



CD-823 DIGITAL

CANZONI

BERIO • SOLBIATI • PETRASSI • D'ANGELO

FRANZ HALÁSZ • GUITAR

PETRASSI, Goffredo (b. 1904)

- | | | |
|------------|---|-------------|
| [1] | Nunc (1971) (<i>Suvini Zerboni</i>) | 6'27 |
| [2] | Suoni Notturni (1959) (<i>Ricordi</i>) | 5'39 |
-

BERIO, Luciano (b. 1925)

- | | | |
|------------|--|--------------|
| [3] | Sequenza XI (1988) (<i>Universal</i>) | 16'53 |
|------------|--|--------------|
-

D'ANGELO, Nuccio (b. 1955)

- | | | |
|------------|---|-------------|
| | Due Canzoni Lidie (1984) (<i>Eschig</i>) | 9'07 |
| [4] | I. | 5'58 |
| [5] | II. | 3'04 |
| | Magie (1990) (<i>Ricordi</i>) | 9'43 |
| [6] | Divertimento | 4'17 |
| [7] | Sospeso | 5'22 |
-

SOLBIATI, Alessandro (b. 1956)

- | | | |
|-------------|--|--------------|
| | Tre Pezzi (II Versione) (1986/87) (<i>Suvini Zerboni</i>) | 13'18 |
| [8] | I. | 5'25 |
| [9] | II. | 3'30 |
| [10] | III. | 4'14 |
-

Franz Halász, guitar

INSTRUMENTARIUM
Guitar: Kazuo Sato 1996

ITALIAN MUSIC FOR GUITAR: TRADITION, RUPTURE, SYNTHESIS

The history of Italian music in the 20th century starts with a death: in 1901 Giuseppe Verdi died at the age of eighty-seven. By that time only the most pessimistic of minds could have foreseen the stagnation and final decadence of the operatic repertoire, Italy's major artistic export in the previous century. Opera was such an all-embracing institution that a composer of instrumental music in Italy could be regarded as a contradiction. Nevertheless a turning point came when Italy entered the First World War: the opera industry was heavily affected at international level, and composers who were trying to evolve a more up-to-date musical language soon realized that opera lovers were still not prepared for what they had to say. In a couple of decades the operatic repertoire became as historic as the symphonic one and the most important musicians in Italy (people like Casella, Malipiero and Respighi) turned to instrumental music. Paradoxically most of them did not think of themselves as composers of instrumental music, but they were the first sign that the country would produce, decades later, some of the most outstanding instrumental composers of the century.

The ascension of totalitarian governments in the thirties had a tremendous impact on the intellectual and artistic production of the following years. At the end of the Second World War, the musical scene in German-speaking countries was in pieces, their most outstanding talents dead or living abroad. The Fascist cultural policy was less tightly controlled than it was in Germany or USSR, thanks, perhaps, to the less systematic nature of Mussolini's populism. Unlike their fellow performers, Italy's most celebrated composers somehow managed to keep their artistic careers in good shape throughout the thirties and forties. Born in 1904, **Goffredo Petrassi** reached his artistic maturity during these troubled years. Later, in the forties and fifties, he became as prominent as Dallapiccola, but in the seventies his popularity declined as much as his distinguished colleague's grew, owing, perhaps, to a certain uncompromising dryness of expression. As a boy, he had sung in a choir the masterworks of the Roman polyphonic school, a love he was to maintain throughout his life. Accordingly, his early works of the thirties are written in a strongly polyphonic neo-classical style, much indebted to Hindemith. In 1939 he was appoint-

ed as a teacher of composition in Rome, and there he composed a series of choral and orchestral works which reflected his profound religious convictions and a near-obsession with death. Then, beginning with *Notte Oscura* in 1951, he started to show interest in twelve-tone technique. His first guitar work, ***Suoni Notturni*** (Nocturnal Sounds, 1959) is, in a way, a synthesis of his preoccupations at the time. For Petrassi, death is best represented as the 'night of the soul' — stillness suggests non-existence, the real and imaginary ghostly sounds of the night remit us to the fear of the unknown. This sort of macabre lyricism is admirably well-served by a strict dodecaphonic technique; variety is provided by a remarkable intuition for the guitaristic colour. Timbre plays as important a part in this piece as the harmonic material; the specificity of Petrassi's 'orchestration' of the guitar's resources demands extreme suppleness of the player's right hand. The sixties were a period of radicalization of the serial process and of an attempt to create a bridge between serialism and his earlier neo-classical conviction. The resulting surface is more compact in style but also somewhat distant and forbidding, what is reflected in his second guitar work, ***Nunc*** (Now, 1971). The texture of this piece is lighter than that of *Suoni Notturni*, and its rhythmical complexities are more clearly conveyed, but it has also a sort of mechanicity in its later development which has something to do with its vaguely descriptive title. Petrassi's sense of timing and purposefulness of form are, nevertheless, admirable and, as is the case with most dodecaphonic guitar pieces, they have been unjustly neglected even by players who are committed to 20th-century music.

