difficult that no one would be able to play them. Furthermore, the relationship between Villa-Lobos and Segovia had cooled. In the 1950s, however, the two artists reconnected, and Segovia then agreed to promote the Eschig edition, provided that his suggestions were accepted, allowing him to make some changes to Villa-Lobos's scores.

Among the differences are repetitions of some passages that were introduced by Segovia. In Halász's opinion, 'Villa-Lobos's original version, without repetitions, leads to a more dramatic, more virtuosic and certainly more impressive result.' In No. 5, the changes introduced by Segovia produce very significant variations in colour. No. 10 underwent the most significant modification, as Segovia cut a long passage. In No. 11, too, he made some abbreviations.

Villa-Lobos wrote the *Cinq Préludes* (Five Preludes) in the summer of 1940. Although he didn't dedicate this work to Segovia, it's certain that Villa-Lobos had him in mind when composing the pieces. Segovia, in turn, included the preludes in his repertoire, even recording some of them. The Preludes are not a cycle, but rather a collection of varied pieces. The Italian guitarist and teacher Frédéric Zigante has written: 'Each of them develops a different stylistic principle in an original way. One can recognise certain *topoi* very dear to the composer: his devotion to Johann Sebastian Bach, explicit in Prelude No. 3, a veritable *Bachianas Brasileiras* in miniature, the romantic lyricism of Frédéric Chopin (Prelude No. 1 and the second section of Prelude No. 5), the traditional music of Brazil, either urban (Prelude No. 5) or that associated with the Indian minority (Prelude No. 4) or with populations of African origin, such as Prelude No. 2.' Franz Halász has recorded the preludes according to the Max Eschig published version, but in Prelude No. 5 he has added some details from the manuscript.

Valse-Chôro was discovered by Frédéric Zigante in the early 21st century. The piece has some very unusual effects, such as glissandos across two strings, some-

thing Franz Halász admits he had never encountered before from any composer.

The ***Valsa Concerto No. 2*** is a piece that Villa-Lobos left unfinished, and the version recorded here has a brilliant conclusion by the Brazilian pianist Débora Halász, who has a deep knowledge of the composer's style.

Villa-Lobos composed ***Chôros No. 1*** in Rio de Janeiro in 1920, originally publishing it as *Chôro típico*, then *Chôro típico brasileiro*. A very appealing piece in rondo form, it is the best-known of his fourteen *Chôros* and the only one of them for solo guitar. According to the composer: 'The main theme, the harmonies and modulations, although pure invention, are shaped in the rhythmic practices and cellular melodic fragments of popular singers, guitarists and pianists such as Sático Bilhar, Ernesto Nazareth and others.'

© *João Mauricio Galindo 2025*

The German guitarist **Franz Halász** received a Latin Grammy Award (Best Classical Album) in 2015 for 'Alma Brasileira' [Chamber works by Radamés Gnattali: BIS-2086], together with his regular duo partner Débora Halász. He began his international career in 1993 when he was awarded first prizes in the Andrés Segovia Competition in Spain and in the Japanese Seto-Ohashi International Competition. His New York début was described as 'simply electrifying!' in *Soundboard* magazine.

As a guest at major festivals and events such as the Augustine Guitar Series (New York), Tōru Takemitsu Memorial Concert (Tokyo), Kissinger Sommer (Germany), Bath Festival (UK) and the Dell'Arte series in Rio de Janeiro, he has played with musicians including Boris Pergamenschikow, Siegfried Jerusalem, Patrick Gallois, Ingolf Turban, Wen-Sinn Yang and Hariolf Schlichtig. Sharing the stage with orchestras such as the Nuremberg Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica

Brasileira, Chamber Orchestra of Europe, Polish Chamber Orchestra and Tapiola Sinfonietta, he has appeared at prestigious concert halls including the Berlin Philharmonie and the Theatro Municipal in Rio de Janeiro.

His other recordings for BIS feature repertoire ranging from Bach to Gubaidulina. The most recent of them are Bach's Sonatas and Partitas [BIS-2705] and 'La Voz de la Guitarra' [BIS-2725] dedicated to the music of Federico Moreno Torroba.

