

CHANDOS

MARIUS NESET

MANMADE

WINDLESS

EVERY LITTLE STEP

A DAY IN THE

SPARROW'S LIFE

MARIUS NESET

saxophones

BERGEN

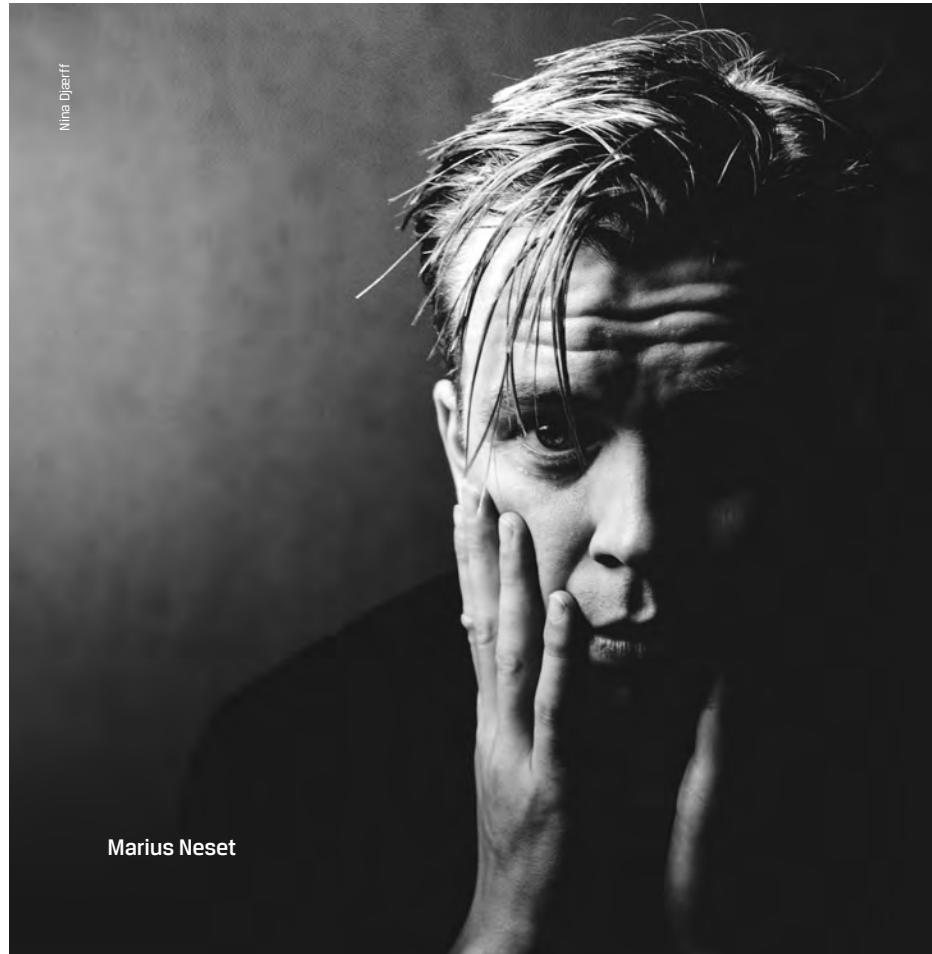
PHILHARMONIC

ORCHESTRA

EDWARD GARDNER



Nina Djærff



Marius Neset

Marius Neset (b. 1985)

première recording

MANMADE (2019)*

Concerto for Saxophone and Symphony Orchestra

[1]	1 Creation. $\text{♩} = 105 - \text{♩} = 200 -$ $\text{♩} = 200 - \text{♩} = 80 -$	4:27
[2]	2 Edison. $\text{♩} = 155 -$	4:23
[3]	3 Apollo. $\text{♩} = 90 - \text{Cadenza} - \text{♩} = 100 -$	7:56
[4]	4 Nobel. $\text{♩} = 200 - \text{Dotted crotchet} = 120 - \text{♩} = 80 -$ $\text{♩} = 80 - \text{Cadenza} -$	4:46
[5]	5 A New Creation. $\text{♩} = 105 - \text{♩} = 50 - \text{♩} = 100$	7:07

première recording

Windless (2017)†

for Saxophone and Orchestra

$\text{♩} = 82 - \text{♩} = 76 - \text{♩} = 82 -$
 $\text{♩} = 85 - \text{♩} = 65 - \text{♩} = 82$

