



ALMA BRASILEIRA

CHAMBER WORKS BY RADAMÉS GNATTALI

FRANZ HALÁSZ guitar DÉBORA HALÁSZ piano



SUPER AUDIO CD

GNATTALI, RADAMÉS (1906–88)

SONATINA No. 2 FOR GUITAR AND PIANO *(Brazilliance Music Publishing)* 13'53

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 4'44 |
| 2 | II. <i>Saudoso</i> | 3'57 |
| 3 | III. <i>Ritmado</i> | 4'59 |

WORKS FOR SOLO GUITAR

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | ALMA BRASILEIRA (rev. Rafael Rabello) <i>(Chanterelle)</i> | 2'47 |
|---|--|------|

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 5 | DANÇA BRASILEIRA <i>(Chanterelle)</i> | 3'38 |
|---|---------------------------------------|------|

PETITE SUITE *(Ed. Max Eschig)* 6'42

- | | | |
|---|-------------|------|
| 6 | I. Pastoral | 1'46 |
| 7 | II. Toada | 2'42 |
| 8 | III. Frevo | 2'11 |

- | | | |
|---|---|------|
| 9 | TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 1 <i>(Chanterelle)</i> | 3'48 |
|---|---|------|

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | SAUDADE (arr. for solo guitar by Laurindo Almeida) <i>(Chanterelle)</i> | 3'12 |
|----|---|------|

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 2 <i>(Chanterelle)</i> | 3'04 |
|----|---|------|

SONATA FOR CELLO AND GUITAR *(Chanterelle)*

10'38

12 I. *Allegretto comodo*

4'06

13 II. *Adagio*

2'50

14 III. *Con spirito*

3'33

WORKS FOR SOLO PIANO

15 MOTO CONTÍNUO I *(Manuscript)*

2'08

16 NEGACEANDO *(Editora Musical Brasileira Ltda)*

2'41

17 CANHOTO *(Editora Musical Brasileira Ltda)*

2'18

18 VAIDOSA I *(Editora Musical Brasileira Ltda)*

2'27

19 CAPOEIRANDO *(Manuscript)*

1'46

20 TRAPACEANDO *(Manuscript)*

2'02

21 MANHOSAMENTE *(Editora Musical Brasileira Ltda)*

2'51

22 BATUQUE *(Edição Casa Vieira Machado)*

3'50

23 TOCCATA *(Robbins International Corporation)*

3'02

TT: 73'03

FRANZ HALÁSZ *guitar*

DÉBORA HALÁSZ *piano*

WEN-SINN YANG *cello*

Now, at the beginning of the 21st century, classical music interacts with popular culture to such an extent that it is difficult to believe that only 50 or 60 years earlier this was forbidden ground. Before 1950, there were a few notable exceptions like the music of Gershwin, or jazz players writing music that combined the symphony orchestra and a jazz combo, but today, notably in the Americas, this can be regarded as a sub-genre in contemporary composition. In Brazil there is a substantial production of symphonic music written by pop and jazz arrangers, composers and producers, tailor-made for specific singers or players; in São Paulo there is even a Symphonic Jazz Orchestra (Orquestra Jazz Sinfônica) specializing in this kind of work. There is a keen audience for it.

If the cross-fertilization of classical and popular music is now seen as a genuine and relevant cultural artefact, that is largely due to the extraordinary work of **Radamés Gnattali** (1906–88).

Gnattali was born in Porto Alegre, the first son in a musical family of Italian origin. As a young man, he was brought by his piano teacher to the then capital, Rio de Janeiro, aiming at a career as a concert pianist. Financial pressures forced him to work as a pianist in the blossoming radio industry. In 1932 he started to work as an arranger for the RCA Victor recording company, the first of a succession of similar jobs in various radio stations, recording companies and, from the 1960s, TV stations.

As an arranger, Gnattali was strongly influenced by the high professional standards of the American golden era. Thus he evolved a sumptuous style of arrangement, combining his experience as a classical composer with the brilliance of brass bands and the unique sound of the Brazilian *grupo regional*. His working routine was hectic; during one period he would write eight or nine new arrangements every week, and his total output in this area is estimated to be more than 10,000 works.

Nevertheless he saw arranging exclusively as a job, and also produced a huge output of concert music, including five *Sinfonias Populares*, 26 concertos for various instruments, hundreds of pieces for chamber groups, solo piano and guitar music – and so on, a catalogue comparable only to those of baroque composers.

Gnattali regarded himself as a neo-classical composer of Brazilian music. He was not inclined to theorization and his style, which today might be called cross-over or hybrid, developed intuitively, by infusing inflexions of urban popular music into what is, essentially, a classical framework over a flowing and spontaneous harmonic technique. Jaunty rhythms and picturesque melodic contours appear in his music in a totally uncontrived way: this was his everyday working material, which he manipulated with astonishing skill and natural talent.

Although Gnattali managed to have a long career as a composer, he was constantly dissatisfied with his working conditions and the lack of recognition for his work as an arranger and as a classical composer. Even nationalist composers like the young Villa-Lobos had been scorned for using Brazilian folk material in their works, but their credentials as serious composers were not in dispute. Gnattali's case was different: his unique fluency, his languorous inebriation with a free flow of elegantly dissonant harmonies was seen by the press and academic establishment as a commercial compromise, only suitable for consumption as radio music.

The opinion of the academic avant-garde has probably not changed, but in other quarters Gnattali is today revered as the creator of one particular Brazilian idiom in concert music, and his arrangements are studied as models of the genre.

He was also a pioneer in guitar concert music – his First Guitar Concerto is arguably the first ever Brazilian work in this genre. He wrote not only four solo and two double concertos for guitar and orchestra, but also a huge amount of solo and chamber music for the instrument. This music caused much debate as, adding insult to injury, Gnattali was writing concert music for the *guitar*, at the time an

instrument strongly associated with a Bohemian lifestyle and thought of as unsuitable for classical music. He always had specific players in mind, usually those versatile musicians who worked with him in popular music: hybrid virtuosos such as Garoto, Laurindo Almeida and Raphael Rabello. This creates a singular set of problems. As they were thoroughly familiar with Gnattali's playing style, the music is written in a way that they would be able to interpret intuitively; for today's player, the scores offer little (or contradictory) information about rhythm, articulation and expression. The challenges this presents are comparable to those faced by early-music specialists.

The **Sonatina No. 2 for guitar and piano** was written in 1957 and dedicated to Dilermando Reis, who at the time was the most famous guitarist on Brazilian radio. The first page of the manuscript also carries a dedication to the poet and cultural promoter Hermínio Bello de Carvalho. The work as a whole treats the two instruments as equal partners. The first movement has all the lightness of Gnattali's style, while the second is a feline waltz. The third movement departs from the urban character of the preceding ones, with rhythms and modal inflections clearly derived from the folk dance forms of north-eastern Brazil.