In 2010 Franz Halász was appointed the first ever professor of guitar at the University of Music and Performing Arts in Munich, after having held a professorship at the Nuremberg University of Music for some years. He also gives masterclasses at institutes around the world, including the Manhattan School of Music in New York, Royal Academy of Music (Stockholm), the Salzburg Mozarteum, São Paulo University, Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona and Musikene (San Sebastián). In 2007 he was awarded the prestigious Bavarian Culture Prize for his work as a performer and teacher.

www.franzhalasz.de

Die Gitarre ist heute ein starkes Symbol der brasilianischen Musik. Aber das war nicht immer so. Werfen wir einen Blick darauf, was Mitte des 19. Jahrhunderts über sie gesagt wurde:

„Damals war die Stadtpolizei noch nicht organisiert – oder besser gesagt, sie war so organisiert, dass sie den Trends und Ideen der Zeit entsprach. Der absolute Herrscher, der oberste Schiedsrichter in allen Fragen, die mit diesem Verwaltungszweig zu tun hatten, war Major Vidigal; er war der Richter, der urteilte und Strafen verhängte, und gleichzeitig der Polizist, der die Verbrecher jagte. [...] Wenn nachts, mit dem Mantel über den Schultern und der Gitarre auf dem Rücken, einer der damaligen ‚Gauter‘ (der vielleicht nicht gerade als fleißiger Arbeiter bekannt war) von einer sanften Stimme überrascht wurde, die einfach sagte: ‚Komm her, wo willst du hin?‘, dann war die einzige Antwort, die ihm helfen konnte, die Flucht zu ergreifen, wenn er konnte. Denn das war seine einzige Chance, einem mehrtägigen Aufenthalt im Gefängnis zu entgehen [...].“

Dieses Zitat stammt aus dem Roman *Memórias de um sargento de milícias* (Memoiren eines Milizsoldaten) von Manuel Antônio de Almeida, der 1852 in Rio de Janeiro veröffentlicht wurde. Wie man sieht, konnte es damals in Rio de Janeiro schon zur Verhaftung führen, wenn man mit einer Gitarre auf dem Rücken herum lief. Als Villa-Lobos etwa 50 Jahre nach der Entstehung des Romans begann, für das Instrument zu komponieren, hatte sich der Status der Gitarre gerade erst verbessert. Der Komponist liebte das Instrument und seine Verbindung zur populären Musik seiner Zeit. In kultivierteren Umgebungen spielte Villa-Lobos Cello, gab aber nie auf, Chôro-Kreise zu besuchen, wo er Gitarre spielte.

1923, als er in Paris lebte, war Villa-Lobos wahrscheinlich bereits davon überzeugt, dass die Einbeziehung von Elementen der Carioca-Musik (populäre Musik aus Rio de Janeiro) in sein Werk sowohl unvermeidlich als auch notwendig war. So komponierte er einen *Chôro* für Gitarre, fügte ihn zu vier im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geschriebenen Stücken hinzu und schuf so die *Suite populaire brésilienne* (Brasilianische Populäre Suite) – endlich ein veröffentlichungswürdiges

Gitarrenwerk. Alle Sätze sind *Chôros* (eine brasilianische Gattung der städtischen Populärmusik; der Name stammt vom portugiesischen Begriff *chorar*, „weinen“ oder „klagen“). Sie folgen dem typischen Rondo-Muster, bei dem die erste Phrase wiederholt wird (ABACA). Diese Stücke vermischen brasilianische Volksmusik mit europäischen Tänzen. Es war an der Zeit, die ablehnende Haltung zu ignorieren, die ein Großteil der Gesellschaft Rios gegenüber dem Instrument noch immer hatte.

Die Suite wurde für die Veröffentlichung in vier Sätzen im Sommer 1928 fertiggestellt. Um 1948 kehrte Villa-Lobos zu dem Projekt zurück, und die schließlich 1955 veröffentlichte Fassung enthält einen zusätzlichen Satz, den *Gavotta-Chôro*. Franz Halász spielt die *Suite populaire brésilienne* fast vollständig nach der von Éditions Max Eschig veröffentlichten Ausgabe. Im *Mazurka-Chôro* gibt es jedoch eine kleine Überraschung. Es gibt ein kurzes Stück von Villa-Lobos namens *Simples*, das als eine erste Version des *Mazurka-Chôro* betrachtet werden kann. Es hat eine kurze, aber schöne Einleitung, die Halász dem *Mazurka-Chôro* hier hinzugefügt hat.