première recording

Every Little Step (2020–21) 17:47
for Orchestra

- | | | |
|-----|---|------|
| [7] | 1 Recognize. $\text{♩} = 100$ – $\text{♩} = 70$ – Più mosso $\text{♩} = 75$ – | 4:55 |
| [8] | 2 Motion. [] – $\text{♩} = 160$ – $\text{♩} = 128$ –
$\text{♩} = 120$ – $\text{♩} = 160$ – $\text{♩} = 128$ –
$\text{♩} = 120$ – A tempo $\text{♩} = 70$ – $\text{♩} = 50$ – | 8:12 |
| [9] | 3 Higher and Higher. $\text{♩} = 195$ | 4:39 |

première recording of orchestral version

- | | | |
|------|---|----------|
| [10] | A Day in the Sparrow's Life (2016–17) [‡]
for Saxophone and Orchestra
$\text{♩} = 95$ – Free improvisation $\text{♩} = 103$ – $\text{♩} = 50$ – $\text{♩} = 95$ | 7:53 |
| | | TT 65:36 |

Marius Neset soprano saxophone*‡ • tenor saxophone*†‡

Bergen Philharmonic Orchestra

Melina Mandozzi leader

Edward Gardner

Marius Neset: 'MANMADE' and Other Works

Reflections on (and around) the Symphonic Music of Marius Neset

In 1943, Duke Ellington – widely considered, both then and now, to be one of the greatest and most distinctive composers working in a jazz idiom – declared that he would no longer be using the term 'jazz' because it was too limiting. Significantly, this was the year in which his band first performed in New York's prestigious Carnegie Hall, that temple-like bastion of the classical-music world, where they gave the première of a substantial new work, *Black, Brown and Beige*, largely pre-composed rather than improvised, and lasting a little under an hour. Instead of being celebrated as an extraordinary creative achievement, the piece instantly fell uncomfortably between two critical stools: elitist classical musicians thought it was intellectually pretentious, while jazz critics dismissed it because it simply was not jazzy enough.

As much of the music by Marius Neset (b.1985) on the present disc also straddles, with an astonishing deftness, the worlds of jazz and contemporary classical music, it is worth considering why so-called 'symphonic

jazz' – a concept now more than a century old – has had such a chequered and often controversial history. In the first quarter of the twentieth century, European composers (among them Debussy, Stravinsky, and Milhaud) were the first to appropriate ragtime and jazz elements in their compositions, as something exotic which overtly rebelled against the Germanic influences that continued to dominate post-romantic musical aesthetics. In the 1920s, American composers followed suit by absorbing jazz influences in a more nationalistic spirit: Gershwin approached the task from a Tin Pan Alley background, and was inevitably criticised for demonstrating an allegedly weak compositional technique, whereas Copland briefly explored jazz elements in such a modernistically dissonant way that some critics felt he was deliberately mocking the country's treasured vernacular music rather than celebrating it. Copland soon dropped symphonic jazz like a hot potato, and it was not until the late 1940s that his protégé Bernstein continued to develop the hybrid style from more or less exactly the point where his mentor had abandoned it. In

doing this he was clearly spurred on by the example of Stravinsky's characteristically eccentric *Ebony Concerto*, written for Woody Herman's big band in 1945.

In 1947, Bernstein joined in a spirited debate with Gene Krupa, the flamboyant swing drummer, which was published in *Esquire* magazine under the title 'Has Jazz Influenced the Symphony?' The jazz musician on this occasion proved to be far more negative about the idea of stylistic crossovers than the classical musician. This disconcerting trend was again vividly illustrated in negative reactions to the Third Stream initiative spearheaded by Gunther Schuller in the late 1950s. Schuller had designated his fresh and innovative attempts to meld jazz and classical music as a third 'stream' so that composers at home in the two existing (and evidently hard-to-please) streams could still carry along on their individual paths unsullied by any cross-fertilisation, should they choose to do so; but he was disheartened to find that some jazz musicians once more continued to guard 'their' music with territorial zeal.