Alma brasileira (Brazilian Soul) is one of Gnattali's best-loved tunes, originally composed for piano in 1930 (in a notebook called *Estudos em Forma de Choro*), and later arranged for various combinations. Gnattali's lack of interest in song writing is intriguing – maybe he felt he had already dedicated too much time to the genre as an arranger. This is such a lovely melody that it could easily have been a radio hit, had lyrics been added. As it stands, it is a *choro*, an essentially urban instrumental dance genre, with a strong and sinuous melodic style over syncopated rhythms, and usually in rondo form. *Saudade* (Nostalgia, published in 1968) is another slow choro piece in a similar vein, a sensitive and nostalgic melody, arranged by Laurindo Almeida.

Dança brasileira and *Toccata em ritmo de samba Nos 1* and *2* are three concert pieces in dance rhythm, composed in different decades, but collectively published as *Three Concert Studies* after the composer's death. The *samba* is the quintessential African-Brazilian dance rhythm, which developed from a naïve and inconsequential syncopated rhythm in the early 20th century into the dominant genre of Brazilian pop music in the second half of the century. The main reason for its ubiquitousness is its versatility, with a range of expression swinging abruptly between the warlike stomping heard at the Rio Carnival and the gentle murmur of *bossa nova*. Gnattali not only developed a strong concept of *samba* arrangement from his radio work (*Aquarela do Brasil* or 'Brazil', by Ary Barroso, one of the best-known songs in the world, owes much of its impact to Gnattali's exhilarating orchestration) but also distilled, with *Toccata No. 1* (1950), a written version for the complex right-hand groove of guitar *samba* playing. This piece, ironically enough conceived as concert music, has had an impact which cannot be overestimated on Brazilian popular guitar playing. It was dedicated to the groundbreaking guitarist-composer Garoto, the most influential Brazilian guitarist in the 1940s and 1950s. *Dança brasileira* (1968), in a similar vein, was dedicated to Laurindo Almeida; *Toccata No. 2* (1981), dedicated to Waltel Branco, was championed by the young guitar prodigy Raphael Rabello, a close collaborator of Gnattali's at the time. It has still another *samba* inflexion, highly asymmetric and even more indebted to African percussion style.

Written in 1985, the *Petite Suite* is Gnattali's last concert work for solo guitar. Commissioned by the distinguished guitarist Turíbio Santos, it was first conceived as a 'North-eastern Suite'. All three movements are somehow related to genres of the Brazilian north-east, which are readily recognizable as different from the urban beat of the *sambas*. The first, *Pastoral*, is related to the *baião* rhythm; *Toada* is a lazy and expansive piece in song style and *Frevo* is the explo-

sive, fast and furious rhythm heard in the state of Pernambuco during Carnival. Overall the suite has an intimate character, pleasing both to players and listeners.

Laurindo Almeida's name occurs frequently in connection with Gnattali's guitar music. Almeida was one the first serious concert guitarists in Brazil, with impeccable credentials both as a classical and jazz player and also as a composer. He went to the USA in the 1940s, accompanying the singer/actress Carmen Miranda. Never returning to Brazil, Almeida went on to have a distinguished career in jazz and was the recipient of several Grammy awards in classical and jazz categories. He set up a publishing company, which brought to light many of Gnattali's concert works, including the charming **Sonata for Cello and Guitar** (1969). This unpretentious piece strikes a perfect balance between the instruments, has a delightful rhythmic structure and never fails to make a positive impression in concert.

This recording ends with an exquisite set of short solo piano pieces, revealing not only Gnattali's supreme command of Brazilian styles, but also the influence of two of his favourite composers, Chopin and Bartók. ***Moto contínuo I*** (piano version 1964) was originally composed for Gnattali's chamber quintet (piano, accordion, electric guitar, bass and drums), an ensemble that was very popular in the 1960s and 1970s; it is an improvisation in the manner of Chopin's Berceuse over a syncopated ostinato. ***Negaceando*** (*Deluding*, composed in the 1940s) is a *choro* in a bolder style. One should note that Gnattali was an accomplished concert pianist and, as a performer of Brazilian music, one of the greatest ever; this is evident in much of his demanding piano music, like ***Trapaceando*** (*Cheating*, 1948) and ***Canhoto*** (*Left-handed*, 1943), two other dashing *choros*. Many Brazilian musicians have used 'Canhoto' as their artist name, but apparently the title of this piece refers only to the predominance of the bass melody. Each one of the *choro* pieces exhibits a different aspect of this, the most supple of genres: ***Manhosamente***

(*Slyly*), from the 1940s, a strong decade for piano miniatures, is mercurial in its changes of playing style; *Capoeirando* (*Playing Capoeira*, 1955) has a more *marcato* character, where melody and rhythm are interdependent.

All these pieces have come to us in manuscript copies made by Aida Gnattali, a sister of the composer and herself a distinguished pianist. The virtuosic **Toccata** (1944) was dedicated to another of his sisters, Maria Teresinha, and there is some Bartókian ostinato polytonalism in its language. *Vaidosa I* (*Vain*, also from the 1940s) bears an apt title; it is really a sophisticated waltz in a haughty style, one of his best-loved solo pieces. Finally, *Batuque* (*Drumming*, 1926) is an early piece in a slightly comical style, reminiscent of the *batuques* by fashionable composers of the time such as Ernesto Nazareth.

Radamés Gnattali's impact on Brazilian music is immense. His happy acceptance of a neoclassical framework has served as an example to composers who do not operate with an ossified aesthetic agenda.

He was always ready to help and guide younger talent; by necessity he was a musical powerhouse who lived a modest life, surrounded by friends who enjoyed a cool beer. He had a reputation for being crusty and brutally honest; when asked to send a message to music students, he said: 'Do not study music. Being a professional musician in this country is a grind.' Nevertheless, his example has led a whole generation of younger composers and arrangers to invest in rigorous training, something that would have been unthinkable in the early stages of Brazilian popular music.

© *Fabio Zanon* 2014

The German guitarist **Franz Halász** 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. In 2000 he won an award from the Bavarian State Ministry of Education, Science and the Arts and in 2007 gained the Bavarian Culture Prize. His recordings for BIS include the complete guitar music of Joaquín Turina and Tōru Takemitsu. A guest performer at major festivals and events throughout the world, he has worked together with distinguished musicians such as Patrick Gallois, Siegfried Jerusalem, Robert Aitken and Isabelle Faust. He is a professor at the Munich University of Music and Performing Arts and also gives masterclasses at institutes all over the world including the Manhattan School of Music in New York, the Royal Swedish Academy of Music in Stockholm, the Academy of Music in Oslo, the Salzburg Mozarteum, São Paulo University and Esmuc in Barcelona.

