

BIS

FEDERICO MORENO TORROBA  
LA VOZ DE LA  
GUITARRA

FRANZ HALÁSZ

## TORROBA, Federico Moreno (1891–1982)

	<b>Sonatina</b> (1923) <i>(Columbia Music Co.)</i>	11'05
1	I. <i>Allegretto</i>	3'36
2	II. <i>Andante</i>	3'45
3	III. <i>Allegro</i>	3'40
4	<b>Burgalesa</b> (1928) <i>(Schott)</i> <i>Andante mosso</i>	2'33
5	<b>Nocturno</b> (1926) <i>(Schott)</i> <i>Lento espressivo</i>	3'20
	<b>Piezas características</b> (1931) <i>(Schott)</i>	14'02
6	Preámbulo. <i>Lento</i>	1'12
7	Oliveras. <i>Allegretto</i>	2'22
8	Melodia. <i>Lento</i>	4'03
9	Los Mayos. <i>Allegro non tanto</i>	1'26
10	Albada. <i>Allegro gracioso</i>	1'36
11	Panorama. <i>Lento</i>	3'19

	<b>Suite Castellana</b> (1921) <i>(Schott)</i>	8'02
12	Fandanguillo. <i>Allegro, tempo di Fandango</i>	2'26
13	Arada. <i>Lento</i>	3'28
14	Danza. <i>Vivo</i>	2'07
15	<b>Preludio</b> (before 1928) <i>(Schott)</i> <i>Allegro moderato</i>	2'14
16	<b>Serenata burlesca</b> (before 1928) <i>(Schott)</i> <i>Allegretto</i>	2'38
17	<b>Madroños</b> (publ. 1954) <i>(Unión Musical Ediciones)</i> <i>Allegretto grazioso</i>	2'52

TT: 47'30

## Franz Halász *guitar*

### Instrumentarium:

Guitar: Hermann Hauser Senior, 1936, owned by the  
Hermann Hauser Guitar Foundation, Munich

Strings: Hannabach Exclusive medium tension

## Sunlight and shadow: tonal landscapes in Torroba's music for guitar

Life's pathways can be strange yet rewarding. Federico Moreno Torroba did not seem destined to become a composer specialized in guitar music. His father, a professional musician, wanted Federico to make a less precarious living. 'Find yourself a career with more of a future!' he insisted. Despite evident musical talent and a great deal of precocious success, Federico enrolled to study engineering, only to fail utterly in that field. His aversion to trigonometry also shortened his military career.

The evidence could not be ignored: like his father, Torroba was a talented pianist and had a knack for writing *zarzuelas* (Spanish operetta). After collaborating with his father on his first attempts in the genre, he studied composition at the Royal Conservatory of Music in Madrid and started to write tone poems for orchestra that received successful public premières. On one such occasion, he caught the attention of Andrés Segovia, who would become the best-known guitarist of the 20th century – a trailblazer who entirely revolutionized the instrument's technique and repertoire.

It is hard to believe that a solo guitar work as idiomatically accomplished as the three-movement **Sonatina** (1923) could have been written only two years after this pianist/organist's first encounter with Segovia. As Walter Aaron Clark and William Craig Krause note in their indispensable monography on Torroba, Segovia needed new repertoire and presented the 30-year-old composer with a 'blank slate'.

Torroba took to the instrument like a fish to water. How should one capture the listener's attention with only six strings? Try the following. In a key featuring several open strings (A major), choose a rapid Castilian folk rhythm (3/8), begin with a forceful *rasgueado* across the strings, and accentuate the second beat as in a *seguidilla*. The cheerful tune displays noble self-assurance, but the music soon starts to wander further afield: the second theme is in modal minor mode, with a wistful, somewhat mysterious subdominant chord. Close the exposition section with a Phry-

gian flamenco touch in the harmonies – *voilà*, success is ensured. One of the most popular guitar pieces of the 20th century was born.

But the key to Torroba's emotional artistry lies in the middle sections: the development, those dreamy moments of transition. As in a Schubert sonata, he meanders through neighbouring and distant keys until we have attained a point in bars 46–47 where almost no return can be imagined. In such moments of pleasurable disorientation, Torroba discreetly employs Impressionist devices such as 'planing', where a simultaneous interval or a chord is shifted up and down the fingerboard. Never too dissonant, the parallel intervals he chooses are always beautiful (major thirds, in this case). For a moment, we enjoy the sensation of having no tonal ground under our feet.

Those parallel thirds – the 'planing' device typical of middle-period Debussy – reappear in the second movement (bar 19), marking the retransition into the main theme. It feels like stepping out from a shady wood onto a broad, sunlit plain. Moreover, within just two pages of score, Torroba extends his vast range of sonorities by employing all possible varieties of natural and artificial harmonics on the guitar.

The languorous, meandering theme from the second movement is briefly quoted in two bars of the third: Torroba's *Sonatina*, despite its modest title, is a full-blown cyclical sonata with a subjacent rhythmic relationship between the themes of the outer movements. The far-reaching modulations in the third movement lead to an entire half-page section in distant F sharp major. Surprisingly, in a letter to Manuel Ponce, Segovia hinted that he found Torroba's *Sonatina* somewhat lacking in musical substance!