The pioneering work which Schuller undertook with receptive jazz composers who were sympathetic to his cause, such as Charles Mingus and George Russell, is particularly relevant to Neset's orchestral

music, as it was Schuller who – unlike the earlier exponents of symphonic jazz – was first bold enough to bring jazz improvisation into the stylistic mix. Russell's *All about Rosie* (1957), for example, was for the most part pre-composed with a Stravinsky-like precision, but included space for a long improvised solo by the acclaimed jazz pianist Bill Evans. But a work such as Schuller's own *Concertino for Jazz Quartet and Orchestra* (1959), written for the Modern Jazz Quartet, exemplified an ongoing and seemingly intractable problem which arose from the all-too-tempting option of combining jazz and classical performers (and their associated styles) by simply having jazz musicians play concerto-like pieces against an orchestral backdrop. The major difficulty here was that, until relatively recent times, classically trained musicians had no idea how to swing. When John Dankworth co-composed *Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra* with Mátyás Seiber and recorded it with the London Philharmonic Orchestra (also in 1959), this disparity was painfully obvious – and even alluded to in a footnote in the score. Rolf Liebermann largely sidestepped the issue altogether in his *Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra* (1954) by using a sectionalised structure in which the band and orchestra were heard mostly in

alternation rather than simultaneously. Both these works also attempted, not entirely successfully, to combine esoteric twelve-note serial techniques with blues-based jazz styles.

A further potential problem in the specific case of saxophone concertos has been the fact that the instrument is so immediately associated with jazz rather than the classical concert music for which it was originally invented, and its 'jazzy' sound (thanks largely to decades of stereotyping in blues-tinged movie soundtracks) has regrettably acquired insalubrious and now virtually indelible extra-musical associations that might still be felt by some to sit oddly against a backdrop of dignified, tuxedo-clad orchestral players. John Adams, whose post-minimalist style is one of the many influences apparent in Neset's eclectic music, seemingly referred to this phenomenon when noting that his own *Saxophone Concerto* (2013) was not intended 'to sound jazzy per se, [but] its jazz influences lie only slightly below the surface'.

The concerto-format challenge has been magnificently met headlong by Neset in *MANMADE*, premièred by the present performers in Bergen on 5 March 2020 to a standing ovation. Neset frequently absorbs the solo part into the broader orchestral fabric, from which it can naturally emerge

when venturing into more virtuosic territory: a distinctive feature of the scoring, for example, is the occasional doubling of melodic material by both saxophone and violins. There is no need for the orchestra to swing, as the music is dominated by the so-called 'straight eighths', i.e. unswung quavers, which have been common in various styles of jazz since the 1960s – especially those influenced by rock music and / or minimalism. The solo saxophone part is largely notated in full, but there are passages involving no fewer than five different types of improvisation: (1) relatively brief cadenzas; (2) open-ended improvising in which the performer is left completely to his or her own devices, as in the third movement; (3) improvisation based on a pre-set chord sequence, which in some instances contradicts the harmonies in the orchestra; (4) brief passages in which the rhythmic patterns are specified, but not the pitches; and (5) what the score describes as 'playing freely over melody and chords', as in the finale, in which some indications of melodic shapes are given to the performer. Taken together, it can be seen that these approaches embrace ideas from classical music (improvised cadenzas in a concerto format), mainstream jazz (extemporising over cyclic chord sequences), and the

more radical ways of improvising which, since the various Free Jazz initiatives of the 1960s, have co-existed in both the jazz and classical worlds as one of the most obvious areas in which the two musics finally found incontrovertible common ground.

MANMADE lies chronologically between the other works on this disc: both *Windless* and *A Day in the Sparrow's Life* received their premières in September 2017, while *Every Little Step* was first performed in April 2021. Across the whole set, there is considerable stylistic variety. *Windless*, for example, presents a relatively simple structure, articulated by an immediately recognisable refrain (cast in a bleakly atmospheric Locrian modality based on F sharp), as well as several similarly recognisable recurrences of a lyrical minor-key theme. The pervasive off-beat *pizzicato* accompaniment in the strings is reminiscent of Fauré's poignant *Pavane* (1887), which is also in F sharp minor. An improvised saxophone solo adopts the conventional chord-based approach and is more obviously in a recognisable jazz idiom than any of the solo passages in the concerto; the orchestration is simpler, too, prominent doublings of the solo part by piano or flute reflecting the instrumentation of the small combo for which the music was originally conceived.