Praised by critics as ‘a superb virtuoso with a prodigious technique’, **Débora Halász** is among the leading South American pianists of her generation. Winner of the major competitions in her native Brazil, she made her début with the São Paulo Symphony Orchestra at the age of fifteen. She studied at the Magdalena Tagliaferro Academy in São Paulo, and later under Beatriz Balzi and Myrian Dauelsberg. At the same time she graduated in law from São Paulo University. In 1989 she moved to Germany, since when she has been invited to many European, South and North American music festivals and concert series. Her many recordings have been enthusiastically acclaimed by the international press. With her husband Franz Halász she established a guitar and piano duo in 1993, winning further critical acclaim. Débora Halász teaches at the University for Music and Performing Arts in Munich.

Since winning first prize at the Geneva International Music Competition in 1991, the cellist **Wen-Sinn Yang** has been in great demand at major concert venues and music festivals in Europe and Asia. As a soloist with such orchestras as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra (Tokyo), Shanghai Symphony Orchestra, Suisse Romande Orchestra and St Paul Chamber Orchestra he has collaborated with conductors including Sir Colin Davis, Lorin Maazel and Mariss Jansons. Born in Bern into a family originally from Taiwan, he studied under Claude Starck in Zürich and Wolfgang Boettcher in Berlin. As well as working as first cellist of the Bavarian Radio Symphony Orchestra – with which he has appeared regularly as a soloist – in 2005 he was appointed professor at the Munich University of Music and Performing Arts.



WEN-SINN YANG

Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ist die klassische Musik mit der Populärkultur in einem solchen Maße verwoben, dass es kaum glaublich scheint, dass dies 50 oder 60 Jahre zuvor verbotenes Gebiet war. Vor 1950 gab es einige bemerkenswerte Ausnahmen wie die Musik von Gershwin oder Jazzmusiker, die das Symphonieorchester mit Jazz-Ensembles zusammenführten, heute aber darf dies – insbesondere in Nord- und Südamerika – als ein legitimes Genre zeitgenössischen Komponierens gelten. In Brasilien wird eine beträchtliche Menge symphonischer Musik von Pop- und Jazz-Arrangeuren, -Komponisten und -Produzenten geschrieben und auf bestimmte Sänger oder Spieler maßgeschneidert; in São Paulo gibt es gar ein symphonisches Jazzorchester (Orquestra Jazz Sinfônica), das sich darauf spezialisiert hat – und auf ein großes Publikum zählen kann.

Wenn die gegenseitige Befruchtung von klassischer und populärer Musik heute als eine originäre und relevante Kulturleistung angesehen wird, so ist dies vor allem auf das außerordentliche Schaffen von **Radamés Gnattali** (1906–1988) zurückzuführen.

Gnattali wurde als erster Sohn einer musikalischen Familie italienischer Herkunft in Porto Alegre geboren. Als junger Mann wurde er von seinem Klavierlehrer in die damalige Hauptstadt Rio de Janeiro geführt, wo er eine Karriere als Konzertpianist anstrebte. Geldnot zwang ihn, als Pianist in der aufblühenden Radioindustrie zu arbeiten. 1932 begann er als Arrangeur für die Plattenfirma RCA Victor zu arbeiten – der erste einer Reihe von ähnlichen Jobs bei verschiedenen Radiosendern, Plattenfirmen und, ab den 1960er Jahren, Fernsehsendern.

Als Arrangeur war Gnattali stark von den hochprofessionellen Songs des amerikanischen „Goldenen Zeitalters“ beeinflusst. So entwickelte er einen opulenten Arrangementstil, in dem er seine Erfahrung als klassischer Komponist mit der Brillanz der Blechbläserensembles und dem einzigartigen Klang der brasilianischen *Grupo regional* verband. Sein Arbeitsablauf war hektisch; in einer Phase

schrieb er acht oder neun neue Arrangements pro Woche, und man schätzt, dass er insgesamt mehr als 10.000 Arrangements geschaffen hat.

Dennoch verstand er das Arrangieren ausschließlich als Job, neben dem er eine große Menge an Konzertmusik komponierte, darunter fünf *Sinfonias Populares*, 26 Konzerte für verschiedene Instrumente, Hunderte von Werken für Kammerensembles, Klavier solo, Gitarre usw.; sein Werkverzeichnis kann nur mit demjenigen barocker Komponisten verglichen werden.

Gnattali verstand sich als ein neoklassizistischer Komponist brasilianischer Musik. Er neigte nicht zum Theoretisieren und sein Stil, der heute vielleicht als Crossover oder Fusion bezeichnet würde, entwickelte sich intuitiv – mittels Infusion urbaner Populärmusik in eine vorwiegend klassische Rahmenstruktur, das Ganze vor dem Hintergrund einer fließend-spontanen Harmonik. Lebhaftes Rhythmen und pittoreske Melodiekonturen erscheinen in seiner Musik auf völlig ungekünstelter Art und Weise: Dies war sein tägliches Arbeitsmaterial, das er mit erstaunlicher Geschicklichkeit und natürlichem Talent handhabte.

Obwohl Gnattali eine lange Karriere als Komponist genoss, war er mit seinen Arbeitsbedingungen und dem Mangel an Anerkennung für seine Arbeit als Arrangeur und als klassischer Komponist stets unzufrieden. Selbst nationalistische Komponisten wie der junge Villa-Lobos waren für die Verwendung brasilianischer Folklore in ihren Werken angegriffen worden, ihre Reputation als ernsthafte Komponisten stand aber nie in Frage. Gnattalis Fall lag anders: Seine einzigartige Geläufigkeit, sein angenehmer Klangrausch samt frei strömenden, elegant dissonanten Harmonien wurden von der Presse und dem akademischen Establishment als ein kommerzieller Kompromiss betrachtet, der sich nur für den Konsum als Radiomusik eigne.

Während sich die Meinung der akademischen Avantgarde wohl kaum geändert hat, wird Gnattali ansonsten heute als der Schöpfer einer möglichen brasiliani-

schen Sprache in der Konzertmusik verehrt, und seine Arrangements werden als Modelle ihres Genres studiert.