Einige Jahre später erhielt Villa-Lobos' Entschlossenheit, Werke für die Gitarre zu schaffen, durch die Begegnung mit dem großen Gitarristen Andrés Segovia großen Auftrieb. Die Beziehung zwischen den beiden Musikern ist kurios und ähnelt der zwischen Villa-Lobos und Arthur Rubinstein: nach einer anfänglichen Phase der Unbeholfenheit folgten gegenseitige Bewunderung und Freundschaft; Villa-Lobos widmete Segovia später sein Konzert für Gitarre und Orchester (1951). Wir haben zwei Beschreibungen ihrer ersten Begegnung, eine von Villa Lobos und die andere von Segovia.

Villa-Lobos' Bericht ist humorvoll und entspricht vielleicht am ehesten der Wahrheit. Er erinnerte sich:

„Ich traf Segovia '23 oder '24, ich weiß es nicht mehr genau, im Haus von Olga Moraes Sarmiento Nobre. Es waren einige ‚Könige‘ anwesend. Ich sah einen jungen Mann mit langem Haar, umgeben von Frauen. Ich hielt ihn für pompös und überheblich, obwohl er

freundlich war [...] Segovia sagte, dass er meine Werke antigitarristisch fand und dass ich Techniken verwendet hatte, die nicht zu diesem Instrument gehörten. Ich ging sofort auf ihn zu und fragte: ‚Warum halten Sie meine Werke für antigitarristisch?‘ Segovia versuchte immer noch zu argumentieren, aber ich drängte weiter und sagte: ‚Geben Sie mir Ihre Gitarre, geben Sie sie mir!‘ Segovia leiht seine Gitarre nie jemandem, und er wehrte sich. Aber es half nichts. Ich setzte mich hin, spielte und ruinierte die Party [...] Am nächsten Tag tauchte er mit Tomás Terán bei mir zu Hause auf [...] Er gab bei mir eine Gitarrenstudie in Auftrag, und die Freundschaft, die zwischen uns entstand, war so groß, dass ich statt einer zwölf komponierte: *Zwölf Études für Gitarre*.“

Die Version von Segovia ist viel höflicher:

„Villa-Lobos war ein Mann, dessen Kopf wie ein Dschungel aus schwarzem Haar aussah. Seine Augen strahlten einen Blick aus wie der eines Wildschweins. Aber aus diesem grimmigen Ensemble ging eine große Zärtlichkeit, Freundlichkeit und Herzlichkeit hervor. Nachdem ich fertig gespielt hatte, wandte er sich mir zu und sagte: ‚Ich möchte für Sie komponieren.‘ Ich erwiderte: ‚Ich würde mich sehr freuen.‘ Und er sagte: ‚Außerdem spiele ich auch Gitarre.‘ Dann bot ich sie ihm an. Aber beim ersten Akkord, den er spielte, dachte ich, die Saiten würden wegfliegen, also nahm ich die Gitarre zurück. Anstatt sich zu schämen, brach er in Gelächter aus. Dieses Lachen besiegelte unsere Freundschaft.“

Die Darstellungen sind unterschiedlich, aber zweifelsohne lassen sich mehrere Übereinstimmungen finden. Das aussagekräftigste Zeugnis ist zweifellos die Musik, die Villa-Lobos für Segovia schrieb. Die *Douze Études* [Zwölf Studien] wurden ihm gewidmet; diese Stücke sind zum unverzichtbaren Material für alle Studenten geworden und Teil des Gitarrenlehrplans an Konservatorien weltweit.

Die ursprüngliche Fassung der *Douze Études* von 1928 und die in den frühen 1950er Jahren erschienene Druckausgabe sind keineswegs identisch. Franz Halász bemerkt: „Die erste Fassung, die Villa-Lobos wunderschön geschrieben und mit seinen eigenen Fingersätzen versehen hat, unterscheidet sich in mehreren Punkten von der endgültigen Fassung, die vom französischen Verleger Max Eschig heraus-

gegeben wurde.“ Die Fassung von 1928 geriet in Vergessenheit und wurde erst dank des brasilianischen Gitarristen Turibio Santos wieder ans Licht gebracht. Da es in brasilianischen Musikkreisen viele Kommentare zu Druckfehlern in der Ausgabe aus den 1950er Jahren gab, begann Santos, den Verleger Max Eschig zu drängen, ihm die Fassung von 1928 zuzusenden; in den 1990er Jahren erhielt er schließlich Zugang zu ihr.