The decline of Petrassi's influence coincided with the ascension of **Luciano Berio** (b. 1925), who is today a highly influential composer. Although he was not the first to apply it in music, Berio is the one who has made the most out of interdisciplinarity. In his works, science and linguistic methods of deconstruction are as important as his wide panorama of musical influences. Working at the IRCAM and at Darmstadt, he became well acquainted with electro-acoustic techniques of composition, but his place in modern music seems to be more deserved for his uncanny ability to transfigure the instrumental and vocal traditions than for his skills at the computer desk. Berio has had an obvious affinity with the voice and the theatre, but his remarkable series of *Sequenzas* is a reminder of the way he can re-invent the instrumental writing and the approach instrument-performer. ***Sequenza XI***

was written in 1988 and it has many features in common with its predecessors, the most evident of them being an almost sadistic virtuosity, which seems to defy and stimulate a courageous attitude from the player. A manifest cultural multiplicity is also to the fore: the guitarist is required to develop unorthodox techniques which belong more comfortably to the repertoire of non-classically trained players. There we find an allusion to what Eduardo Fernandez has called the 'sociologically relevant' rôles of the guitar: four different kinds of *rasgueados*, slurs at unusual positions, trills played by both left and right hand on the fingerboard, alternation of normal playing and Bartók *pizzicato* and softly syncopated chords are unequivocal references to the different faces of the guitar as a flamenco, country, heavy-metal and jazz instrument. We also can detect a common procedure in Berio's other *Sequenzas*, that of displaying two highly contrasting elements right at the beginning only to find ways of connecting them as the piece develops, in a very theatrical manner. In this piece one can hear why Berio has inspired this comment from another composer: 'He can shift the focus of contemporary composition from the procedures back to the aesthetic discussion. His works are not only good, they also sound beautiful'.

One associates the guitar directly with Spain and its remarkable tradition of classical and flamenco guitarists, but Italy has over the centuries, in its independent way, successfully nurtured the instrument. A lineage of great composer-performers can be traced back in Italy as far as Francesco da Milano in the 16th century. **Nuccio D'Angelo** (b. 1955) belongs to this line and his works, to a degree, manage to integrate into 20th-century aesthetics the same facility and rewarding instrumental writing one can see in the works of Giuliani. He came to the fore as a guitar composer in 1984 with the *Due Canzoni Lidie* (Two Lydian Songs), a piece that seems to conjure up, at once, the anguish and senselessness of the modern age, nostalgia for a distant past and a delight in exploring the instrument starting with its fingerboard as a point of departure. Unlike Berio, in D'Angelo's pieces the performer doesn't fight the instrument; rather, he seems to establish a kind of unity with it, and each of his statements acquires a personal dimension. The composer tells us that the image that came to his mind while he was working on the piece (a fitting one for a Florentine) was that of an enchanted visitor wandering in a fantastic garden who, at every step, discovers traces of a forgotten world. Has he been

there before or is he dreaming? The skill in exploring the harmonic and contrapuntal possibilities of the Lydian scale and the carefully constructed vagueness of his utterances fully conjure up the poetic image. **Magie** (1990) drinks in the sources of jazz to give its similar impression of a controlled improvisation. The first section, *Divertimento*, exposes in a fragmentary way the theme which is fully developed only in the second part, *Sospeso*. On account of these two pieces and of a series of chamber works with guitar, D'Angelo has become one of the most respected guitar composers of the last few years.

Alessandro Solbiati (b. 1956) is another young Italian composer who has distinguished himself as a guitar composer, but unlike D'Angelo he is not a guitarist himself. A past pupil of Gorli and Donatoni, he has had many of his choral and orchestral works performed in the context of major international festivals. He teaches composition at the Bologna Conservatory. His *Three Pieces* were written between 1986 and 1987; the central piece was composed first, under the emotive influence of the birth of the composer's daughter. In it, he uses every minor third that can be played on the guitar with natural harmonics as a lullaby-like background to some progressively more articulated situations — a dream of the future games of his daughter. Around it he wrote the first piece, a study in tremolo which starts with unisons and gradually covers the whole range of the instrument, and the third one, a kind of reaction to the sweetness of the second, which begins in a hard and forceful way but expands into a chorale at the end.