The aforementioned key of F sharp major is uncomfortable to play on the guitar (six sharps!). No open strings are available: the resulting sonority at the beginning of *Burgalesa* (1928) is reticent and muffled. Still, once again, we step out from a misty forest into rays of sunshine provided by D major and an amazing 'planing' of

parallel triads with no precedent in tonal harmony. Segovia does not seem to have grasped this piece's value; he performed it in E major instead of F sharp major, ruining the contrast between intimate, muted strings and sunlit, open-string landscapes.

In 1915, Manuel de Falla staged his seminal work *El amor brujo* as a primitive *gitanería* ('gypsy piece'). Torroba and his father were not only present at the première – they performed it. In contrast with the polyphonic intricacies of the piano music of Granados and Albéniz, Falla's sonorities were no longer luxuriant but bleak and desolate, like a parched desert thirsting for water. This was the more Andalusian, flamenco-tinged aspect of 'Spanish' music, and Torroba aptly reflected this novel tendency in a further guitar work he wrote for Segovia in the 1920s: *Nocturno*. A brief, lonely *cante jondo* melody is followed by a haunting D minor *sixte ajoutée* chord that links harsh, abstract outer sections in arpeggiated A minor and a more lyrical middle section in A major. Taking up the innovations from Falla's sole pioneering venture into guitar music (see below), Torroba and Turina established this austere, open-string guitar style in a modally-tinged minor mode that pervaded the guitar music of the entire 20th century, from Villa-Lobos to Brouwer.

Disorientation is added to bleakness when we are submitted to the aural illusion of hearing 'two E strings' in the first chord of *Preámbulo*, which introduces the six *Piezas características*. What is amiss? Are we hearing two guitarists? How vast is the space of resonance we are sharing with the performer? The next chord is taken straight out of Falla's *Fantasia baética* for solo piano (an evocation of primitive Spain), and the ensuing melody is harmonized in a polytonal manner not far removed from Stravinsky's *Rite of Spring* (an evocation of primitive Russia). Torroba seems to be painting a strange, barren, primitive landscape. Fortunately, something grows there: olive trees. In *Oliveras*, the suite's second piece, some passages are sunny and straightforward – in G major on open strings – while other intermittent ones are nebulous and brooding. Their swirling, ambiguous, whole-tone harmonies

in distant keys are like clouds passing over the olive orchards evoked in the title. The fourth piece, *Los Mayos*, is bursting with the joyful expectation of seeing nature in full bloom. The same hopeful melody is also capable of providing satisfactory closure. It will return to wrap up the cycle at the end of the sixth movement, *Panorama*, a potpourri of all the themes we have just heard. Torroba evidently loved *zarzuela* preludes and opera overtures such as the one in Bizet's *Carmen*, and this final movement is more like an overture in reverse, in hindsight.

The fandango opening of Torroba's early *Suite Castellana* (1921) is also starkly reminiscent of orchestral *zarzuela* interludes (see, for instance, *El mundo comedia es* by Jerónimo Giménez). Yet here the atmosphere is more austere: a quasi-ostinato melody arpeggiates over a chaconne-like pedal bass in a brooding minor key.

Despite these substantial musical innovations, Torroba's view of society was entirely conservative. As he noted in his acceptance speech upon entering the Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y Dramáticos, he shared Miguel de Unamuno's view of tradition as something alive: a contemporary, ahistorical work-energy that forms the basis of true progress. 'It was not the Restoration of 1875 that renewed Spanish history; it was the millions of people who went on doing what they had done before [...], their same labours, the same songs with which they continued ploughing the fields', Torroba stated.<sup>1</sup>

One such song is the *Arada*, or 'ploughing song', one of the most beautiful slow movements in the guitar repertoire. The theme's slowly, painfully descending melodic arc seems to be heaving with effort, like the repeated gestures of a tired peasant who lifts his hoe before thrusting it downward into the soil. The modulations we encounter during the piece are bold, employing either half-diminished sevenths (the *Tristan* chord) or parallel dominant sevenths.

<sup>1</sup> Clark, Walter Aaron; Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Oxford University Press, 2013, p. 156

Segovia and Torroba both cultivated the legend purporting that *Danza*, the last movement in *Suite Castellana*, was the first piece ever composed by a non-guitarist for the instrument. No definite proof can be found for their statements. Instead, Manuel de Falla probably deserves the title of ‘first non-guitarist to have written for guitar’, as his *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* was published in December 1920 in a special issue of *La Revue Musicale* in Paris. Torroba’s *Danza*, on the other hand, can at least be regarded as the first piece Segovia ever accepted from a non-guitarist. He premièred it on 11th June 1921 in Buenos Aires but never recorded it.

In *Preludio*, written before 1928, the contrast between the outer sections in major and a middle section in minor almost seems to embody an imaginary opposition between Castilian and Andalusian local colour. The minor tonic is approached with the typical flamenco-Phrygian scale, whereas the outer sections in major mode are more predictably tonal. As often in Torroba, the interest lies in the transitions.

*Serenata burlesca* (written before 1928) is another example of a guitar piece that has abandoned 19th-century Romanticism in favour of Impressionist style elements. Torroba’s healthy obsession with the pleasant sound of the major second interval comes to the fore. As in Debussy, once the composer has chosen an agreeable sonority such as this one to play around with, a harmonic tonal function is no longer required.