Warum gibt es verschiedene Versionen? Ursprünglich wollte Éditions Max Eschig die Studien nicht veröffentlichen, und zwar aus zwei Gründen: Sie waren der Meinung, dass Segovia sie nicht wirklich mochte, und sie hielten die Studien für so schwierig, dass niemand in der Lage sein würde, sie zu spielen. Außerdem hatte sich das Verhältnis zwischen Villa-Lobos und Segovia abgekühlt. In den 1950er Jahren fanden die beiden Künstler jedoch wieder zueinander, und Segovia erklärte sich bereit, die Eschig-Ausgabe zu fördern, vorausgesetzt, seine Vorschläge würden akzeptiert, was ihm erlaubte, einige Änderungen an Villa-Lobos' Partituren vorzunehmen.

Zu den Unterschieden gehören Wiederholungen einiger Passagen, die von Segovia eingeführt wurden. Halász ist der Meinung, dass „Villa-Lobos' ursprüngliche Fassung ohne Wiederholungen zu einem dramatischeren, virtuoserem und sicherlich beeindruckenderen Ergebnis führt“. In Nr. 5 bewirken die von Segovia eingeführten Änderungen sehr deutliche Farbveränderungen. Nr. 10 erfuhr die bedeutendste Änderung, da Segovia eine lange Passage kürzte. Auch in Nr. 11 nahm er einige Kürzungen vor.

Villa-Lobos schrieb die *Cinq Préludes* (Fünf Präludien) im Sommer 1940. Obwohl er dieses Werk nicht Segovia gewidmet hat, ist es sicher, dass Villa-Lobos ihn bei der Komposition der Stücke im Sinn hatte. Segovia wiederum nahm die Präludien in sein Repertoire auf und spielte sogar einige von ihnen ein. Bei den *Préludes* handelt es sich nicht um einen Zyklus, sondern um eine abwechslungsreiche Samm-

lung von Stücken. Der italienische Gitarrist und Lehrer Frédéric Zigante hat geschrieben: „Jedes von ihnen entwickelt ein anderes stilistisches Prinzip auf originelle Weise. Man kann bestimmte Topoi erkennen, die dem Komponisten sehr am Herzen liegen: seine Verehrung für Johann Sebastian Bach, die im Präludium Nr. 3, einer veritablen *Bachianas Brasileiras* in Miniatur, zum Ausdruck kommt, die romantische Lyrik von Frédéric Chopin (Praeludium Nr. 1 und der zweite Teil von Präludium Nr. 5), die traditionelle Musik Brasiliens, sowohl die städtische (Praeludium Nr. 5) als auch die der indianischen Minderheit (Praeludium Nr. 4) oder der afrikanischstämmigen Bevölkerung, wie im Präludium Nr. 2.“ Franz Halász hat die Präludien nach der von Max Eschig herausgegebenen Fassung eingespielt, aber im Präludium Nr. 5 hat er einige Details aus dem Manuskript hinzugefügt.

Valse-Chôro wurde von Frédéric Zigante zu Beginn des 21. Jahrhunderts entdeckt. Das Stück weist einige sehr ungewöhnliche Effekte auf, wie z. B. Glissandi über zwei Saiten, etwas, das Franz Halász nach eigener Aussage noch nie bei einem Komponisten erlebt hat.

Das **Valsa Concerto Nr. 2** ist ein Stück, das Villa-Lobos unvollendet ließ, und die hier aufgenommene Version erhielt einen brillanten Abschluss durch die brasilianische Pianistin Débora Halász, die den Stil des Komponisten genau kennt.