© **Fábio Zanon 1996**

Franz Halász, born in Chicago in 1964, received his first guitar and violin tuition at the age of eight. He completed his studies with Ansgar Krause, Werner Kämmerling and Eliot Fisk at the Cologne College of Music in 1991, achieving the distinction 'Summa cum Laude'. At this period his career was also advanced by the DAAD (German Academic Exchange Service) and the European Chamber Association under the direction of Boris Pergamenshikov.

In 1993 Franz Halász was the first German guitarist to win first prize at the renowned Andrés Segovia Competition in La Herradura, Spain. In the same year he went on to win a prize at the international Guerrero Competition in Madrid and also first prize at the international Seto-Ohashi Competition in Okayama, Japan.

On that occasion the chairman of the jury (the composer and reviewer John W. Duarte) remarked: 'His musicality and seamlessly fluid technique mark him as the most remarkable guitarist I have heard in many years.'

As well as being invited to world-famous music festivals (for example the Kissinger Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, Bath, Wirral and Viña del Mar festivals), Franz Halász has undertaken numerous concert tours in Europe, South America and the Far East. He directs a guitar course at the State Music College in Detmold and at the Leopold Mozart Conservatory in Augsburg. This is his fourth BIS recording.

ITALIENISCHE GITARRENMUSIK: TRADITION, BRUCH, SYNTHESE

Die Geschichte der italienischen Musik im 20. Jahrhundert beginnt mit einem Todesfall: 1901 starb Giuseppe Verdi im Alter von siebenundachtzig Jahren. Damals hätten nur die pessimistischsten Geister die Stagnation und die endgültige Dekadenz des Opernrepertoires vorhersehen können, das Italiens großer künstlerischer Exportartikel im 19. Jahrhundert gewesen war. Die Oper war eine so umfassende Einrichtung, daß ein italienischer Instrumentalkomponist als Widerspruch betrachtet werden konnte. Ein Wendepunkt kam aber, als Italien in den ersten Weltkrieg trat: die internationale Opernindustrie war schwer betroffen, und jene Komponisten, die eine zeitgenössischere Musiksprache zu entwickeln versuchten, entdeckten bald, daß die Opernliebhaber noch nicht für das bereit waren, was sie zu sagen hatten. In wenigen Jahrzehnten wurde das Opernrepertoire genauso historisch wie das symphonische, und die wichtigsten Musiker in Italien (Personen wie Casella, Malipiero und Respighi) wandten sich der Instrumentalmusik zu. Paradoxerweise betrachteten sich die meisten von ihnen nicht als Instrumentalkomponisten, aber sie waren ein erstes Zeichen dafür, daß das Land einige Jahrzehnte später einige der hervorragendsten Instrumentalkomponisten des Jahrhunderts hervorbringen sollte.

Der Aufstieg totalitärer Regierungen in den dreißiger Jahren beeinflusste das intellektuelle und künstlerische Schaffen der folgenden Jahre enorm. Am Schluß des zweiten Weltkrieges war das Musikleben der deutschsprachigen Länder zerschlagen, die hervorragendsten Talente waren entweder tot oder lebten im Ausland. Die faschistische Kulturpolitik wurde weniger strikte kontrolliert als jene in Deutschland oder der UdSSR, vielleicht aufgrund der weniger systematischen Natur von Mussolinis Populismus. Zum Unterschied von ihren Künstlerkollegen waren die berühmtesten italienischen Komponisten erfolgreich im Bestreben, ihren künstlerischen Karrieren in den dreißiger und vierziger Jahren weiterhin nachzugehen. Der 1904 geborene **Goffredo Petrassi** kam in jenen Jahren der Unruhe zur vollen künstlerischen Reife. Später, in den vierziger und fünfziger Jahren, wurde er so prominent wie Dallapiccola, aber in den siebziger Jahren schrumpfte seine Beliebtheit um so viel zusammen wie jene seines Kollegen wuchs, vielleicht aufgrund