The now familiar *seguidilla* rhythm returns for a last time in *Madroños*, published in 1954. The piece’s complex form features two outer layers surrounding an inner core: ABCBA. Madrilenes tend to think that their city’s name comes from the *madroño* bush evoked in this piece’s title. Ironically, this piece ‘about Madrid’ somewhat resembles Albéniz’s *Sevilla*... At any rate, Torroba, the ‘pure-bred *madrileño*’, depicts his home town’s joyful hustle and bustle by creating a profusion of melodies. Any of them could have worked just as well as an air in *zarzuela*, the



other genre of Spanish music on which Torroba left his indelible mark.

In a 1955 interview, Segovia used metaphors to describe instrumental sound: ‘The song of the piano is like speech, the song of the cello is like an elegy, and the song of the guitar is... like a song!’ Segovia was not only highly demanding in terms of compositional quality; he was also in search of the best possible instrument. Munich-based guitar maker Hermann Hauser Sr studied the guitars of Antonio de Torres and the Ramírez workshop for many years until, in 1937, he achieved what Segovia considered ‘the best guitar of our epoch’. The Hauser instrument featured on this recording is from 1936: a prime example of the guitar as a multifaceted prism, as Segovia put it – a prism on which the musician can ‘break the light of music’ into orchestral sound.

© *Stanley Hanks 2024*

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 Philharmonic 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 ‘Spain’ [BIS-2565] dedicated to five centuries of Spanish music from Luis de Milán to Joaquín Turina, and Bach’s Sonatas and Partitas [BIS-2705].

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](http://www.franzhalasz.de)*

## Sonnenlicht und Schatten:

### Klanglandschaften in Torrobas Musik für Gitarre

Die Wege des Lebens können seltsam und doch lohnend sein. Federico Moreno Torroba schien nicht dazu bestimmt zu sein, ein auf Gitarrenmusik spezialisierter Komponist zu werden. Sein Vater, ein Berufsmusiker, wollte, dass Federico einen weniger unsicheren Lebensunterhalt verdiente. „Such dir einen Beruf mit mehr Zukunft!“, forderte er. Trotz seines offensichtlichen musikalischen Talents und seiner frühzeitigen Erfolge schrieb sich Federico für ein Ingenieurstudium ein, scheiterte aber auf diesem Gebiet völlig. Seine Abneigung gegen Trigonometrie verkürzte auch seine Militärkarriere.

Die Beweise waren nicht zu übersehen: Wie sein Vater war Torroba ein begabter Pianist und hatte ein Händchen für das Schreiben von Zarzuelas (spanische Operette). Nachdem er gemeinsam mit seinem Vater seine ersten Versuche in diesem Genre unternommen hatte, studierte er am Königlichen Konservatorium für Musik in Madrid Komposition und begann, Tondichtungen für Orchester zu schreiben, die erfolgreich uraufgeführt wurden. Bei einer dieser Gelegenheiten erregte er die Aufmerksamkeit von Andrés Segovia, der zum bekanntesten Gitarristen des 20. Jahrhunderts werden sollte – ein Wegbereiter, der die Technik und das Repertoire des Instruments völlig revolutionierte.

Es ist schwer zu glauben, dass ein so idiomatisch vollendetes Werk für Sologitarre wie die dreisätzig **Sonatina** (1923) nur zwei Jahre nach der ersten Begegnung des Pianisten/Organisten mit Segovia geschrieben wurde. Wie Walter Aaron Clark und William Craig Krause in ihrer unverzichtbaren Monografie über Torroba anmerken, brauchte Segovia neues Repertoire und stellte den 30-jährigen Komponisten vor eine „leere Tafel“.

Torroba ging mit dem Instrument um wie ein Fisch mit dem Wasser. Wie soll man mit nur sechs Saiten die Aufmerksamkeit der Zuhörer fesseln? Versuchen Sie

das Folgende. Wählen Sie in einer Tonart mit mehreren leeren Saiten (A-Dur) einen schnellen kastilischen Volksrhythmus (3/8), beginnen Sie mit einem kräftigen Rasgueado über die Saiten und betonen Sie den zweiten Schlag wie bei einer Seguidilla. Die heitere Melodie ist von edlem Selbstbewusstsein geprägt, doch schon bald wandert die Musik weiter: Das zweite Thema steht in modalem Moll, mit einem wehmütigen, etwas geheimnisvollen Subdominantakkord. Schließen Sie den Expositionsteil mit einem phrygischen Flamenco-Touch in den Harmonien – *voilà*, der Erfolg ist gesichert. Eines der beliebtesten Gitarrenstücke des 20. Jahrhunderts war geboren.