Villa-Lobos komponierte den **Chôros Nr. 1** 1920 in Rio de Janeiro und veröffentlichte ihn zunächst als *Chôro típico*, dann als *Chôro típico brasileiro*. Dieses sehr ansprechende Stück in Rondoform ist der bekannteste seiner vierzehn *Chôros* und der einzige für Gitarre solo. Der Komponist schreibt: „Das Hauptthema, die Harmonien und Modulationen sind zwar reine Erfindungen, aber von den rhythmischen Praktiken und zellularen Melodiefragmenten populärer Sänger, Gitarristen und Pianisten wie Sátilo Bilhar, Ernesto Nazareth und anderen geprägt.“

© João Mauricio Galindo 2025

Der deutsche Gitarrist **Franz Halász** wurde 2015 gemeinsam mit seiner ständigen Duo-Partnerin Débora Halász für „Alma Brasileira“ [Kammermusik von Radamès Gnattali: BIS-2086] mit einem Latin Grammy Award in der Kategorie „Bestes klassisches Album“ ausgezeichnet. Seine internationale Karriere begann 1993, als er sowohl beim Andrés Segovia-Wettbewerb in Spanien wie auch beim Internationalen Seto-Ohashi-Wettbewerb in Japan den 1. Preis gewann. Sein New York-Debüt nannte die Zeitschrift *Soundboard* „einfach elektrisierend!“

Franz Halász gastiert bei bedeutenden Festivals und Veranstaltungen wie der Augustine Guitar Series (New York), dem Tōru Takemitsu Memorial Concert (Tokio), dem Kissinger Sommer (Deutschland), dem Bath Festival (UK) und der Dell'Arte-Konzertreihe in Rio de Janeiro und spielt dabei mit Musikern wie Boris Pergamenschikow, Siegfried Jerusalem, Patrick Gallois, Ingolf Turban, Wen-Sinn Yang und Hariolf Schlichtig zusammen. Auftritte mit Orchestern wie den Nürnberger Sinfonikern, dem Orquestra Sinfônica Brasileira, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Polnischen Kammerorchester und der Tapiola Sinfonietta brachten ihn auf große Bühnen wie z.B. die Berliner Philharmonie oder das Theatro Municipal in Rio de Janeiro.

Für das Label BIS hat er ein Repertoire eingespielt, das von Bach bis Gubaidulina reicht. Zuletzt erschienen Bachs Sonaten und Partiten [BIS-2705] und „La Voz de la Guitarra“ [BIS-2725], das der Musik von Federico Moreno Torroba gewidmet ist.

Seit 2010 bekleidet Franz Halász die erste Gitarren-Professur überhaupt an der Hochschule für Musik und Theater in München, nachdem er mehrere Jahre in gleicher Funktion an der Hochschule für Musik Nürnberg tätig gewesen war. Außerdem gibt er Meisterkurse an Instituten in der ganzen Welt, u.a. an der Manhattan School of Music in New York, der Königlich Schwedischen Musikakademie in Stockholm, am Mozarteum Salzburg, an der Universität São Paulo, der Escola Supe-

rior de Música de Catalunya in Barcelona und Musikene in San Sebastián. Im Jahr 2007 wurde ihm für seine Leistungen als Musiker und Pädagoge der renommierte „Kulturpreis Bayern“ verliehen.

www.franzhalasz.de

Also available from Franz Halász



La voz de la guitarra · Music by Federico Moreno Torroba (1891–1982)

Sonatina · Burgalesa · Nocturno · Piezas características
Suite Castellana · Preludio · Serenata burlesca · Madroños

BIS-2725

La guitare est aujourd'hui un symbole fort de la musique brésilienne. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Voici ce qui se disait à son sujet au milieu du XIX^e siècle :

« À cette époque, la police municipale n'était pas encore organisée – ou plutôt, elle était organisée conformément aux tendances et aux idées de l'époque elle-même. Le monarque absolu, arbitre suprême de tout ce qui concernait cette branche de l'administration, était le major Vidigal. Il était le magistrat qui jugeait et infligeait les peines et, en même temps, l'officier de police qui pourchassait les criminels. [...] Lorsque, la nuit, le manteau sur les épaules et la guitare en bandoulière, l'un des « rôdeurs » de l'époque (qui ne jouissait peut-être pas de la meilleure réputation en tant que travailleur assidu) était surpris, en route vers l'action, par une voix douce qui lui disait simplement : « Viens ici, où vas-tu », la seule réaction susceptible de le sauver était de s'enfuir, s'il le pouvait. Car c'était sa seule chance d'échapper à un séjour en prison [...]. »