Zudem war er ein Pionier der Konzertmusik für Gitarre – sein Erstes Gitarrenkonzert ist wohl das erste brasilianische Werk dieser Gattung überhaupt. Er schrieb nicht nur vier Solo- und zwei Doppelkonzerte für Gitarre und Orchester, sondern auch eine gewaltige Menge von Solo- und Kammermusik für dieses Instrument. Diese Musik löste heftige Kontroversen aus, denn dass Gnattali für die Gitarre komponierte, verschlimmerte die Dinge noch: Die Gitarre galt als Instrument der Bohème und schien für klassische Musik denkbar ungeeignet. Gnattali hatte immer bestimmte Spieler im Auge – in der Regel jene vielseitigen Musiker, mit denen er in der populären Musik zusammenarbeitete: virtuose Grenzgänger wie Garoto, Laurindo Almeida und Raphael Rabello. Dies bringt allerdings eine einzigartige Reihe von Problemen mit sich: Da diese Musiker mit Gnattalis Spielweise gründlich vertraut waren, konnte sich die Notation auf ihre intuitive Interpretation verlassen; heutigen Spielern aber liefern die Noten wenig (oder widersprüchliche) Informationen über Rhythmus, Artikulation und Ausdruck. Die daraus resultierenden Herausforderungen ähneln jenen, mit denen sich Altemusik-Spezialisten konfrontiert sehen.

Die **Sonatine Nr. 2 für Gitarre und Klavier** entstand 1957 und wurde Dilermando Reis gewidmet, der zu jener Zeit der berühmteste Gitarrist im brasilianischen Radio war. Die erste Seite des Manuskripts trägt außerdem eine Widmung an den Dichter und Kulturförderer Hermínio Bello de Carvalho. Das Werk als Ganzes behandelt die beiden Instrumente als gleichwertige Partner. Der erste Satz hat die ganze Leichtigkeit von Gnattalis Stil, während der zweite ein katzen gleicher Walzer ist. Der dritte Satz entfernt sich von dem urbanen Charakter der vorhergehenden; seine Rhythmen und modalen Tonfälle leiten sich deutlich von Volkstänzen aus dem Nordosten Brasiliens ab.

Alma brasileira (Brasilianische Seele) ist eine von Gnattalis beliebtesten Melodien; 1930 zunächst für Klavier komponiert (in einem Heft mit dem Titel *Estudos em Forma de Choro*), wurde sie später für verschiedene Ensembles arrangiert. Gnattalis Desinteresse an der Liedkomposition ist verblüffend – vielleicht war er der Ansicht, dieser Gattung bereits als Arrangeur zu viel Zeit gewidmet zu haben. Diese Melodie ist so schön, dass sie mit hinzugefügtem Text sicher ein Hit im Radio geworden wäre. So aber handelt es sich um einen Choro – einen im Wesentlichen urbanen instrumentalen Tanz mit starker, geschmeidiger Melodik über synkopierten Rhythmen, der in der Regel als Rondo angelegt ist. *Saudade* (Nostalgie, 1968 veröffentlicht) ist ein weiterer langsamer Choro von verwandter Art – eine sensible, nostalgische Melodie, hier von Laurindo Almeida arrangiert.

Dança brasileira und *Toccata em ritmo de samba Nr. 1* und 2 sind drei Konzertstücke mit Tanzrhythmen, die in verschiedenen Jahrzehnten komponiert, aber nach dem Tod des Komponisten gemeinsam als *Drei Konzertetüden* veröffentlicht wurden. Der typischste afro-brasilianische Tanz ist der Samba, der sich von einem naiven, belanglos synkopierten Rhythmus Anfang des 20. Jahrhunderts zu der dominanten Gattung der brasilianischen Populärmusik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte. Hauptgrund für seine Allgegenwart ist seine Vielseitigkeit: sein Ausdrucksspektrum kann abrupt vom kriegesischen Stampfen des Karnevals von Rio zu dem sanften Gemurmels des Bossa Nova wechseln. Gnattali entwickelte aus seiner Radioarbeit nicht nur überzeugende Ideen für die Art und Weise, Sambas zu arrangieren (*Aquarela do Brasil* oder „Brasil“, von Ary Barroso, eines der bekanntesten Lieder der Welt, verdankt einen großen Teil seiner Wirkung Gnattalis mitreißender Orchestrierung), sondern er destillierte mit der *Toccata Nr. 1* (1950) auch eine notierte Fassung der komplexen Rhythmik in der rechten Hand der Samba-Gitarristen. Dieses Stück, ironischerweise als Konzertmusik konzipiert, hatte kaum zu überschätzende Auswirkungen auf das

populäre Gitarrenspiel in Brasilien. Gewidmet ist es dem bahnbrechenden Gitarristen und Komponisten Garoto, dem einflussreichsten brasilianischen Gitarristen der 1940er und 1950er Jahre. Die ähnlich geartete *Dança brasileira* (1968) ist Laurindo Almeida gewidmet; *Toccata Nr. 2* (1981), Waltel Branco gewidmet, wurde von dem jungen Gitarrenwunderkind Raphael Rabello ins Repertoire aufgenommen, mit dem Gnattali zu jener Zeit viel zusammenarbeitete. Sie wartet mit einer wiederum anderen Samba-Variante auf, stark asymmetrisch und noch mehr dem afrikanischen Perkussionsstil verpflichtet.

Die *Petite Suite* aus dem Jahr 1985 ist Gnattalis letztes Konzertwerk für Sologitarre. Von dem hervorragenden Gitarristen Turibio Santos in Auftrag gegeben, wurde sie zunächst als eine „Nordost-Suite“ konzipiert. Alle drei Sätze beziehen sich auf musikalische Gattungen aus dem Nordosten Brasiliens, die sich erkennbar von dem urbanen Rhythmus des Sambas unterscheiden. Der erste, *Pastoral*, ist mit dem Baião verwandt; *Toada* ist ein entspanntes, ausgedehntes Stück im Liedstil, während es sich bei *Frevo* um den explosiven, schnellen und wilden Tanz handelt, den man im Bundesstaat Pernambuco zur Karnevalszeit hört. Insgesamt hat die Suite einen intimen Charakter, der sowohl Spieler wie Zuhörer anspricht.

Laurindo Almeidas Name begegnet häufig im Zusammenhang mit Gnattalis Gitarrenmusik. Almeida war einer der ersten ernsthaften Konzertgitarristen in Brasilien, mit makellosen Referenzen in Klassik wie Jazz sowie als Komponist. In den 1940er Jahren ging er mit der Sängerin und Schauspielerin Carmen Miranda in die USA. Er kehrte nie wieder nach Brasilien zurück, machte eine glänzende Karriere im Jazz und erhielt in den Kategorien Klassik und Jazz mehrere Grammy Awards. Außerdem gründete er einen Verlag, der zahlreiche von Gnattalis Konzertwerken veröffentlichte, einschließlich der herrlichen **Sonate für Cello und Gitarre** (1969). Diesem unprätentiösen Stück gelingt die perfekte Balance zwi-

schen den beteiligten Instrumenten; es hat eine wunderbare rhythmische Struktur und hinterlässt im Konzert immer wieder starken Eindruck.