einer gewissen, kompromißlosen Trockenheit im Ausdruck. Als Junge hatte er in einem Chor die Meisterwerke der römischen polyphonen Schule gesungen, und diese Liebe sollte er sein ganzes Leben lang pflegen. Dementsprechend sind seine frühen Werke der dreißiger Jahre in einem stark polyphonen, neoklassizistischen Stil gehalten, jenem von Hindemith nicht unähnlich. 1939 erfolgte seine Ernennung zum Kompositionslehrer in Rom, wo er eine Reihe von Chor- und Orchesterwerken komponierte, die seine tiefe religiöse Überzeugung und seine Zwangsvorstellung vom Tode spiegelten. Mit der *Notte Oscura* begann er dann 1951, sich für die Zwölftontechnik zu interessieren. Sein erstes Gitarrenwerk, ***Suoni Notturni*** (Nächtliche Klänge, 1959), ist gleichsam eine Synthese dessen, was ihn damals beschäftigte. Für Petrassi ist der Tod am besten als „Nacht der Seele“ darzustellen — die Stille erweckt den Eindruck von Nichtexistenz, die wirklichen und eingebildeten Klänge der Nacht bringen uns die Furcht des Unbekannten. Diese Art makaberer Lyrik wird auf bewundernswerte Art von einer strikten dodekaphonischen Technik zum Ausdruck gebracht; eine bemerkenswerte Intuition für die Klangfarben der Gitarre sorgt für Mannigfaltigkeit. In diesem Stück spielt die Klangfarbe eine genauso wichtige Rolle wie das harmonische Material; die Besonderheiten in Petrassis „Orchestration“ der Gitarre setzen eine extreme Geschmeidigkeit der rechten Hand voraus. Die sechziger Jahre waren eine Periode der Radikalisierung des seriellen Prozesses, und seines Versuches, eine Brücke zwischen dem Serialismus und seiner früheren, neoklassizistischen Überzeugung zu schlagen. Das Ergebnis ist stilistisch kompakter, zugleich aber etwas distanziert und streng, was man in seinem zweiten Gitarrenwerk, ***Nunc*** (Jetzt, 1971), beobachten kann. Das Klangbild dieses Stücks ist leichter als jenes der *Suoni Notturni* und die rhythmischen Komplexitäten werden deutlicher übermittelt, aber im späteren Verlauf hat es auch etwas Mechanisches, das wohl mit dem vagen deskriptiven Titel zu tun hat. Petrassis Gefühl für Zeit und formale Entschlossenheit ist aber bewundernswert, und wie die meisten dodekaphonischen Gitarrenstücke sind auch diese unberechtigt vernachlässigt worden, selbst von Spielern, die sich für die Musik des 20. Jahrhunderts interessieren.

Das Abnehmen von Petrassis Einfluß fand gleichzeitig mit **Luciano Berios** (geb. 1925) Aufstieg statt. Dieser ist heute einer der einflußreichsten Komponisten. Obwohl er nicht als erster die Interdisziplinarität auf dem Gebiete der Musik ver-

wendete, machte er mehr aus ihr als alle anderen. In seinen Werken sind Wissenschaft und linguistische Methoden der Dekonstruktion genauso wichtig wie sein weites Panorama musikalischer Einflüsse. Durch die Arbeit am IRCAM und in Darmstadt wurde er mit den elektroakustischen Kompositionstechniken gut vertraut, aber er errang seinen Platz in der modernen Musik eher durch seine unheimliche Fähigkeit, die instrumentalen und vokalen Traditionen zu verwandeln, als durch seine Arbeit am Computertisch. Berio hat eine eindeutige Beziehung zur Stimme und zum Theater, aber seine bemerkenswerte Serie von *Sequenzen* veranschaulicht, wie er die instrumentalen Schreibarten und das Verhältnis zwischen Instrument und Musiker wiedererfinden kann. ***Sequenza XI*** wurde 1988 geschrieben und hat viele gemeinsame Züge mit den Vorgängern, am deutlichsten vielleicht eine nahezu sadistische Virtuosität, die eine mutige Einstellung seitens des Spielers herauszufordern und anzuregen scheint. Eine offenbare kulturelle Vielfalt steht auch im Vordergrund: der Gitarrist muß sich unorthodoxer Techniken bedienen, die eher im Repertoire von Spielern beheimatet sind, die nicht klassisch ausgebildet sind. So finden wir eine Anspielung auf das, was Eduardo Fernandez die „soziologisch relevanten“ Rollen der Gitarre nannte: vier verschiedene Arten von *rasgueados*, Bindebögen in ungewöhnlichen Lagen, Triller, die auf dem Griffbrett von sowohl der linken als auch der rechten Hand gespielt werden, Wechsel zwischen normalem Spiel und Bartókschem Pizzicato, und sanft synkopierte Akkorde nehmen eindeutig Bezug auf die verschiedenen Gesichter der Gitarre als Flamenco-, Country-, Heavy-Metal- und Jazzinstrument. Auffallend ist auch ein Vorgang, den wir aus den anderen *Sequenzen* kennen, nämlich das sofortige Aufstellen von zwei miteinander stark kontrastierenden Elementen am Anfang, wonach im Laufe des Stücks nach Möglichkeiten gesucht wird, sie miteinander zu vereinigen, auf eine sehr theatralische Art. In diesem Stück hört man, warum ein anderer Komponist den Kommentar über Berio machte: „Er kann den Mittelpunkt des zeitgenössischen Komponierens von den Prozeduren bis zur ästhetischen Diskussion zurückverlegen. Seine Werke sind nicht nur gut, sie klingen auch schön“.