Cette citation est tirée du roman *Memórias de um sargento de milícias* [Mémoires d'un sergent de milice] de Manuel Antônio de Almeida, publié à Rio de Janeiro en 1852. Comme on peut le constater, à l'époque, à Rio de Janeiro, le simple fait de se promener avec une guitare sur le dos pouvait conduire à l'emprisonnement. Le statut de la guitare commençait à peine à s'améliorer lorsque Villa-Lobos commença à composer pour cet instrument, quelque cinquante ans après la publication du roman. Le compositeur aimait cet instrument et son lien avec la musique populaire de l'époque. Villa-Lobos jouait du violoncelle dans des environnements plus raffinés, mais n'a jamais cessé de fréquenter les cercles de *chôro*, où il jouait de la guitare.

En 1923, alors qu'il vivait à Paris, Villa-Lobos s'était probablement déjà convaincu que l'intégration d'éléments de musique *carioca* (musique populaire de Rio de Janeiro) dans son œuvre était à la fois inévitable et nécessaire. Il a donc composé un *chôro* pour guitare, l'a ajouté aux quatre pièces qu'il avait écrites dans les années 1900 et a ainsi formé la ***Suite populaire brésilienne*** – enfin, une œuvre pour guitare digne d'être publiée. Tous les mouvements sont des *chôros*, un type de musique

populaire urbaine brésilienne, le mot venant du terme portugais *chorar*, « cri » ou « lamentation ». Ils suivent le schéma typique du rondo où la première phrase est répétée (ABACA). Ces pièces mélangent la musique folklorique brésilienne et les danses européennes. Le moment était venu de passer outre les opinions dédaigneuses qu'une grande partie de la société de Rio entretenait encore à l'égard de l'instrument.

La Suite a été complétée au cours de l'été 1928 dans une version en quatre mouvements. Vers 1948, Villa-Lobos reprit le projet, et la version publiée en 1955 contient un mouvement supplémentaire, la *Gavotta-Chôro*. Franz Halász interprète ici la *Suite populaire brésilienne* presque entièrement selon l'édition publiée par les Éditions Max Eschig. La *Mazurka-Chôro* réserve toutefois une petite surprise : on y entend aussi une courte pièce de Villa-Lobos intitulée *Simple* que l'on peut voir comme une première version de la *Mazurka-Chôro*. Cette pièce fait entendre une courte mais magnifique introduction que Halász a choisi d'ajouter à la *Mazurka-Chôro*.

Quelques années plus tard, la rencontre avec le grand guitariste Andrés Segovia a donné un nouvel élan à la volonté de Villa-Lobos de produire des œuvres pour la guitare. La relation entre les deux musiciens est singulière et n'est pas sans rappeler celle entre le compositeur et le pianiste Arthur Rubinstein : une période initiale empreinte de méfiance a ensuite fait place à une admiration mutuelle et à l'amitié. Villa-Lobos dédia plus tard son Concerto pour guitare et orchestre (1951) à Segovia. Nous disposons de deux descriptions de leur première rencontre, l'une signée Villa-Lobos et l'autre, Segovia.

Le récit de Villa-Lobos ne manque pas d'humour et est peut-être celui qui reflète le mieux ce qui s'est réellement passé :

« J'ai rencontré Segovia chez Olga Moraes Sarmiento Nobre, en 23 ou 24, je ne sais plus exactement. Il y avait là l'élite de la société. J'ai vu un jeune homme avec une chevelure abondante, entouré de femmes. Je l'ai trouvé pompeux et présomptueux et, malgré tout, sympathique [...] Segovia a dit qu'il trouvait mes œuvres anti-guitaristiques et que j'avais

recouru à des techniques qui n'étaient pas propres à l'instrument. Je me suis immédiatement approché de lui et lui ai demandé : « Pourquoi pensez-vous que mes œuvres sont anti-guitaristiques ? » Segovia a encore essayé d'argumenter, mais j'ai insisté et j'ai dit : « Donnez-moi votre guitare, donnez-la moi ! » Segovia ne la prêtait à personne, et il a refusé. Mais en vain. Je me suis assis, j'ai joué et j'ai gâché la fête [...] Le lendemain, il s'est présenté chez moi avec Tomás Terán [...] Il m'a commandé une étude pour guitare mais l'amitié née entre nous était telle qu'au lieu d'une seule, j'en ai composé douze : *Douze Études pour guitare*. »