Aber der Schlüssel zu Torrobas emotionaler Kunstfertigkeit liegt in den mittleren Abschnitten: der Durchführung, diesen träumerischen Momenten des Übergangs. Wie in einer Schubert-Sonate schlängelt er sich durch benachbarte und entfernte Tonarten, bis wir in den Takten 46–47 einen Punkt erreicht haben, an dem es fast kein Zurück mehr gibt. In solchen Momenten vergnüglicher Verwirrung setzt Torroba diskret impressionistische Mittel wie die parallele Akkordverschiebung ein, bei dem ein gleichzeitiges Intervall oder ein Akkord auf dem Griffbrett nach oben und unten verschoben wird. Niemals zu dissonant, sind die von ihm gewählten parallelen Intervalle immer schön (in diesem Fall große Terzen). Für einen Moment genießen wir das Gefühl, keinen tonalen Boden unter den Füßen zu haben.

Diese parallelen Terzen – die für Debussy aus der mittleren Periode typische parallele Akkordverschiebung – tauchen im zweiten Satz (Takt 19) wieder auf und markieren den Rücksprung zum Hauptthema. Es fühlt sich an, als würde man aus einem schattigen Wald auf eine weite, sonnenbeschienene Ebene hinaustreten. Darüber hinaus erweitert Torroba innerhalb von nur zwei Seiten der Partitur sein breites Spektrum an Klangfarben, indem er alle möglichen Arten von natürlichen und künstlichen Obertönen auf der Gitarre einsetzt.

Das sehnsüchtige, mäandernde Thema aus dem zweiten Satz wird in zwei Takten des dritten Satzes kurz zitiert: Torrobas Sonatina ist trotz ihres bescheidenen Titels

eine vollwertige zyklische Sonate mit einer darunter liegenden rhythmischen Beziehung zwischen den Themen der äußeren Sätze. Die weitreichenden Modulationen im dritten Satz führen zu einem ganzen halbseitigen Abschnitt in entferntem Fis-Dur. Überraschenderweise hat Segovia in einem Brief an Manuel Ponce angedeutet, dass er Torrobas Sonatina etwas zu wenig musikalische Substanz zugesteht!

Die bereits erwähnte Tonart Fis-Dur ist auf der Gitarre unangenehm zu spielen (sechs Kreuze!). Es stehen keine leeren Saiten zur Verfügung: Der daraus resultierende Klang zu Beginn von *Burgalesa* (1928) ist zurückhaltend und dumpf. Doch wieder einmal treten wir aus einem nebligen Wald in die Sonnenstrahlen, die uns D-Dur und eine erstaunliche Verschiebung von parallelen Dreiklängen beschert, die in der tonalen Harmonie ohne Beispiel ist. Segovia scheint den Wert dieses Stücks nicht erkannt zu haben; er führte es in E-Dur statt in Fis-Dur auf und zerstörte damit den Kontrast zwischen intimen, gedämpften Klängen und sonnenbeschienenen Landschaften mit leeren Saiten.

1915 inszenierte Manuel de Falla sein bahnbrechendes Werk *El amor brujo* als primitive *Gitanería* („Zigeunerstück“). Torroba und sein Vater waren bei der Uraufführung nicht nur anwesend, sie spielten es auch. Im Gegensatz zu den polyphonen Feinheiten der Klaviermusik von Granados und Albéniz waren die Klänge von Falla nicht mehr üppig, sondern kahl und trostlos, wie eine ausgedörrte Wüste, die nach Wasser dürstet. Dies war der eher andalusische, flamencoartige Aspekt der „spanischen“ Musik, und Torroba spiegelte diese neue Tendenz treffend in einem weiteren Gitarrenwerk wider, das er in den 1920er Jahren für Segovia schrieb: *Nocturno*. Auf eine kurze, einsame Cante-Jondo-Melodie folgt ein eindringlicher d-moll-Sixte-Ajoutée-Akkord, der harte, abstrakte äußere Abschnitte in arpeggiertem a-moll und einen lyrischeren Mittelteil in A-Dur miteinander verbindet. Torroba und Turina griffen die Innovationen von Fallas einzigem Pionierwerk in der Gitarrenmusik auf (siehe unten) und etablierten diesen strengen, offenen Gitarrenstil

in einem modal gefärbten Mollmodus, der die Gitarrenmusik des gesamten 20. Jahrhunderts von Villa-Lobos bis Brouwer durchdrang.

Zu der Trostlosigkeit gesellt sich die Orientierungslosigkeit, wenn wir uns der akustischen Illusion hingeben, im ersten Akkord des *Preámbulo*, der die sechs *Piezas características* einleitet, „zwei E-Saiten“ zu hören. Was ist hier los? Hören wir zwei Gitarristen? Wie groß ist der Resonanzraum, den wir mit dem Interpreten teilen? Der nächste Akkord ist direkt aus Fallas *Fantasia baética* für Klavier solo entnommen (eine Beschwörung des primitiven Spaniens), und die darauf folgende Melodie ist auf eine polytonale Weise harmonisiert, die nicht weit von Strawinskys *Sacre du Printemps* entfernt ist (eine Beschwörung des primitiven Russlands). Torroba scheint eine seltsame, karge, primitive Landschaft zu malen. Zum Glück wächst dort etwas: Olivenbäume. In *Oliveras*, dem zweiten Stück der Suite, sind einige Passagen sonnig und geradlinig – in G-Dur auf leeren Saiten –, während andere, dazwischen liegende, nebulös und grüblerisch sind. Ihre wirbelnden, zweideutigen Ganztonharmonien in fernen Tonarten sind wie Wolken, die über die im Titel ange deuteten Olivenhaine ziehen. Das vierte Stück, *Los Mayos*, strotzt vor der freudigen Erwartung, die Natur in voller Blüte zu sehen. Dieselbe hoffnungsvolle Melodie ist auch in der Lage, einen zufriedenstellenden Abschluss zu bieten. Sie kehrt zurück, um den Zyklus am Ende des sechsten Satzes, *Panorama*, einem Potpourri aller Themen, die wir gerade gehört haben, abzuschließen. Torroba liebte offensichtlich *Zarzuela*-Vorspiele und Opern-Ouvertüren wie die aus Bizets *Carmen*, und dieser Schlussatz ist im Nachhinein betrachtet eher eine umgekehrte Ouvertüre.