Man verknüpft immer die Gitarre direkt mit Spanien und der wahrhaftig beeindruckenden dortigen Tradition von klassischen und Flamencogitarristen, aber im Laufe der Jahrhunderte pflegte auch Italien auf seine persönliche Art und mit Erfolg das Instrument. Man kann in Italien eine zusammenhängende Linie von

großen Komponisten und Interpreten bis zu Francesco da Milano im 16. Jahrhundert zurückverfolgen. **Nuccio d'Angelo** (geb. 1955) gehört dieser Linie an, und bis zu einem gewissen Grade gelingt es in seinen Werken, die Leichtigkeit und die dankbare instrumentale Schreibart eines Giuliani mit der Ästhetik des 20. Jahrhunderts zu verschmelzen. Als Gitarrenkomponist trat er 1984 mit den ***Due Canzoni Lidie*** (Zwei lydische Lieder) hervor, einem Stück, das zugleich die Angst und die Gefühllosigkeit der modernen Zeit, eine Nostalgie für die ferne Vergangenheit, und die Freude beim Auskosten des Instrumentes heraufzubeschwören scheint, mit seinem Griffbrett als Ausgangspunkt. In Nuccio d'Angelos Stücken kämpft der Interpret nicht, wie bei Berio, gegen das Instrument, sondern er scheint im Gegenteil mit ihm eine Art Einheit zu schaffen, und jede Aussage von ihm hat eine persönliche Dimension. Der Komponist erzählt, daß das Bild, an welches er bei der Arbeit an diesem Stück dachte, (für einen Florentiner sehr passend) jenes eines verzauberten Besuchers war, der in einem phantastischen Garten wandert, und bei jedem Schritt Spuren einer vergessenen Welt entdeckt. War er schon einmal dort, oder war es ein Traum? Das geschickte Erforschen der harmonischen und kontrapunktischen Möglichkeiten des lydischen Modus, und die sorgfältig abgewogene Vagheit seiner Äußerungen beschwören dieses poetische Bild herauf. ***Magie*** (1990) trinkt aus den Quellen des Jazz, um einen ähnlichen Eindruck kontrollierter Improvisation zu vermitteln. Der erste Teil, *Divertimento*, exponiert auf fragmentarische Weise das Thema, das erst im zweiten Teil, *Sospeso*, voll zur Entwicklung kommt. Durch diese zwei Stücke und eine Reihe Kammermusikstücke mit Gitarre wurde d'Angelo in den letzten Jahren einer der respektiertesten Gitarrenkomponisten.

Alessandro Solbiati (geb. 1956) ist ebenfalls ein junger italienischer Komponist, der sich als Gitarrenkomponist hervorgetan hat, aber zum Unterschied von Nuccio d'Angelo ist er selbst kein Gitarrist. Er ist ehemaliger Schüler von Gorli und Donatoni, und viele von seinen Chor- und Orchesterwerken wurden bei größeren internationalen Festivals aufgeführt. Er unterrichtet Komposition am Konservatorium in Bologna. Seine ***Drei Stücke*** wurden 1986-87 geschrieben; das mittlere Stück entstand zuerst, emotionell beeinflusst durch die Geburt der Tochter des Komponisten. Hier verwendet er jede kleine Terz, die auf der Gitarre gespielt werden kann, mit Flageoletten als wiegenliedhafter Hintergrund zu einigen immer

deutlicher ausgedrückten Situationen — ein Traum von den künftigen Spielen seiner Tochter. Umrahmend schrieb er das erste Stück, eine Tremolostudie, die mit Unisonos beginnt, um allmählich den gesamten Umfang des Instruments zu decken, und das dritte, eine Art Reaktion auf die Süße des zweiten, hart und kraftvoll beginnend, aber mit einer Entwicklung zu einem Schlußchoral.

© **Fábio Zanon 1996**

Franz Halász, geboren 1964 in Chicago, USA, erhielt seine ersten Unterricht auf der Gitarre und Violine im Alter von 8 Jahren. Sein Studium bei Ansgar Krause, Werner Kämmerling und Eliot Fisk an der Musikhochschule Köln schloß er 1991 mit Auszeichnung („Summa cum laude“) ab. In diese Zeit fallen auch bedeutende Förderungsmaßnahmen, wie die des DAAD und der European Chamber Association unter der Leitung von Boris Pergamenschikow.