Every Little Step affords the listener a fascinating insight into Neset's resourceful handling of a standard symphony orchestra in the absence of both a solo saxophone and the instrument's concomitant jazz associations. Within just the first two minutes, we are taken emotionally from a tentatively suggestive to a warmly romantic mood; as in *Windless*, the harmonic idiom is so flexible that the music can at any moment transition seamlessly from dissonant to modal or tonal palettes. The composer's Nordic symphonic heritage is evident in places, the occasional echoes of Sibelius and Nielsen in the first movement supplanted in the second by a manic propulsiveness, while march and circus-like elements are prevalent both here and in the finale; yet, as the composer points out in his own notes on the piece, there are also (in the second movement) autobiographically significant allusions to themes by The Beatles embedded in this rich stylistic mix. The concluding waltz-scherzo is frequently bitonal and polytonal, its virtuosic and often fragmentary orchestral rhetoric bound together by an inexorable and irresistible rhythmic drive. Throughout the work, the ubiquitous metrical subtleties are a reminder that Neset as a child found his first outlet for creative musical expression in experimenting

with drums, on which he could master complex metres from an early age.

The origin of *A Day in the Sparrow's Life* as (in the composer's words) 'a piece in which I, alone, was both the soloist and the accompanist' suggests the influence of the late Michael Brecker, who with similar energy managed to convey the impression that his saxophone was somehow simultaneously playing a bass line and inner accompanying patterns as well as a higher-register melody. In the fully scored realisation of the piece, witty march-like chirpings in the orchestra perfectly suggest the little bird's *joie de vivre*, and the comedic rhetoric at times steers the music towards surreal and almost cartoon-like territory reminiscent of the idiosyncratically brilliant music of Neset's early mentor, Django Bates. Bates's breakthrough orchestral album, with the London Sinfonietta, *Good Evening...* *Here Is the News* (Argo, 1996), deserves to be singled out here as a vitally important model for how outdated notions of symphonic jazz could be replaced by a heady, sophisticated, and often high-octane stylistic mix of far greater relevance to a younger generation of listeners accustomed to fast-paced and culturally diverse contemporary life.

There is a wonderful irony inherent in the fact that Neset has brought his own distinctive brand of symphonic jazz so squarely back

to his native town of Bergen – which was, of course, also the home town of Norway's most illustrious classical composer, Edvard Grieg. It has long been a centre of world-leading jazz, too, its annual Nattjazz Festival (founded in 1972) one of the major highlights of the international jazz calendar. (Nattjazz honoured Neset with its Talent Award in 2004.) But just over a decade before the festival was launched, the worlds of classical music and jazz collided headlong in Norway in an unseemly display of partisanship and apparently irreconcilable artistic and cultural differences. In 1960, Ellington and his co-composer Billy Strayhorn recorded their inventive big-band reworkings of music from Grieg's famous music to Ibsen's play *Peer Gynt*, saying in their sleeve notes that they hoped they had shown 'a mixture of respect and innovation' in tackling this much-loved source material. To their horror, the recording was promptly banned in Norway by the Grieg Foundation. This action was ostensibly taken because copyright in the music of Grieg (then still in force in his native country but not elsewhere in the world) had been infringed – but also undoubtedly because jazzing up such nationally revered music had (as the Foundation's own wording put it) 'damaged the author's reputation'. Debate about the cultural and artistic implications of this decision raged

on Norwegian state television and radio, while Norwegian jazz fans stole furtively across the border to listen to the album in Sweden. A satirical cartoon in a Norwegian newspaper showed two hip young trolls gleefully bopping to the strains of the illicit LP while an elderly troll turned his back on them in disgust, desperately covering up his ears. Visiting Bergen for himself in 1969 while on a European tour with his band, Ellington told the local press that he would never perform the piece again because all the fun had gone out of it and he had been made to look like a fool.

Towards the end of Neset's *MANMADE*, there is a beautifully judged allusion to the opening six notes of the famous 'Morning Mood' movement in Grieg's *Peer Gynt*, the melodic fragment passed between the two oboists in a rhythmic pattern that subtly subverts the metre prevailing in the rest of the orchestra. For most listeners, this familiar melody – here a clearly audible act of homage to Bergen and its most famous musical son – immediately conjures up images of picture-postcard Norwegian landscapes with stunning fjords. Few, however, will be aware that 'Morning Mood' was in fact originally intended to suggest the breaking of day over an African wasteland in Ibsen's play. As rearranged by Ellington

and his African-American musicians in their infamous recording, the music is (perhaps not coincidentally) given an exotic 'otherness' with the help of throbbing percussion and sultry low reeds. The title of Neset's *Morning Mist* (which Neset recorded on the solo ACT album *A New Dawn* in 2021, made during a time of pandemic-related lockdown) suggests, with equal immediacy, an impressionistic miniature by Grieg; but this is belied by the fact that the music took its inspiration from a motif in a cello concerto by the *avant-garde* Polish composer Witold Lutosławski. Both these are telling illustrations of the multi-layered cultural complexities involved in contemporary meldings of jazz and classical music, which these days (thankfully!) are widely celebrated – and which are so strikingly articulated by Neset in the breathtakingly inventive symphonic music recorded here.