Die Fandango-Eröffnung von Torrobas früher *Suite Castellana* (1921) erinnert ebenfalls stark an orchestrale *Zarzuela*-Zwischenspiele (siehe z. B. *El mundo comedia es* von Jerónimo Giménez). Doch hier ist die Atmosphäre strenger: eine Quasi-Ostinato-Melodie arpeggiert über einem chaconne-artigen Pedalbass in einer grüblerischen Molltonart.

Trotz dieser bedeutenden musikalischen Neuerungen war Torrobas Auffassung von der Gesellschaft durchaus konservativ. Wie er in seiner Dankesrede bei der Aufnahme in die Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y Dramáticos anmerkte, teilte er Miguel de Unamunos Auffassung von der Tradition als etwas Lebendigem: eine zeitgenössische, ahistorische Arbeitskraft, die die Grundlage für wahren Fortschritt bildet. „Nicht die Restauration von 1875 hat die spanische Geschichte erneuert, sondern die Millionen von Menschen, die weitergemacht haben, was sie vorher gemacht haben [...], dieselbe Arbeit, dieselben Lieder, mit denen sie weiter die Felder gepflügt haben“, so Torroba.<sup>1</sup>

Ein solches Lied ist die *Arada*, das „Pfluglied“, einer der schönsten langsamen Sätze im Gitarrenrepertoire. Der langsame, schmerzhaft absteigende Melodiebogen des Themas scheint vor Anstrengung zu zittern, wie die wiederholten Gesten eines müden Bauern, der seine Hacke anhebt, bevor er sie in den Boden stößt. Die Modulationen, denen wir im Laufe des Stücks begegnen, sind kühn und verwenden entweder halbverminderte Septimen (den *Tristan*-Akkord) oder parallele Dominantseptimen.

Sowohl Segovia als auch Torroba kultivierten die Legende und behaupteten, dass *Danza*, der letzte Satz der *Suite Castellana*, das erste Stück sei, das jemals von einem Nicht-Gitarristen für dieses Instrument komponiert wurde. Für ihre Behauptungen lassen sich keine eindeutigen Beweise finden. Stattdessen verdient Manuel de Falla wahrscheinlich den Titel „erster Nicht-Gitarrist, der für Gitarre geschrieben hat“, da sein *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* im Dezember 1920 in einer Sonderausgabe der Pariser *Revue Musicale* veröffentlicht wurde. Torrobas *Danza* hingegen kann zumindest als das erste Stück angesehen werden, das Segovia von einem Nicht-Gitarristen akzeptierte. Er brachte es am 11.

<sup>1</sup> Clark, Walter Aaron; Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Oxford University Press, 2013, S. 156

Juni 1921 in Buenos Aires zur Uraufführung, nahm es aber nie auf.

Im *Preludio*, das vor 1928 geschrieben wurde, scheint der Kontrast zwischen den äußeren Abschnitten in Dur und einem Mittelteil in Moll fast einen imaginären Gegensatz zwischen kastilischem und andalusischem Lokalkolorit zu verkörpern. Die Moll-Tonika wird mit der typischen flamenco-phrygischen Tonleiter angegangen, während die äußeren Abschnitte in Dur tonal vorhersehbarer sind. Wie so oft bei Torroba, liegt das Interesse in den Übergängen.

*Serenata burlesca* (geschrieben vor 1928) ist ein weiteres Beispiel für ein Gitarrenstück, das die Romantik des 19. Jahrhunderts zugunsten impressionistischer Stilelemente aufgegeben hat. Torrobas gesunde Besessenheit vom angenehmen Klang des großen Sekundenintervalls tritt in den Vordergrund. Wenn der Komponist, wie bei Debussy, eine angenehme Klangfarbe wie diese gewählt hat, um damit zu spielen, ist eine harmonische tonale Funktion nicht mehr erforderlich.

Der inzwischen bekannte Seguidilla-Rhythmus kehrt in *Madroños*, das 1954 veröffentlicht wurde, ein letztes Mal wieder. Die komplexe Form des Stücks besteht aus zwei äußeren Schichten, die einen inneren Kern umgeben: ABCBA. Die Madrilenen neigen zu der Annahme, dass der Name ihrer Stadt vom Madroño-Strauch herrührt, an den der Titel des Stücks erinnert. Ironischerweise ähnelt dieses Stück „über Madrid“ ein wenig Albéniz' *Sevilla* ... Jedenfalls schildert Torroba, der „reinerassige Madrileño“, das fröhliche Treiben seiner Heimatstadt, indem er eine Fülle von Melodien schafft. Jede von ihnen hätte genauso gut als Air in der Zarzuela funktionieren können, dem anderen Genre der spanischen Musik, dem Torroba seinen unauslöschlichen Stempel aufgedrückt hat.