Diese Einspielung endet mit einer reizvollen Sammlung kurzer Klaviersolostücke, die nicht nur Gnattalis vollkommene Beherrschung brasilianischer Stile zeigt, sondern auch den Einfluss zweier seiner Lieblingskomponisten: Chopin und Bartók. ***Moto contínuo I*** (Klavierfassung 1964) wurde ursprünglich für Gnattalis Kammerquintett komponiert (Klavier, Akkordeon, E-Gitarre, Bass und Schlagzeug), ein Ensemble, das in den 1960er und 1970er Jahren sehr beliebt war; es ist eine Improvisation in der Art von Chopins Berceuse über einem synkopierten Ostinato. ***Negaceando*** (*Täuschen*, komponiert in den 1940ern) ist ein Choro in kühnerem Stil. Gnattali war ein vollendeter Konzertpianist und einer der besten Interpreten brasilianischer Musik; dies zeigt sich in einem Großteil seiner anspruchsvollen Klaviermusik, wie etwa ***Trapaceando*** (*Betrügen*, 1948) und ***Canhoto*** (*Linkshändig*, 1943), zwei weiteren rasanten Choros. Viele brasilianische Musiker haben „Canhoto“ als ihren Künstlernamen verwendet, doch anscheinend bezieht sich der Titel des Stücks allein auf die Dominanz der Bassmelodie. Jedes der Choro-Stücke zeigt einen anderen Aspekt dieser biegsamsten aller Formen: ***Manhosamente*** (*Verschlagen*), aus den 1940er Jahren – ein starkes Jahrzehnt für Klavierminiaturen – wechselt sprunghaft die Spielweise; ***Capoeirando*** (*Capoeira spielen*, 1955) hat einen dezidierteren Charakter und verwebt Melodie und Rhythmus.

Alle diese Stücke sind uns in Abschriften von Aida Gnattali, einer Schwester des Komponisten (und selber eine hervorragende Pianistin) überliefert. Die virtuose ***Toccata*** (1944) ist einer anderen seiner Schwestern, Maria Teresinha, gewidmet, und sie enthält ostinat-polytonale Elemente, die an Bartók anklingen. ***Vaidosa I*** (*Eitel*, ebenfalls aus den 1940ern) trägt seinen Titel zu Recht: Es ist ein raffiniertester Walzer in stolzem Stil – eines seiner beliebtesten Solostücke. Schließlich

Batuque (Trommeln, 1926), ein frühes Stück in einem etwas humoristischen Stil, das an die Batuques damals modischer Komponisten wie Ernesto Nazareth erinnert.

Radamés Gnattalis Einfluss auf die brasilianische Musik ist enorm. Seine gelungene Anwendung neoklassizistischer Prinzipien diente anderen Komponisten als Anregung, nicht mehr mit einer verknöcherten Ästhetik zu laborieren.

Gnattali war immer bereit, zu helfen und jüngere Talente anzuleiten; er war ein musikalisches Kraftpaket, das ein bescheidenes Leben führte, umgeben von Freunden, die ein kühles Bier zu schätzen wussten. Er hatte den Ruf, barsch und schonungslos ehrlich zu sein; als man ihn um ein Grußwort an Musikstudenten bat, antwortete er: „Studiert nicht Musik. In diesem Land Berufsmusiker zu sein ist eine Schinderei.“ Dennoch hat sein Beispiel eine ganze Generation von jüngeren Komponisten und Arrangeuren davon überzeugt, in eine gründliche Ausbildung zu investieren – was in früheren Stadien der brasilianischen Populärmusik undenkbar gewesen wäre.

© *Fabio Zanon* 2014

Die internationale Karriere des deutschen Gitarristen **Franz Halász** begann 1993, als er sowohl beim Andrés Segovia-Wettbewerb in Spanien wie auch beim Internationalen Seto-Ohashi Wettbewerb den 1. Preis gewann. Im Jahr 2000 erhielt er eine Auszeichnung des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kunst; 2007 wurde er mit dem Kulturpreis Bayern ausgezeichnet. Zu seinen Aufnahmen für BIS gehört die Gesamteinspielung der Gitarrenmusik von Joaquín Turina und Tōru Takemitsu. Er gastiert bei großen Festivals und Veranstaltungen in der ganzen Welt und hat mit renommierten Musikern wie Patrick Gallois, Siegfried Jerusalem, Robert Aitken und Isabelle Faust zusammengear-

beitet. Er ist Professor an der Münchner Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und gibt Meisterkurse an Instituten in der ganzen Welt, u.a. an der Manhattan School of Music in New York, der Königlich Schwedischen Musikakademie in Stockholm, der Musikhochschule Oslo, am Mozarteum Salzburg, der Universität São Paulo und der ESMUC in Barcelona.

Débora Halász gehört zu den führenden südamerikanischen Pianistinnen ihrer Generation und wird von der Kritik als „hervorragende Virtuosin mit einer unglaublichen Technik“ gefeiert. Die Gewinnerin der wichtigsten Wettbewerbe ihrer brasilianischen Heimat debütierte im Alter von fünfzehn Jahren mit dem São Paulo Symphony Orchestra. Sie studierte zunächst an der Akademie Magdalena Tagliaferro in São Paulo, dann bei Beatriz Balzi und Myrian Dauelsberg. Gleichzeitig schloss sie ihr Jurastudium an der Universität São Paulo ab. Im Jahr 1989 übersiedelte sie nach Deutschland und wird seither zu vielen europäischen, süd- und nordamerikanischen Musikfestivals und Konzertreihen eingeladen. Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der internationalen Presse begeistert aufgenommen. Mit ihrem Ehemann Franz Halász gründete sie 1993 ein Gitarre/Klavier-Duo, das ebenfalls mit großem Kritikerlob bedacht wurde. Débora Halász lehrt an der Hochschule für Musik und Theater in München.

Seit dem Gewinn des Ersten Preises beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf 1991 ist **Wen-Sinn Yang** ein gern gesehener Gast auf den bedeutenden Konzertpodien und Musikfestivals in Europa und Asien. Als Solist bei Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NHK Tokio, Shanghai Symphony Orchestra, Radio Suisse Romande und St. Paul Chamber Orchestra musizierte er mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Der in Bern geborene Musiker taiwanesischer Abstammung stu-

dierte bei Claude Starck (Zürich) und bei Wolfgang Boettcher (Berlin). Im Anschluss an sein Engagement als Erster Solocellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, mit dem er vielfach solistisch auftrat, wurde er 2005 als Professor an die Hochschule für Musik und Theater München berufen.