© 2022 Mervyn Cooke

A note by the composer

MANMADE

MANMADE is a concerto for saxophone and symphony orchestra in which the form and the structure are inspired by the climate change which our times are experiencing. The work is divided into five movements

which concern themselves with man-made historical innovations that have contributed to the development of society, but that in many ways have also brought us step by step to the great global challenges facing the world today.

The music has its origins in phrases from improvised pieces and solos that I have created over the years. These have been experimented with, picked apart, transformed, and put into a larger context. This has both reinforced the original expression and helped to give the same phrases a new meaning.

In the first part of the first movement ('Creation'), the strings are responsible for the rhythmic development in the music, shifting back and forth in a kind of restless existence; the rest of the orchestra slides gently into and out of the soundscape until the tenor saxophone presents the main theme of the work, a rhythmic motif in 15 / 4, which comes in three different forms so that the rhythm repeats itself only after three bars. The theme is presented in a kind of modal cycle, alternating between the Ionian and Mixolydian scales.

In the second movement ('Edison'), the music becomes even brighter. The rhythmic concept of the main theme reappears, varied in new ways, an insistent violin carrying

the music forward in luminous fifths. The interplay between saxophone and violin is based on improvised lines across a kind of two-octave blues scale, and this eventually leads the music into a circus-like atmosphere that comes to a chaotic end.

The third movement ('Apollo') is based on a rhythmic motif in 9 / 8, which develops through a constant process of variation. Often the semiquavers turn into triplets, creating a feeling that the music is about to fall apart, though it does not quite. Harmonically, the movement is inspired in part by a sequence of chords in Beethoven's Ninth Symphony and in part by Charles Ives's *The Unanswered Question*, in which the almost naïve theme, resembling a Christmas hymn, is confronted with an utterly atonal universe. Here, these musical forces gradually 'destroy' the music until it is completely unrecognisable.

In the fourth movement ('Nobel') the 'main theme' is heard again, this time accompanied by a majestic snare drum. The woodwind continue the music, their bird-like *ostinati* based on the same two-octave blues scale that was introduced in Part 2. This eventually drives the music to an explosion and a theme based on the same rhythmic motif as the 'main theme', but this time it is transformed to fit a groove of 6 / 8 instead of 15 / 4.

The fifth and final movement ('A New Creation') is based on a melancholy theme that derives from an improvised saxophone solo in wide intervals of fifths and sixths. The theme is in minor mode and often transposed by minor thirds, which leads to the grand finale: large, clean chords in the brass, at the same time as the rhythm in the strings falls increasingly apart. Everything comes together in the last chord, which however never resolves; thus *MANMADE* ends with a big question mark.

Windless

Windless is a piece that I originally composed for flute, string quartet, and piano. I had always had a dream of playing it myself with an orchestra. It is a quiet piece, and the introduction is in the Locrian mode based on F sharp. After a while, the mood changes, and there emerges a melancholy theme in E minor. The piece returns to the Locrian mode, this time on C sharp, and builds to an orchestral climax in G major. There follows an improvised saxophone solo, accompanied by *pizzicato* strings. After the melancholy theme has been reintroduced, the piece turns ever softer and gentler, until it finally fades away into silence, so that all you can hear are faint gusts of wind...

Every Little Step

The gaze of recognition in a little infant can

trigger great and intoxicating emotions and reduce everything else in this world to insignificance.

Every Little Step was composed during a period when we all had to maintain a distance, and spend much time by ourselves. It was also a period when we had to stand together in making all the small but crucial changes that would get us to the finish line. To me, it also offered the possibility of spending a lot of time with my newborn daughter and following her development from day to day.

Rhythmically, the first movement ('Recognize') is based largely on subdivisions into quintuplets. In the first part we hear a slow melody in the strings and, later, the horns, which is rhythmically based on five against four, a cross rhythm that modulates to become five against three. After the melody has been introduced, the harp assumes the driving force in the music, pulling it forward with a constant figure based on quintuplets that sometimes is varied by quavers. There is a searching atmosphere, and the tonal landscape is often cast in the Phrygian mode. Occasionally, the music resolves harmonically, before returning to the searching Phrygian mode, arriving home at last to a recognisable pure F major chord.