In einem Interview von 1955 beschrieb Segovia den Klang von Instrumenten mit Metaphern: „Der Gesang des Klaviers ist wie eine Rede, der Gesang des Cellos ist wie eine Elegie, und der Gesang der Gitarre ist ... wie ein Lied!“ Segovia hatte nicht nur hohe Ansprüche an die kompositorische Qualität, er war auch auf der



Suche nach dem bestmöglichen Instrument. Der in München ansässige Gitarrenbauer Hermann Hauser sen. studierte viele Jahre lang die Gitarren von Antonio de Torres und der Ramírez-Werkstatt, bis er 1937 das schuf, was Segovia als „die beste Gitarre unserer Epoche“ bezeichnete. Das Hauser-Instrument, das auf dieser Aufnahme zu hören ist, stammt aus dem Jahr 1936: ein Paradebeispiel für die Gitarre als facettenreiches Prisma, wie Segovia es ausdrückte – ein Prisma, an dem der Musiker „das Licht der Musik“ in orchestralen Klang brechen kann.

© *Stanley Hanks 2024*

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 Gubai-

dulina reicht. Zuletzt erschienen „Spain“ [BIS-2565], das fünf Jahrhunderten spanischer Musik von Luis de Milán bis Joaquín Turina gewidmet ist, und Bachs Sonaten und Partiten [BIS-2705].

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 Superior 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*

## Ombre et lumière : paysages sonores dans les œuvres pour guitare de Federico Moreno Torroba

Les parcours personnels sont parfois étranges mais gratifiants. Federico Moreno Torroba ne semblait pas se destiner à devenir un compositeur spécialisé dans la musique pour guitare. Son père, musicien professionnel, souhaitait que Federico ait une situation professionnelle moins précaire. « Trouve-toi une carrière plus prometteuse », insistait-il. Malgré un talent musical évident et un succès précoce, Federico entreprit des études d'ingénieur mais il échoua complètement dans ce domaine. Son aversion pour la trigonométrie allait également écourter sa carrière militaire.

Il fallut se rendre à l'évidence : comme son père, Torroba était un pianiste talentueux et avait une prédisposition pour la composition de *zarzuelas* (opérettes espagnoles). Après avoir collaboré avec son père sur ses premières tentatives dans le genre, il étudia la composition au Conservatoire royal de musique de Madrid et écrivit des poèmes symphoniques dont les premières exécutions connurent le succès. C'est ainsi qu'il attira l'attention d'Andrés Segovia, qui allait devenir le guitariste le plus connu du XX<sup>e</sup> siècle, un pionnier qui allait entièrement révolutionner la technique et le répertoire de son instrument.

Il est difficile de croire qu'une œuvre pour guitare seule aussi accomplie au point de vue idiomatique que la **Sonatine** en trois mouvements (1923) ait pu être écrite deux ans seulement après la première rencontre du pianiste/organiste avec Segovia. Comme le notent Walter Aaron Clark et William Craig Krause dans leur indispensable ouvrage consacré à Torroba, Segovia avait besoin d'un nouveau répertoire et offrait au compositeur de 30 ans une « page vierge ».

Torroba s'est senti comme un poisson dans l'eau lorsqu'il a abordé la guitare. Comment capter l'attention de l'auditeur avec seulement six cordes ? Procédez comme suit. Dans une tonalité qui permet plusieurs cordes à vide (la majeur), choisissez un rythme folklorique castillan rapide (3/8), commencez par un *rasgueado*

énergique sur toutes les cordes et accentuez le deuxième temps comme dans une séguedille. L'air enjoué affiche une assurance noble, mais la musique commence bientôt à prendre ses distances : le deuxième thème est dans un mode mineur à l'allure modale, avec un accord de sous-dominante mélancolique et quelque peu mystérieux. Terminez la section de l'exposition avec une touche de flamenco-phrygien au niveau harmonique – et voilà : succès garanti ! C'est ainsi qu'est née l'une des pièces pour guitare les plus populaires du XX<sup>e</sup> siècle.

Mais la clé de l'art de l'émotion chez Torroba réside dans les sections médianes, le développement, ces moments de transition rêveuse. Comme dans une sonate de Schubert, il se meut dans des tonalités tantôt voisines, tantôt lointaines pour arriver, dans les mesures 46–47, à un point d'où tout retour est en apparence impossible. Dans ces moments de plaisant dépaysement, Torroba recourt discrètement à des procédés impressionnistes tels que les successions d'accords parallèles. Jamais trop dissonants, les intervalles parallèles qu'il choisit sont toujours agréables (ici des tierces majeures). Nous goutons, pendant un moment, cette sensation d'absence d'assise tonale sous nos pieds.