1993 gewann Franz Halász als erster deutscher Gitarrist den 1. Preis beim renommierten „Andrés-Segovia“ Wettbewerb in La Herradura, Spanien. Nach einem Preis beim internationalen „Guerrero“ Wettbewerb von Madrid folgte im gleichen Jahr der 1. Preis beim internationalen „Seto-Ohashi“ Wettbewerb in Okayama, Japan. Der der Jury vorsitzende Komponist und Grammophonrezensor John W. Duarte bemerkte anschließend: „His musicality and seamlessly fluid technique mark him as the most remarkable guitarist I have heard in many years.“

Neben Einladungen zu weltbekannten Musikfestivals, wie Kissinger Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, Bath, Wirral und Viña del Mar führten ihn zahlreiche Konzertreisen durch Europa, Südamerika und Fernost. Franz Halász ist Leiter einer Gitarrenklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik in Detmold und am Leopold-Mozart-Konservatorium in Augsburg. Dies ist seine vierte Aufnahme für BIS.

MUSIQUE ITALIENNE POUR GUITARE: TRADITION, RUPTURE, SYNTHESE

L'histoire de la musique italienne dans le 20^e siècle commence par un décès: Giuseppe Verdi est mort en 1901 à l'âge de 87 ans. A ce moment-là, seul l'esprit le plus pessimiste aurait pu prévoir la stagnation et la décadence finale du répertoire de l'opéra, l'exportation artistique majeure du siècle précédent. L'opéra était une institution si étendue qu'un compositeur de musique instrumentale en Italie pouvait être considéré comme une contradiction. Le point tournant est pourtant venu quand l'Italie s'engagea dans la première guerre mondiale: l'industrie de l'opéra fut lourdement affectée sur le plan international et les compositeurs qui essayèrent de développer un langage musical plus à jour comprirrent vite que les amateurs d'opéra n'étaient pas encore prêts à les écouter. En quelques décennies, le répertoire d'opéra devint aussi historique que le symphonique et les musiciens les plus importants de l'Italie (des gens comme Casella, Malipiero et Respighi) se tournèrent vers la musique instrumentale. Fait paradoxal, la plupart d'entre eux ne se voyaient pas comme des compositeurs de musique instrumentale mais ils étaient le premier signe que du pays surgiraient, plusieurs décennies plus tard, quelques-uns des compositeurs instrumentaux les plus remarquables du siècle.

La montée de gouvernements totalitaires dans les années 1930 eut un impact énorme sur la production intellectuelle et artistique des années suivantes. A la fin de la seconde guerre mondiale, la scène musicale des pays de langue allemande était en ruine, leurs meilleurs talents morts ou exilés. La politique culturelle fasciste était moins sévèrement contrôlée qu'en Allemagne ou en URSS grâce, peut-être, à la nature moins systématique du populisme de Mussolini. Contrairement à leurs collègues exécutants, les compositeurs les plus célèbres de l'Italie réussirent en quelque sorte à poursuivre une carrière digne de ce nom au cours des années 30 et 40. Né en 1904, **Goffredo Petrassi** arriva à sa maturité artistique pendant ces années troublées. Plus tard, dans les 40 et les 50, il devint aussi éminent que Dallapiccola mais dans les 70, sa popularité déclina autant que celle de son distingué collègue monta; cette descente est peut-être due à une sécheresse inflexible d'expression. En tant qu'enfant, il avait chanté comme choriste les chefs-d'œuvre de l'école polyphonique romane, une passion qu'il devait entretenir tout au long de sa

vie. C'est pourquoi ses premières œuvres des années 1930 sont écrites dans un style néo-classique fortement polyphonique très influencé par Hindemith. En 1939, il fut choisi comme professeur de composition à Rome et c'est là qu'il composa une série d'œuvres chorales et orchestrales qui reflètent ses profondes convictions religieuses et une idée presque fixe de la mort. Puis, avec *Notte Oscura* en 1951, il commença à s'intéresser à la technique dodécaphonique. Sa première œuvre pour guitare, *Suoni Notturni* (Sons nocturnes, 1959), est, d'une certaine façon, une synthèse de ses préoccupations à cette époque. Pour Petrassi, la mort est représentée au mieux comme la "nuit de l'âme" — le calme suggère la non-existence, les sons fantomatiques réels et imaginaires de la nuit nous amènent à la peur de l'inconnu. Cette sorte de lyrisme macabre est admirablement bien rendue par une technique dodécaphonique stricte; une intuition remarquable pour la couleur de la guitare apporte la variété nécessaire. Le timbre occupe une place importante dans cette pièce comme matériau harmonique; la spécificité de "l'orchestration" de Petrassi des ressources de la guitare exige une extrême souplesse de la main droite du guitariste. Les années 60 furent une période de radicalisation du processus sériel et une tentative de tendre un pont entre le sérialisme et son prédécesseur, la conviction néo-classique. La surface du résultat est de style plus compact mais aussi en quelque sorte distant et sévère, ce qui est reflété dans sa seconde œuvre pour guitare, *Nunc*, (Maintenant, 1971). La structure de cette pièce est plus légère que celle de *Suoni Notturni* et sa complexité rythmique est plus clairement transmise mais il s'y trouve aussi une sorte de mécanisation dans son développement suivant qui est reliée à son titre vaguement descriptif. Le sens de Petrassi pour la durée et la détermination de la forme est cependant admirable et, comme c'est le cas de la plupart des pièces dodécaphoniques pour guitare, elles ont été injustement négligées par les musiciens engagés dans la musique du 20^e siècle.