Like the first, the second movement ('Motion') is largely based on quintuplets. It starts with a duet for snare drum and bass drum, which together create motion with a figure in quavers that constantly modulates between five against four and five against three, as well as pure quavers, until it settles into a steady tempo, that culminates in overwhelming chaos. After a while the violins and violas emerge alone with a figure in quavers that modulates rhythmically to become quintuplets, on which the entire next section is again based. This section is particularly inspired by several of George Martin's magical arrangements on the legendary albums *Revolver*, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, and *Magical Mystery Tour* of The Beatles. The attentive listener will also be able to pick out some brief quotations, which I offer as a tribute to those albums. The ideas came to me during a period when, together with my daughter, I was listening a lot to these records, and they became to me, unknowingly, a source of inspiration to what I was composing. After a long and intense episode, the music calms down, and returns to the first theme of the opening movement, now in a different guise.

The last movement ('Higher and Higher') begins with a circus-like waltz, which gradually develops into a march in 12/8, in

which the horns form the main instrumental element in the music, until a solitary trumpet takes over. The mood continues to rise, the harmonies get cleaner and purer, and the music gets happier and happier. The listener can alternate between hearing it in 12/8 and 3/4. After a while, this feeling of happiness dissolves, and once more the music culminates in a state of overwhelming chaos.

Every Little Step is the story of all the small struggles, the small steps, which together make a difference in our lives, and of the steps that become so incredibly crucial for us as members of the human community.

A Day in the Sparrow's Life

I composed *A Day in the Sparrow's Life* on a spring day a few years ago. After having sat and stared out the window at a sparrow for a period, I began to wonder what a day in the life of that sparrow might be like, and I thought I would play a little song for the bird. I picked out the saxophone and improvised a melody, basically as a solo piece. Using large intervals, I was able to write a piece in which I, alone, was both the soloist and the accompanist. I came to feel that the theme had so much potential in it that I wanted to amplify its mood by incorporating parts for a string quartet. The process of doing that gave me even more ideas for expanding the

instrumentation, and so it continued until I had arranged it for a full symphony orchestra.

© 2022 Marius Neset

Born in Bergen in 1985, the Norwegian saxophonist and composer **Marius Neset** studied at Berklee College of Music, in Boston, during the summer of 2002 before enrolling at the Rhythmic Music Conservatory, in Copenhagen, from which he received an Advanced Postgraduate Diploma in Music in 2010. He has earned countless nominations and awards for his performances and recordings, including Spellemannprisen, in Norway, for the album *Lion* in 2014, and an ECHO award, in Germany, for the album *Snowmelt* in 2017. He has performed with jazz musicians all over the world, including Django Bates and his bands StoRMChaser and Human Chain, JazzKamikaze, Trondheim Jazz Orchestra, E.S.T. Symphony, Latvia Radio Big Band, Danish Radio Big Band, Arild Andersen, Marcus Miller, Chick Corea, Ivo Neame, Jim Hart, Petter Eldh, Lionel Loueke, and Anton Eger, as well as his own band, often presenting his own works. He has appeared at prestigious venues such as the Molde International Jazz Festival, North Sea Jazz Festival, Ronnie Scott's Jazz Club, Bergen International Festival, Vossajazz, Montreal Jazz Festival, San Francisco Jazz

Festival, Blues Alley Jazz Club, Kongsberg Jazz Festival, Pori Jazz Festival, Wigmore Hall, and London Jazz Festival. His large discography includes nearly a dozen solo albums, and he is increasingly in demand as a composer of works for the concert hall; these range over a wide spectrum of performing forces, many featuring the saxophone in a soloistic function. He has appeared at the Kölner Philharmonie, Elbphilharmonie Hamburg, Berliner Philharmonie, LSO St Luke's, and Queen Elizabeth Hall, and performed with Oslo Sinfonietta, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra, Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, London Sinfonietta, Bayerische Kammerphilharmonie, Tapiola Sinfonietta, Orchestre national de Belgique, Basel Sinfonietta, Norwegian Radio Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra, and, most notably, Bergen Philharmonic Orchestra under Edward Gardner. Marius Neset has also worked with classical musicians such as Andreas Branteliid, Ingrid Neset, Leif Ove Andsnes, Michala Petri, Ole Edvard Antonsen, Louisa Tuck, and the Vertavo String Quartet.
www.mariusneset.info

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates

back to 1765 and celebrated its 250th anniversary in 2015. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880–82. Numbering one-hundred-and-one musicians, the Orchestra has achieved the status of a Norwegian National Orchestra. Edward Gardner has been Chief Conductor since 2015 and has taken the Orchestra on multiple international tours. These have included appearances at the Concertgebouw, Amsterdam, Edinburgh International Festival, Southbank Centre, and BBC Proms. Previous international tours have included performances at the Wiener Musikverein and Konzerthaus, Carnegie Hall, New York, and Berliner Philharmonie.