Ces tierces parallèles – rappelant les enchaînements d'accords parallèles typiques du Debussy de la période médiane – réapparaissent dans le second mouvement (mesure 19), marquant la transition vers le thème principal. On a ici l'impression de sortir d'un bois ombragé pour entrer dans une vaste plaine inondée de soleil. De plus, en quelque deux pages de partition, Torroba déploie son ample palette de sonorités en employant toutes les variétés possibles d'harmoniques naturelles et artificielles sur la guitare.

Le thème langoureux et sinueux du deuxième mouvement est brièvement cité dans deux mesures du troisième : la Sonatina de Torroba, malgré la modestie de son titre, est une sonate cyclique à part entière, avec une relation rythmique sous-jacente entre les thèmes des premier et troisième mouvements. Les modulations

éloignées du troisième mouvement conduisent à une section entière d'une demi-page dans la tonalité distante de fa dièse majeur. Étonnamment, dans une lettre à Manuel Ponce, Segovia laissait entendre qu'il trouvait que la Sonatine de Torroba manquait de substance musicale !

La tonalité de fa dièse majeur mentionnée précédemment est inconfortable à la guitare (six dièses !). Privée de cordes à vide, la sonorité au début de *Burgalesa* (1928) apparaît ainsi retenue et étouffée. Pourtant, une fois de plus, nous quittons la forêt embrumée pour les rayons de soleil de la tonalité de ré majeur et un étonnant passage en accords parallèles sans précédent dans l'harmonie tonale. Segovia semble être passé à côté de la valeur de cette pièce : en la jouant en mi majeur plutôt qu'en fa dièse majeur, il gâchait ainsi le contraste entre les cordes intimes et feutrées et les paysages ensoleillés des cordes à vide.

En 1915, Manuel de Falla mit en scène son œuvre phare, *El amor brujo*, sous la forme d'une *gitanería* (« pièce gitane ») primitive. Torroba et son père n'ont pas seulement assisté à la création de l'œuvre, ils y ont participé. Contrairement à la complexité polyphonique de la musique pour piano d'Enrique Granados et d'Isaac Albéniz, les sonorités de Falla ne sont pas luxuriantes, mais lugubres et désolées, comme un désert desséché, privé d'eau. C'était là l'aspect le plus andalou et le plus flamenco de la musique « espagnole », et Torroba manifesta bien cette nouvelle tendance dans une autre œuvre pour guitare écrite pour Segovia dans les années 1920 : *Nocturno*. Une brève mélodie de *cante jondo* solitaire est suivie d'un accord obsédant de sixte ajoutée dans la tonalité de ré mineur qui relie des sections extérieures âpres et abstraites en la mineur arpégé et une section centrale plus lyrique en la majeur. Reprenant les innovations de l'unique aventure pionnière de Falla dans la musique pour guitare (voir ci-dessous), Torroba et Turina ont imposé ce style austère de guitare avec cordes à vide et dans une tonalité mineure à l'allure modale qui allait caractériser la musique pour guitare de tout le XX<sup>e</sup> siècle, de Heitor Villa-Lobos à Leo Brouwer.

Le dépaysement s'ajoute à la morosité lorsque survient l'illusion auditive d'entendre « deux cordes de mi » dans le premier accord de *Preámbulo*, la première des six *Piezas características*. Qu'entendons-nous ? Y a-t-il deux guitaristes ? Quelle est l'étendue de l'espace de résonance que nous partageons avec l'interprète ? L'accord suivant est directement tiré de la *Fantasia baética* pour piano de Falla (une évocation de l'Espagne primitive), et la mélodie résultante est harmonisée d'une manière polytonale guère éloignée du *Sacre du printemps* (une évocation de la Russie primitive) d'Igor Stravinsky. Torroba semble peindre un paysage étrange, aride et primitif. Heureusement, quelque chose y pousse : des oliviers. Dans *Oliveras*, le second mouvement de la suite, certains passages sont ensoleillés et directs – en sol majeur sur des cordes à vide – tandis que d'autres, passagers, sont nébuleux et inquiétants. Leurs harmonies tourbillonnantes, ambiguës, reposant sur la gamme par tons et dans des tonalités éloignées, sont comme des nuages passant au-dessus des vergers d'oliviers évoqués dans le titre. La quatrième pièce, *Los Mayos*, déborde de l'attente joyeuse de la pleine floraison de la nature. La même mélodie pleine d'espoir est également en mesure de fournir une conclusion satisfaisante. Elle reviendra pour conclure le cycle à la fin du sixième mouvement, *Panorama*, un pot-pourri de tous les thèmes entendus précédemment. Torroba aimait manifestement les préludes de *zarzuela* et les ouvertures d'opéra comme celle de *Carmen* de Bizet, et ce dernier mouvement ressemble en définitive davantage à une ouverture à l'envers.

Le *fandango* qui ouvre la *Suite Castellana* (1921) rappelle aussi fortement les interludes orchestraux de la *zarzuela* (comme par exemple, *El mundo comedia es* de Jerónimo Giménez). Cependant, l'atmosphère est ici plus austère : une mélodie en quasi-ostinato arpège une pédale dans le registre grave en forme de chaconne dans une tonalité mineure inquiétante.