En ce début de vingt-et-unième siècle, la musique classique interagit avec la culture populaire à un tel point qu'il est difficile de croire que quelque cinquante ou soixante ans plus tôt, cette collaboration était interdite. On ne vit que quelques exceptions notables avant 1950 comme la musique de Gershwin ou celle de jazzmen qui combinaient un orchestre symphonique et un ensemble de jazz. Aujourd'hui en revanche, notamment en Amérique du Nord et du Sud, cette union peut être considérée comme un sous-genre de la musique contemporaine. Il existe au Brésil une production importante de musique symphonique écrite par des arrangeurs, des compositeurs et des producteurs de pop et de jazz et faite sur mesure pour des chanteurs ou acteurs en particulier. À São Paulo, il existe même un orchestre de jazz symphonique (Orquestra Jazz Sinfônica) spécialisé dans ce genre musical qui attire un public fidèle.

Si l'inter-fertilisation des musiques classiques et populaires est désormais considérée comme un artefact culturel authentique et pertinent, c'est en grande partie en raison de l'extraordinaire travail de **Radamés Gnattali** (1906–1988).

Gnattali est né à Porto Alegre et était le premier fils d'une famille de musiciens d'origine italienne. Encore jeune homme, il fut emmené à Rio de Janeiro, alors la capitale du Brésil, par son professeur de piano en vue d'une carrière de pianiste de concert. Des pressions financières le forcèrent à travailler en tant que pianiste dans l'industrie de la radio alors en pleine croissance. En 1932, il a commencé à travailler en tant qu'arrangeur pour le label RCA Victor, le premier d'une succession d'emplois similaires à diverses stations de radio, maisons de disques et, à partir des années 1960, chaînes de télévision.

Gnattali a été fortement influencé en tant qu'arrangeur par les standards élevés de l'âge d'or américain. C'est ainsi qu'il évolua vers un type d'arrangement somptueux, combinant son expérience de compositeur de musique classique avec l'éclat des fanfares et le son unique du *grupo* brésilien régional. Son emploi du

temps était chargé : pendant un certain temps, il réalisa huit ou neuf nouveaux arrangements par semaine et sa production totale dans ce domaine est estimée à plus de dix mille œuvres.

Il considérait cependant l'arrangement musical comme un gagne-pain et laissera également une énorme production de musique de concert qui inclut cinq *Sinfonias Populares*, vingt-six concertos pour divers instruments, ainsi que des centaines d'œuvres pour divers ensembles de chambre, piano seul et ainsi que de la musique pour guitare. Sa production n'est comparable qu'avec celle des compositeurs de l'époque baroque.

Gnattali se considérait comme un compositeur néo-classique de musique brésilienne. Il n'était pas enclin à la théorisation et son style qui aujourd'hui, pourrait également être appelé cross-over ou hybride, se développa intuitivement en incluant les inflexions de la musique populaire urbaine dans ce qui est fondamentalement un cadre classique sur une technique harmonique fluide et spontanée. Des rythmes enjoués et des contours mélodiques pittoresques apparaissent dans sa musique d'une manière totalement naturelle : c'était son matériau de travail de tous les jours et il le manipulait avec une habileté étonnante et un talent naturel.

Bien que Gnattali ait eu une longue carrière en tant que compositeur, il était continuellement insatisfait de ses conditions de travail et du manque de reconnaissance pour son travail d'arrangeur et de compositeur classique. Même les compositeurs nationaux comme le jeune Villa-Lobos avaient été raillés pour leur emploi du matériau folklorique brésilien dans leurs œuvres, mais leur crédibilité en tant que compositeurs « sérieux » n'avait pas été remise en cause. Le cas de Gnattali était différent : sa maîtrise unique, sa langue enivrante faite d'un flot d'harmonies élégamment dissonantes étaient considérées par la presse et l'*establishment* académique comme un compromis commercial qui ne convenait que pour la musique de la radio.

L'opinion de l'avant-garde académique n'a probablement pas changé. Mais dans d'autres cercles, Gnattali est aujourd'hui admiré en tant que créateur d'un langage brésilien possible au sein de la musique de concert et ses arrangements sont étudiés comme des modèles du genre.

Il fut un pionnier en ce qui concerne la musique de guitare pour le concert : son premier concerto pour guitare est sans doute la première œuvre originale du Brésil dans ce style. Il a non seulement composé quatre concertos pour guitare soliste mais également deux concertos doubles pour guitare et orchestre ainsi qu'une quantité d'œuvres pour guitare seule et de musique de chambre incluant cet instrument. Cette musique fut la source de plusieurs débats car, ajoutant l'insulte à l'injure, Gnattali composait des œuvres pour un instrument que l'on associait à la vie de bohème et que l'on croyait impropre à la musique classique. Il avait toujours des interprètes bien précis à l'esprit, le plus souvent les musiciens polyvalents avec qui il travaillait dans le domaine de la musique populaire : des virtuoses hybrides tels que Garoto, Laurindo Almeida et Raphael Rabello. Cette situation provoqua une série de problèmes bien singuliers. Comme ces interprètes étaient totalement familiers du style de Gnattali, la musique était écrite de manière à ce qu'ils l'interprètent intuitivement. Pour l'interprète d'aujourd'hui, les partitions n'offrent que peu d'informations sur le rythme, l'articulation et l'expression ou alors celles-ci sont carrément contradictoires. Les défis sont donc comparables à ceux rencontrés par les spécialistes de musique ancienne.

La **Sonatine n° 2 pour guitare et piano** a été composée en 1957 et est dédiée à Dilermando Rice, à l'époque le plus célèbre guitariste de la radio brésilienne. La première page du manuscrit fait également voir une dédicace au poète et promoteur culturel Hermínio Bello de Carvalho. L'œuvre considère les deux instruments comme des partenaires égaux. Le premier mouvement témoigne de la légèreté du style de Gnattali alors que le second est une valse féline. Le troisième mouvement

s'écarte du caractère urbain des précédents avec des rythmes et des inflexions modales qui dérivent clairement des formes de danse folklorique du nord-est du Brésil.

Alma brasileira [*Âme brésilienne*] est l'une des mélodies les plus appréciées de Gnattali et fut à l'origine composée pour piano en 1930 (dans un cahier appelé *Estudos em forma de Choro* [*Études en formes de choro*]) et fut plus tard arrangée pour diverses formations. Le manque d'intérêt de Gnattali pour l'écriture de chansons est étrange. Peut-être croyait-il qu'il avait déjà consacré trop de temps à l'arrangement. Il s'agit d'une mélodie si belle qu'elle aurait pu devenir un tube à la radio si des paroles avaient été ajoutées. Telle qu'en elle-même, elle appartient au genre du *choro*, un genre de danse instrumentale essentiellement urbaine au style mélodique prononcé et sinueux sur des rythmes syncopés et de forme rondo. ***Saudade*** [*Nostalgie*], publié en 1968, est un autre *choro* lent dans une veine similaire, une mélodie sensible et nostalgique, dans un arrangement de Laurindo Almeida.