La version de Segovia est beaucoup plus amène :

« Villa-Lobos était un homme dont la tête ressemblait à une jungle de cheveux noirs. Ses yeux émettaient un regard semblable à celui d'un sanglier. Mais de cet ensemble féroce se dégageaient beaucoup de tendresse, d'amabilité et de cordialité. Lorsque j'ai eu fini de jouer, il s'est tourné vers moi et m'a dit : « Je voudrais composer pour vous. » Je lui ai répondu : « J'en serais très heureux. » Et il m'a dit : « En plus, je joue de la guitare. » Je lui ai donc offert la guitare. Mais au premier accord qu'il a joué, j'ai cru qu'il allait casser toutes les cordes et j'ai repris la guitare. Au lieu d'être gêné, il a éclaté de rire. Ce rire a scellé notre amitié. »

Ces récits diffèrent, mais on peut néanmoins y trouver d'incontestables points de convergence. Le témoignage le plus éloquent réside sans doute dans la musique que Villa-Lobos a écrite pour Segovia. Le recueil des ***Douze Études*** lui a été dédié. Les pièces sont devenues un matériel essentiel pour tous les étudiants faisant partie du programme de guitare des conservatoires du monde entier.

La version originale de 1928 des *Douze Études* et l'édition imprimée publiée au début des années 1950 sont loin d'être identiques. Franz Halász remarque : « La première version, magnifiquement écrite par Villa-Lobos, avec ses propres doigtés, diffère à plusieurs égards de la version finale, publiée par l'éditeur français Max Eschig ». La version de 1928 est tombée dans l'oubli et a été révélée par le guitariste brésilien Turibio Santos. Comme de nombreux commentaires dans les milieux mu-

sicaux brésiliens faisaient état d'erreurs d'impression dans l'édition des années 1950, Santos a commencé à faire pression sur l'éditeur Max Eschig pour qu'il lui envoie la version de 1928, à laquelle il a finalement eu accès dans les années 1990.

Pourquoi existe-t-il différentes versions ? Au départ, les Éditions Max Eschig ne voulaient pas publier les études pour deux raisons : ces derniers pensaient que Segovia ne les avait pas vraiment aimées et considéraient que les études étaient si difficiles que personne ne serait capable de les jouer. En outre, les relations entre Villa-Lobos et Segovia s'étaient entretemps refroidies. Les deux artistes ont repris contact dans les années 1950 et Segovia a alors accepté de faire la promotion de l'édition d'Eschig à condition que ses suggestions soient acceptées, ce qui lui a permis d'apporter un certain nombre de modifications aux partitions de Villa-Lobos.

Parmi les différences, on trouve des répétitions de certains passages introduits par Segovia. Selon Halász, « la version originale de Villa-Lobos, sans les répétitions, conduit à un résultat plus dramatique, plus virtuose et, en tout cas, plus impressionnant ». Dans la cinquième étude, les changements introduits par Segovia provoquent des variations de couleur très importantes. La dixième a subi la modification la plus importante, Segovia ayant coupé un long passage. Dans la onzième, il a également procédé à des coupures.

Villa-Lobos a composé les *Cinq Préludes* au cours de l'été 1940. Bien qu'il n'ait pas dédié cette œuvre à Segovia, il est certain que Villa-Lobos pensait à lui pendant qu'il composait. Segovia, à son tour, a ajouté les préludes à son répertoire, enregistrant même certains d'entre eux. Les cinq Préludes ne constituent pas un cycle mais sont plutôt un recueil de pièces distinctes. Le guitariste et pédagogue italien Frédéric Zigante a écrit : « Chacun d'eux développe de façon originale un principe stylistique différent. On y reconnaît certains topoï très chers au compositeur, comme la dévotion envers Jean-Sébastien Bach, explicite dans le Prélude n° 3,

une véritable *Bachianas Brasileiras* miniature, comme le lyrisme romantique de Frédéric Chopin (Prélude n° 1 et deuxième section du Prélude n° 5), comme la musique traditionnelle brésilienne, soit urbaine (Prélude n° 5), soit liée à la culture indienne (Prélude n° 4), ou aux populations d'origines africaines, tel le Prélude n° 2. » Franz Halász a enregistré les Préludes selon la version publiée par Max Eschig, mais a ajouté quelques détails tirés du manuscrit dans le prélude n° 5.