Malgré ces innovations musicales substantielles, Torroba avait une vision tout à fait conservatrice de la société. Comme il l'a indiqué dans son discours d'accep-

tation lors de son entrée à la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y Dramáticos, il partageait l'opinion de Miguel de Unamuno selon laquelle la tradition est quelque chose de vivant : une énergie de travail contemporaine, anhistorique, qui constitue la base du véritable progrès. « Ce n'est pas la Restauration de 1875 qui a renouvelé l'histoire espagnole, ce sont les millions de personnes qui ont continué à faire ce qu'elles faisaient avant [...], le même labeur, les mêmes chants avec lesquels elles continuaient à labourer les champs », affirmait Torroba.<sup>1</sup>

L'un de ces chants est l'*Arada*, ou « chanson de labour », l'un des plus beaux mouvements lents du répertoire pour guitare. L'arc mélodique du thème, qui descend lentement et douloureusement, semble se gonfler d'efforts, comme les gestes répétés d'un paysan fatigué qui soulève sa houe avant de l'enfoncer dans le sol. Les modulations que nous rencontrons au cours de la pièce sont audacieuses avec ses septièmes demi-diminuées (comme dans l'accord de *Tristan*) et son parallélisme de septièmes de dominante.

Segovia et Torroba ont tous deux cultivé la légende selon laquelle *Danza*, le dernier mouvement de la *Suite Castellana*, aurait été la première pièce pour guitare à avoir été composée par un non-guitariste. Il n'existe pas de preuve formelle pouvant étayer cette affirmation. Manuel de Falla mérite probablement le titre de « premier non-guitariste à avoir écrit pour la guitare », puisque son *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* a été publié en décembre 1920 dans un numéro spécial de *La Revue Musicale* à Paris. La *Danza* de Torroba, d'autre part, peut au moins être considérée comme la première pièce que Segovia n'ait jamais acceptée d'un non-guitariste. Il en assura la création le 11 juin 1921 à Buenos Aires, mais ne l'enregistra jamais.

Dans le *Preludio*, écrit avant 1928, le contraste entre les sections extérieures dans une tonalité majeure et une section centrale en mineur semble presque incarner

<sup>1</sup> Clark, Walter Aaron; Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba : A Musical Life in Three Acts*. Oxford University Press, 2013, p. 156

une opposition imaginaire entre les couleurs locales castillane et andalouse. La tonique mineure est abordée avec la gamme flamenco-phrygienne typique, tandis que les sections extérieures en mode majeur sont plus prévisibles sur le plan tonal. Comme souvent chez Torroba, l'intérêt réside dans les transitions.

*Serenata burlesca* (écrite avant 1928) est un autre exemple de pièce pour guitare ayant abandonné le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle en faveur du style impressionniste. Le penchant de Torroba pour la sonorité agréable de l'intervalle de seconde majeure est souligné. Comme chez Debussy, une fois que le compositeur trouve une sonorité agréable, comme celle-ci, avec laquelle il peut jouer, les fonctions harmoniques ne sont plus nécessaires.

Le rythme désormais familier de la séguedille revient une dernière fois dans *Madroños*, publié en 1954. La forme complexe de la pièce comporte deux couches extérieures entourant un noyau : ABCBA. Les Madrilènes ont tendance à penser que le nom de leur ville vient du buisson *madroño* évoqué dans le titre de cette composition. Ironiquement, cette pièce « sur Madrid » rappelle quelque peu la *Séville* d'Albéniz... Quoiqu'il en soit, Torroba, le « madrilène pur souche », dépeint l'agitation joyeuse de sa ville natale en créant une profusion de mélodies. Chacune d'entre elles aurait pu tout aussi bien servir d'air à la *zarzuela*, l'autre genre de musique espagnole sur lequel Torroba a laissé son empreinte indélébile.

Dans une interview de 1955, Segovia recourait à des métaphores pour évoquer la sonorité des instruments : « Le chant du piano est comme un discours, le chant du violoncelle est comme une élogie, et le chant de la guitare est [...] comme un chant ». En plus d'être très exigeant en termes de qualité de composition, Andrés Segovia était également à la recherche du meilleur instrument possible. Le luthier munichois Hermann Hauser père a étudié les guitares d'Antonio de Torres et de l'atelier Ramírez pendant de nombreuses années jusqu'à ce qu'il réalise, en 1937, ce que Segovia considérait comme « la meilleure guitare de notre époque ».



L'instrument réalisé par Hauser que l'on entend ici date de 1936 : un exemple parfait de la guitare en tant que prisme aux multiples facettes, comme le disait Segovia – un prisme par lequel le musicien peut « transformer la lumière de la musique » en une sonorité orchestrale.

© *Stanley Hanks 2024*

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 électrifians ! » 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'Orchestra 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 Goubaïdoulina. Les plus récents sont *Spain* [BIS-2565], consacré à cinq siècles de musique espagnole, de Luis de Milán à Joaquín Turina, et les Sonates et Partitas de Bach [BIS-2705].

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](http://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: 20th–23rd January 2023 at the Wallfahrtskirche Maria Himmelfahrt, Ising, Bavaria, Germany  
Producer and sound engineer: Franz Halász

Equipment: Neumann U 87 and Sennheiser MKH 8020 microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia, Cubase 8 and StudioOne Workstations; Quedest 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: © Stanley Hanks 2024  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photo of Franz Halász: © 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-2725 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden.

24



BIS-2725