Dança brasileira et ***Toccato em ritmo de samba n° 1 et 2*** sont trois pièces de concert sur des rythmes de danse, composées à différentes époques mais publiées ensemble après la mort du compositeur en tant que trois études de concert. La samba est le rythme de la danse afro-brésilienne par excellence. Elle s'est développée à partir d'un simple rythme syncopé du début du vingtième siècle vers le genre dominant de la musique populaire brésilienne de la seconde moitié du siècle. La principale raison derrière son omniprésence est sa polyvalence et sa gamme d'expressions qui oscille brutalement entre le piétinement guerrier entendu au Carnaval de Rio et le doux murmure de la *bossa nova*. Gnattali a non seulement développé un concept puissant d'arrangement de samba pour la radio (*Aquarela do Brasil* ou « Brazil » d'Ary Barroso, l'une des chansons les plus connues à travers le monde, doit beaucoup de son impact à l'orchestration excitante

de Gnattali) mais distille également dans sa *Toccata n° 1* (1950) une version écrite du groove complexe du jeu de la main droite de la guitare samba. Cette pièce, ironiquement conçue pour le concert, a eu un impact qui ne saurait être surestimé sur le jeu de guitare brésilienne populaire. L'œuvre est dédiée au guitariste-compositeur révolutionnaire Garoto, le guitariste brésilien le plus influent des années 1940 et 1950. *Dança brasileira* (1968), dans la même veine, est dédié à Laurindo Almeida alors que *Toccata n° 2* (1981), dédié à Waltel Branco, a été défendu par le jeune guitariste prodige Raphael Rabello, un proche collaborateur de Gnattali à l'époque. Cette dernière fait également entendre une inflexion de samba, très asymétrique et encore plus redevable au style de percussions africaines.

Composée en 1985, la *Petite Suite* est la dernière œuvre de concert de Gnattali pour guitare seule. Commandée par l'éminent guitariste Turíbio Santos, elle fut d'abord conçue comme une « Suite nord-est ». Les trois mouvements sont tous en quelque sorte liés aux genres du nord-est brésilien facilement reconnaissables par leur différence d'avec le rythme urbain des sambas. La première, *Pastoral*, est associée au rythme de *baião*. *Toada* est une pièce paresseuse et expansive dans le style de la chanson et *Frevo* adopte le rythme explosif, rapide et furieux entendu dans l'état fédéré de Pernambuco durant le carnaval. Prise dans son ensemble, la Suite adopte un caractère intime, agréable à la fois pour l'interprète et pour le public.

Le nom de Laurindo Almeida revient souvent lorsque l'on évoque la musique pour guitare de Gnattali. Il fut l'un des premiers guitaristes de concert au Brésil qui jouissait d'une réputation aussi grande en tant qu'interprète de musique classique que de musicien de jazz et aussi de compositeur. Il se rendit aux États-Unis dans les années quarante en qualité d'accompagnateur de la chanteuse et actrice Carmen Miranda et ne devait jamais retourner au Brésil. Almeida allait par la

suite poursuivre une brillante carrière dans le jazz et remporta de nombreux Prix Grammy dans les catégories classique et jazz. Il a fondé une maison d'édition qui permet de découvrir de nombreuses pièces de concert de Gnattali dont la délicieuse **Sonate pour violoncelle et guitare** (1969). Cette pièce sans prétention qui établit un équilibre parfait entre les deux instruments fait entendre une structure rythmique agréable et ne rate jamais son effet en concert.

Cet enregistrement se termine par un ensemble de courtes pièces charmantes pour piano solo qui révèlent non seulement la maîtrise souveraine de Gnattali des styles brésiliens mais également l'influence de deux de ses compositeurs de prédilection, Chopin et Bartók. **Moto contínuo I** (version pour piano de 1964) fut à l'origine écrit pour le quintette de Gnattali composé d'un piano, d'un accordéon, d'une guitare électrique, d'une basse et d'une batterie, une formation très populaire dans les années soixante et soixante-dix. Il s'agit d'une improvisation à la manière d'une Berceuse de Chopin qui repose sur un ostinato syncopé. **Negaceando** [*Leurre*], (composé dans les années 1940) est un *choro* dans un style audacieux. Il est important de souligner que Gnattali était un pianiste de concert accompli et qu'il fut l'un des plus grands interprètes de la musique brésilienne ce que l'on perçoit dans plusieurs de ses œuvres pour piano exigeantes au point de vue technique, comme **Trapaceando** [*Tricherie*], (1948) et **Canhoto** [*Gaucher*] (1943), deux autres choros fringants. Plusieurs musiciens brésiliens ont utilisé «Canhoto» en tant que nom d'artiste, mais il semble que le titre de cette pièce renvoie seulement à la prédominance de la mélodie de basse. Chacun de ces *choros* présente un aspect différent de ce genre souple : **Manhosamente** [*Idéalement*], qui date des années 1940, une décennie qui vit la composition de nombreuses miniatures pour piano, présente des changements stylistiques imprévisibles alors que **Capoeirando** [*En pratiquant la capoeira*, un art martial afro-brésilien] (1955) affiche un caractère davantage *marcato* dans lequel la mélodie et le rythme sont interdépendants.

Toutes ces œuvres nous sont parvenues sous la forme de manuscrits de la main d'Aida Gnattali, la sœur du compositeur, elle-même pianiste accomplie. La **Toccata** (1944) virtuose, dédiée à une autre de ses sœurs, Maria Teresinha, fait entendre une certaine polytonalité ostinato typique de Bartók. **Vaidosa I** [*Vaniteux*], également des années 1940, porte un titre approprié. Il s'agit d'une valse sophistiquée, dans un style hautain, et est l'une de ses compositions pour instrument seul les plus appréciées. Enfin, **Batuque** [*Tambouriner*] (1926) est une pièce de jeunesse dans un style quelque peu humoristique qui rappelle les batouques de compositeurs à la mode de l'époque comme ceux d'Ernesto Nazareth.

L'impact de Radamés Gnattali sur la musique brésilienne est immense. L'adoption d'un cadre néoclassique a servi d'exemple aux compositeurs qui ne souhaitent pas fonctionner au sein d'un programme esthétique figé.

Il était toujours prêt à aider et à encourager les jeunes talents. Il fut, par nécessité, une véritable usine à musique et eut une existence modeste, entouré d'amis qui savaient apprécier une bière fraîche. Il avait la réputation d'être brusque et son honnêteté s'exprimait brutalement. Lorsqu'on lui demanda un message qui s'adresserait aux étudiants en musique, il dit : « N'étudiez pas la musique. Être un musicien professionnel dans ce pays détruit à petit feu. » Son exemple a néanmoins inspiré toute une génération de jeunes compositeurs et arrangeurs à investir dans une formation rigoureuse, quelque chose qui aurait été impensable au moment des premiers stades de la musique populaire brésilienne.