Le déclin de l'influence de Petrassi coïncida avec l'ascension de **Luciano Berio** (né en 1925) qui est l'un des compositeurs les plus influents de l'heure. Quoiqu'il n'ait pas été le premier à appliquer l'interdiscipline dans sa musique, Berio est celui qui l'a le plus exploitée. Dans ses œuvres, la science et les méthodes linguistiques de déconstruction sont aussi importantes que son panorama d'influences musicales est étendu. Grâce à son travail à l'IRCAM et à Darmstadt, il se familiarisa avec les techniques de composition électro-acoustiques mais il semble qu'il a gagné

sa place dans la musique moderne plus pour sa mystérieuse habilité à transfigurer les traditions instrumentales et vocales que pour son adresse devant un ordinateur. Berio se sent évidemment proche de la voix et du théâtre et sa série remarquable de *Sequenzas* nous rappelle de la manière dont il peut réinventer l'écriture instrumentale et la relation entre l'instrument et l'instrumentiste. ***Sequenza XI*** date de 1988 et a plusieurs traits en commun avec ses prédécesseurs, le plus évident étant une virtuosité presque sadiste qui semble défier l'exécutant et le stimuler à prendre courage. Une multiplicité culturelle manifeste est mise en évidence: le guitariste doit développer des techniques sortant de l'ordinaire qui appartiennent plutôt au répertoire des guitaristes non classiques. Nous trouvons ici une allusion à ce qu'Eduardo Fernandez a appelé les rôles "sociologiquement pertinents" de la guitare: quatre sortes différentes de *rasgueados*, des liaisons dans des positions inhabituelles, des trilles exécutés par les deux mains sur la touche, l'alternance du jeu normal et du *pizzicato* à la Bartók, et des accords délicatement syncopés sont des références catégoriques aux différentes facettes de la guitare comme instrument de flamenco, de country, de heavy-metal et de jazz. Nous pouvons aussi détecter une procédure commune aux autres *Sequenzas* de Berio, soit l'exposition de deux éléments fortement contrastants dès le début pour trouver des façons de les relier au cours du développement de la musique, d'une manière très théâtrale. Dans cette pièce, on peut entendre pourquoi Berio s'est attiré le commentaire suivant d'un autre compositeur: "Il peut déplacer le foyer de la composition contemporaine des procédures à la discussion esthétique. Ses œuvres ne sont pas seulement bonnes, elles sont aussi très belles à entendre."

On associe toujours la guitare directement à l'Espagne et à sa tradition vraiment impressionnante de guitaristes classiques et de flamenco mais l'Italie a elle aussi, de façon personnelle au cours des siècles, manié l'instrument avec grand succès. Une lignée de grands compositeurs-instrumentistes peut être retracée en Italie remontant à Francesco da Milano au 16^e siècle. **Nuccio D'Angelo** (né en 1955) appartient à cette lignée et ses œuvres, jusqu'à un certain point, réussissent à intégrer dans l'esthétique du 20^e siècle la facilité et l'écriture instrumentale idiomatique constatées dans les œuvres de Giuliani. Il perça comme compositeur pour la guitare en 1984 avec ***Due Canzoni Lidie*** (Deux Chansons lydiennes), une œuvre qui semble immédiatement évoquer l'angoisse et l'indifférence de l'âge mo-

derne ainsi que la nostalgie d'un passé lointain; elle se complaît dans l'exploitation de l'instrument et ce, en commençant par la touche. Contrairement aux pièces de Berio, celles de D'Angelo ne sont pas une lutte entre l'exécutant et l'instrument; le compositeur semble plutôt établir une sorte d'unité entre les deux et chacune de ses expositions acquiert une dimension personnelle. Le compositeur nous dit que l'image qui lui vint à l'esprit au cours du travail sur la pièce (appropriée à un Florentin) était celle d'un visiteur enchanté se promenant dans un jardin fantastique; ce visiteur découvrirait à chaque pas des traces d'un monde oublié. Avait-il déjà été là ou était-ce un rêve? L'adresse dans l'exploration des possibilités harmoniques et contrapuntiques de la gamme lydienne et l'imprécision soigneusement construite de ses expressions font clairement apparaître l'image poétique. **Magie** (1990) s'abreuve aux sources du jazz pour donner une impression semblable d'improvisation contrôlée. La première section, *Divertimento*, expose de manière fragmentaire le thème qui n'est entièrement développé que dans la seconde partie, *Sospeso*. A cause de ces deux pièces et d'une série d'œuvres de chambre pour guitare, D'Angelo est devenu l'un des compositeurs pour guitare les plus respectés des dernières années.