La *Valse-Chôro* a été découverte par Frédéric Zigante au début du XXI^e siècle. Cette pièce présente des effets très inhabituels, comme des glissandos sur deux cordes, ce que Franz Halász prétend n'avoir jamais rencontré auparavant chez aucun autre compositeur.

Le *Valsa Concerto n° 2* est une pièce que Villa-Lobos a laissée inachevée, et la version enregistrée ici a été brillamment complétée par pianiste brésilienne Débora Halász qui a une connaissance approfondie du style du compositeur.

Villa-Lobos a composé le *Chôros n° 1* à Rio de Janeiro en 1920. Il l'a d'abord publié sous le titre de *Chôro típico*, puis de *Chôro típico brasileiro*. Cette pièce très attrayante de forme rondo est la plus connue de ses quatorze *Chôros* et la seule d'entre eux pour guitare seule. Selon le compositeur : « Le thème principal, les harmonies et les modulations, bien que de pure invention, sont façonnés dans les pratiques rythmiques et les fragments mélodiques de chanteurs, guitaristes et pianistes populaires tels que Sático Bilhar, Ernesto Nazareth et d'autres. »

© João Mauricio Galindo 2025

Le guitariste allemand **Franz Halász** a remporté un Latin Grammy Award (meilleur enregistrement classique) pour « Alma Brasileira » (un récital d'œuvres de chambre de Radamès Gnattali [BIS-2086]) réalisé en compagnie de sa partenaire de duo habituelle Débora Halász. Il a entrepris sa carrière internationale en 1993 alors qu'il

remporta le premier prix du concours Andrés Segovia en Espagne et du concours international japonais Seto-Ohashi. Ses débuts newyorkais ont été décrits comme « tout simplement électrifants ! » dans le magazine *Soundboard*.

Invité à se produire dans le cadre de festivals et d'événements importants comme l'Augustine Guitar Series (New York), Tōru Takemitsu Memorial Concert (Tokyo), Kissinger Sommer (Allemagne), Festival de Bath (Royaume-Uni) et les séries Dell'Arte à Rio de Janeiro, il a joué en compagnie de Boris Pergamenschikov, Siegfried Jerusalem, Patrick Gallois et Wen-Sinn Yang. Partageant la scène avec l'Orchestre symphonique de Nuremberg, l'Orquestra Sinfônica Brasileira, l'Orchestre de Chambre d'Europe, l'Orchestre de chambre polonais et la Tapiola Sinfonietta, il s'est produit dans des salles de concert prestigieuses dont la Philharmonie de Berlin et le Theatro Municipal à Rio de Janeiro.

Ses enregistrements chez BIS présentent un répertoire s'étendant de Bach à Sofia Gubaidouline. Les plus récents sont les Sonates et Partitas de Bach [BIS-2705] et « La Voz de la Guitarra » [BIS-2725] consacré à la musique de Federico Moreno Torroba.

En 2010, Franz Halász est devenu le premier professeur de guitare à l'Université de musique et d'arts de Munich après avoir détenu une chaire de professeur à l'Université de musique de Nuremberg pendant quelques années. Il a également donné des classes de maîtres dans des écoles de musique un peu partout à travers le monde dont le Manhattan School of Music, l'Académie royale de musique de Stockholm, le Mozarteum de Salzbourg, l'Université de São Paulo, l'Escola Superior de Música de Catalunya à Barcelone et Musikene (San Sebastián). Il a reçu le prestigieux Prix de la Culture bavaroise en 2007 pour son travail en tant qu'interprète et pédagogue.

www.franzhalasz.de

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 15th–18th January 2024 at the Evangelische Kreuzkirche, München Schwabing, Germany
Producer and sound engineer: Franz Halász

Equipment: Neumann U 87 and Sennheiser MKH 8020 microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia, Cubase 8 and StudioOne Workstations; Quedsted and Neumann loudspeakers
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing: Franz Halász
Mixing: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © João Mauricio Galindo 2025

Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photo: © Débora Halász

Back cover photo: © Franz Halász

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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 info@bis.se www.bis.se

BIS-2735 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.

BIS-2735