© Fabio Zanon 2014

Le guitariste allemand **Franz Halász** débuta sa carrière internationale en 1993 alors qu'il remporta le premier prix au Concours Andrés Segovia en Espagne et au Concours international Seto-Ohashi au Japon. En 2000, il remporta un prix du Ministère de l'éducation, des sciences et des arts de la Bavière et, en 2007, le Prix bavarois de la culture. Parmi ses enregistrements chez BIS, on retrouve les intégrales de la musique pour guitare de Joaquín Turina et de Tōru Takemitsu. Il est régulièrement invité à se produire en concert et dans le cadre de festivals un peu partout à travers le monde et a joué en compagnie de musiciens aussi réputés que Patrick Gallois, Siegfried Jerusalem, Robert Aitken et Isabelle Faust. En 2014, il était professeur à la Hochschule für Musik und Theater à Munich et donnait des classes de maîtres à travers le monde notamment au Manhattan School of Music de New York, à l'Académie royale de musique de Stockholm, à l'Académie de musique à Oslo, au Mozarteum de Salzbourg, à l'Université de São Paulo et à l'Esmuc (École supérieure de musique de Catalogne) à Barcelone.

Salué par les critiques en tant que « superbe virtuose à la technique prodigieuse », **Débora Halász** est l'une des meilleurs pianistes de sa génération originaire d'Amérique du Sud. Elle a remporté les compétitions importantes de son Brésil natal et a fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de São Paulo à l'âge de quinze ans. Elle a étudié à l'Académie Magdalena Tagliaferro à São Paulo puis auprès de Beatriz Balzi et de Myrian Dauelsberg. Parallèlement à ses études musicales, elle a complété un diplôme en droit à l'Université de São Paulo. Elle s'est installée en Allemagne en 1989 et a depuis participé à de nombreux festivals et a donné de nombreux concerts en Europe ainsi qu'en Amérique du Sud et du Nord. En compagnie de son mari, Franz Halász, elle a fondé en 1993 un duo de guitare et piano également salué par la critique. En 2014, Débora Halász enseignait la Hochschule für Musik und Theater à Munich.

Depuis qu'il a remporté le premier prix au concours international de Genève en 1991, **Wen-Sinn Yang** se produit régulièrement sur les scènes et dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe et d'Asie. Il a entre autres joué avec des orchestres tels l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, le NHK Tokyo, l'Orchestre symphonique de Shanghai, l'Orchestre de la radio suisse romande, le St. Paul Chamber Orchestra avec Sir Colin Davis, Lorin Maazel et Mariss Jansons. Né à Berne, le musicien d'origine taiwanaise a étudié avec Claude Franck (à Zurich) et Wolfgang Boettcher (Berlin). Après son engagement à titre de premier violoncelliste de l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise avec lequel il s'est souvent produit en tant que soliste, il a été engagé en tant que professeur à la Hochschule für Musik und Theater à Munich.

ALSO AVAILABLE ON BIS FROM FRANZ HALASZ (GUITAR) & DÉBORA HALÁSZ (PIANO):

PIANO AND GUITAR · BIS-671

Ginastera: Piano Sonata No. 1; Guitar Sonata · Brouwer: Tres Danzas concertantes · Ponce: Sonata

MUSIC FOR GUITAR AND PIANO · BIS-717

Castelnuovo-Tedesco: Fantasia · Shostakovich: Nineteen Preludes from Op. 34

Santorsola: Sonata a duo n. 3 · Haug: Fantasia

SPANISH GUITAR MUSIC · BIS-736

Turina: Ráfaga; Guitar Sonata; Homenaje a Tárrega; Sevillana-fantasia

Gerhard: Fantasia · Falla: Homenaje pour le tombeau de Debussy · José: Guitar Sonata

CANZONI: ITALIAN MUSIC FOR GUITAR · BIS-733

Petrassi: Nunc; Suoni Notturmi · Berio: Sequenza XI

d'Angelo: Due Canzoni Lidie; Magie · Solbiati: Tre Pezzi

J. S. BACH: GUITAR SONATAS · BIS-943

Sonatas No. 1 in G minor, BWV 1001; No. 2 in A minor, BWV 1003; No. 3 in C major, BWV 1005

ALL IN TWILIGHT: COMPLETE SOLO GUITAR MUSIC BY TAKEMITSU · BIS-1075

All in Twilight; Twelve Song Arrangements; Equinox; Folios; In the Woods; The Last Waltz

SOFIA GUBAIDULINA: REPENTANCE · BIS-2056 SACD

Repentance; Serenade for solo guitar; Piano Sonata; Sotto voce

with JACOB KELLERMANN *and* LUCAS BRAR *guitars* · HARIOLF SCHLICHTIG *viola*

WEN-SINN YANG *cello* · PHILIPP STUBENRAUCH *double bass*

VILLA-LOBOS: PIANO MUSIC

Volume 1 [BIS-712]: Rudepoêma; A Lendo do Caboclo; Suite Floral;

Carnaval das Crianças; Chôros No. 5 (Alma brasileira); Bachianas Brasileiras No. 4

Volume 2 [BIS-812]: Ciclo brasileiro; Valsa da Dor; Álbum das Cíndas; Sul América

Volume 3 [BIS-912]: Francette et Pià; Petizada; Brinquedo de roda; Suite infantil No. 1;

Suite infantil No. 2; Cirandinhas *and other works*

Volume 4 [BIS-1012]: Amazonas; Poema Singelo; Saudades das Selvas Brasileiras; Ibericarabê;
Lembrança do Sertão; Tristorosa; 3 Danças Características Africanas *and other works*

INSTRUMENTARIUM:

Guitar: Matthias Damman

Grand piano: Steinway D

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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: July 2013 (solo piano works, Sonata; Sonatina); February 2014 (solo guitar works); at the Großer Saal, Hochschule für Musik und Theater München, Germany
Producers: Johannes Müller (Sonatina); Marcelo Amaral (solo piano works); Débora Halász (other works)
Sound engineer: Johannes Müller

Equipment: Sennheiser and Neumann microphones; Tascam HS-P82 high-resolution digital recorder; Sequoia and Pyramix workstations; PMC and B&W loudspeakers; Stax headphones
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Johannes Müller (Sonatina), Franz & Débora Halász (other works)
Surround mixing: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Fabio Zanon 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: A street scene from Paraty, on the Brazilian Costa Verde, © Franz Halász
Back page photo of Franz and Débora Halász: © Sedat Özyilmaz
Photo of Wen-Sinn Yang: © wildundleise
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2086 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2086