Alessandro Solbiati (né en 1956) est un autre jeune compositeur italien qui s'est distingué comme compositeur pour la guitare mais, contrairement à D'Angelo, il n'est pas guitariste lui-même. C'est un ancien élève de Gorli et de Donatoni et plusieurs de ses œuvres chorales et orchestrales ont été exécutées lors de festivals internationaux majeurs. Il enseigne la composition au conservatoire de Bologne. Ses **Trois Pièces** ont été écrites entre 1986 et 1987; la pièce centrale est venue la première sous l'influence émotive de la naissance de la fille du compositeur. Dans cette œuvre, il utilise toutes les tierces mineures jouables sur la guitare avec des harmoniques naturelles comme un fond de berceuse à des situations de plus en plus articulées — un rêve des jeux futurs de sa fille. Il écrit ensuite la première pièce, une étude de trémolos qui commence avec des unissons et couvre graduellement toute l'étendue de l'instrument, puis la troisième, une sorte de réaction à la douceur de la seconde: elle commence de façon ferme et énergique mais elle se termine par un choral.

© **Fábio Zanon** 1996

Né à Chicago en 1964, **Franz Halász** prit ses premières leçons de guitare et de violon à l'âge de huit ans. Il termina ses études avec Ansgar Krause, Werner Kämmerling et Eliot Fisk au Conservatoire national de musique de Cologne en 1991, obtenant la distinction "Summa cum Laude". Il bénéficiait aussi alors d'une bourse du DAAD (Service allemand d'échanges académiques) et de l'Association de Chambre Européenne dirigée par Boris Pergamenchikov.

En 1993, Franz Halász fut le premier guitariste allemand à gagner le premier prix du célèbre concours Andrés Segovia à La Herradura en Espagne. La même année, il gagna aussi un prix au concours international Guerrero à Madrid et le premier prix au concours Seto-Ohashi à Okayama au Japon. Le président de ce dernier jury (le compositeur et critique John W. Duarte) fit remarquer: "His musicality and seamlessly fluid technique mark him as the most remarkable guitarist I have heard in many years" ("Sa musicalité et sa technique apparemment parfaite en font le guitariste le plus remarquable que j'aie rencontré depuis des années.")

En plus d'être invité à des festivals de musique de renommée mondiale (par exemple à ceux de Kissinger Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, Bath, Wirral et Viña del Mar), Franz Halász a fait d'innombrables tournées en Europe, Amérique du Sud et Extrême-Orient. Il dirige un cours de guitare au Conservatoire national de musique à Detmold et au conservatoire Leopold Mozart à Augsbourg. C'est son quatrième disque BIS.

Recording data: 1996-07-14/17 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

2 Neumann KM 130 and 2 Neumann KM 143 microphones; microphone amplifier by

Didrik De Geer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Hans Kipfer & Marion Schwebel

Cover text: © Fábio Zanon 1996

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB

Further BIS CDs featuring Franz Halász

BIS-CD-671

Alberto Ginastera: Piano Sonata, Op. 22; Guitar Sonata, Op. 47. **Leo Brouwer:** Tres Danzas concertantes for piano and guitar. **Manuel Ponce:** Sonata for Guitar and Piano.

Franz Halász, guitar; Débora Halász, piano.

BIS-CD-717

Dmitri Shostakovich: Nineteen Preludes (Op. 34), arr. D.M. Tsyganov. **Hans Haug:** Fantasia pour guitare et piano. **Mario Castelnuovo-Tedesco:** Fantasia (for guitar and piano), Op. 145. **Guido Santorsola:** Sonata a duo n. 3 para guitarra y piano.

Franz Halász, guitar; Débora Halász, piano.

BIS-CD-736

Joaquín Turina: Ráfaga, Op. 53; Sonata for Guitar, Op. 61; Fandanguillo, Op. 36; Homenaje a Tárrega, Op. 69; Sevillana-fantasia, Op. 29. **Roberto Gerhard:** Fantasia. **Manuel de Falla:** Homenaje pour le tombeau de Debussy. **Antonio José:** Sonata for Guitar.

Franz Halász, guitar.

FRANZ
HALÁSZ