In 2015 the Orchestra established its free streaming platform, Bergenphilive, which offers a fine selection of live streams and works performed by the Orchestra and a range of conductors and soloists. A youth symphony orchestra, Bergen Philharmonic Youth Orchestra, was also established in 2015, which gives four to six concerts per year.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing four CDs every year. Critics worldwide applaud its energetic playing style and full-bodied string sound. Recording projects include Messiaen's

Turangalilla-Symphonie, ballets by Stravinsky, the symphonies, ballet suites, and concertos by Prokofiev, and the complete orchestral music of Edvard Grieg. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, Jean-Efflam Bavouzet, James Ehnes, Gerald Finley, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Sara Jakubiak, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, Lawrence Power, and Stuart Skelton, among others.

The Orchestra has recorded Tchaikovsky's ballets and critically acclaimed series of works by Johan Halvorsen and Johan Svendsen with Neeme Järvi, orchestral works by Rimsky-Korsakov with Dmitri Kitayenko, and music by Berlioz, Delius, Elgar, Sibelius, and Vaughan Williams with Sir Andrew Davis.

The first collaboration on disc between Edward Gardner and the Orchestra was a recording of orchestral realisations by Luciano Berio. A critically acclaimed series devoted to orchestral works by Janáček, including a Grammy-nominated recording of his *Glagolitic Mass*, has been completed, and Schoenberg's *Gurre-Lieder* was released in 2016. 2017 saw the release of a CD of orchestral songs by Sibelius, with Gerald Finley as soloist, and a disc of orchestral works by Bartók, including the Concerto for

Orchestra. Recordings of the Piano Concerto and incidental music from *Peer Gynt* by Grieg as well as the *Grande Messe des morts* by Berlioz appeared in 2018. The latest releases by the Bergen Philharmonic Orchestra have been recordings of Bartók's *Bluebeard's Castle* with John Relyea and Michelle DeYoung, Brahms's Symphonies Nos 1 and 3, Schoenberg's *Pelleas und Melisande* and *Erwartung* with Sara Jakubiak, Britten's *Peter Grimes* with, among others, Stuart Skelton and Erin Wall, tone poems, including *Luonnotar*, and other works by Sibelius with Lise Davidsen, and orchestral songs by Britten and Canteloube with Mari Eriksmoen. The Orchestra received a nomination for Orchestra of the Year at the Gramophone Awards 2020.
www.harmonien.no / www.bergenphilive.no

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** OBE has led the musicians on multiple international tours, which have included performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and Edinburgh International Festival. He was recently appointed Principal Conductor Designate of the London Philharmonic Orchestra, his tenure commencing in September 2021. In demand as a guest conductor, during the previous two seasons

he made his début with the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Wiener Symphoniker, as well as at The Royal Opera, Covent Garden in a new production of *Kát'a Kabanová*, praised by *The Guardian* as a 'magnificent interpretation'. He returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. In April 2019, he conducted the London Philharmonic Orchestra at the Lincoln Center in New York.

During the 2019/20 season he conducted a revival of *Werther* at The Royal Opera and returned to The Metropolitan Opera for performances of *La Damnation de Faust*. In London he conducted four concerts with the London Philharmonic Orchestra and brought the Bergen Philharmonic Orchestra to the Royal Festival Hall with their acclaimed *Peter Grimes*. As guest conductor, he appeared with the Philadelphia Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, and Finnish Radio Symphony Orchestra, and was due to work with the San Francisco Symphony and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin when the COVID-19 crisis struck. He will continue his longstanding collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra, of which he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom

he has conducted at both the First and the Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006–15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014. He is an exclusive Chandos artist, whose recording projects with the Bergen Philharmonic

Orchestra have explored music by Bartók, Berio, Berlioz, Brahms, Britten, Canteloube, Grieg, Janáček, Schoenberg, and Sibelius. With the BBC Symphony Orchestra he has focused on Elgar and Walton and released acclaimed discs of works by Lutosławski and Szymanowski. With the City of Birmingham Symphony Orchestra he has recorded numerous works by Mendelssohn, including the symphonies and overtures.

Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.



Marius Neset

Nina Djærrif

Marius Neset: "MANMADE" und andere Werke

Überlegungen zur sinfonischen Musik von Marius Neset

1943 sagte sich Duke Ellington – für viele einer der zeitlos größten, unverwechselbaren Komponisten im Jazz-Idiom – von dem Begriff "Jazz" los, weil er sich davon eingeengt fühlte. Bezeichnenderweise war dies das Jahr, in dem seine Band zum ersten Mal in der Carnegie Hall von New York auftrat, jener prestigeträchtigen, tempelartigen Bastion der klassischen Musik. Auf dem Programm stand die Uraufführung eines gehaltvollen neuen Werks, *Black, Brown and Beige*, das nicht improvisiert, sondern über seine Länge von knapp einer Stunde weitgehend vorkomponiert war. Statt als außergewöhnliche schöpferische Leistung gefeiert zu werden, fiel das Stück bei der Kritik augenblicklich und unbedeutend zwischen zwei Stühle: Elitäre klassische Musiker hielten es für intellektuell anmaßend, während Jazz-Kritiker es schlichtweg ablehnten, weil es ihnen nicht jazzig genug war.

Da ein Großteil der Musik von Marius Neset (*1985) auf der vorliegenden CD mit erstaunlicher Gewandtheit ebenfalls die Welten des Jazz und der Neuen Musik

überspannt, lohnt es sich zu überlegen, warum der sogenannte "sinfonische Jazz" (ein Konzept, das inzwischen über ein Jahrhundert alt ist) auf eine so wechselvolle und oft umstrittene Geschichte zurückblickt. Im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts waren es zunächst europäische Komponisten (darunter Debussy, Strawinsky und Milhaud), die sich Ragtime- und Jazz-Elemente zu eigen machten, um mit solcher Exotik offen gegen die germanischen Einflüsse aufzutreten, die weiterhin die postromantische Musikästhetik dominierten. In den zwanziger Jahren folgten amerikanische Komponisten mit der Verarbeitung von Jazz-Einflüssen in eher nationalbewusstem Geist: Gershwin kam mit seinem Ansatz aus der Tin Pan Alley und wurde unweigerlich für seine angeblich schwache Kompositionstechnik kritisiert, während Copland Jazz-Elemente vorübergehend so modernistisch dissonant erschloss, dass ihm manche Kritiker vorwarfen, die verehrte Volksmusik des Landes bewusst zu verspotten anstatt sie zu feiern. Copland ließ den sinfonischen Jazz bald wie eine heiße Kartoffel fallen, und erst

Ende der vierziger Jahre entwickelte sein Mentee Bernstein den hybriden Stil mehr oder weniger genau an der Stelle weiter, wo sein Mentor ihn aufgegeben hatte. Dabei ließ er sich eindeutig von Strawinskys typisch exzentrischem *Ebony Concerto* anspornen, das dieser 1945 für Woody Hermans Bigband geschrieben hatte.

1947 führte Bernstein eine beherzte Debatte mit dem unterhaltungsbewussten Swing-Schlagzeuger Gene Krupa, die in der Zeitschrift *Esquire* unter dem Titel "Hat Jazz die Sinfonie beeinflusst?" veröffentlicht wurde. Der Jazz-Musiker reagierte bei dieser Gelegenheit viel negativer auf die Idee stilistischer Überschneidungen als der klassische Musiker. Dieser beunruhigende Trend wurde in den feindseligen Reaktionen auf die Ende der fünfziger Jahre von Gunther Schuller vertretene Musikrichtung *Third Stream* erneut lebhaft veranschaulicht. Schuller hatte seine innovativen Versuche, Elemente des Jazz und der klassischen Musik miteinander zu verschmelzen, als dritte "Strömung" bezeichnet, damit Komponisten, die in den beiden bestehenden (und offenkundig schwer zufriedenzustellenden) Strömungen beheimatet waren, ihren persönlichen Weg unbefleckt von gegenseitiger Bereicherung fortsetzen konnten, wenn sie dazu entschlossen waren;

zu seiner Enttäuschung stellte er jedoch fest, dass manche Jazz-Musiker wieder einmal "ihre" Musik mit territorialem Eifer hüteten.

Die Pionierarbeit, die Schuller mit aufgeschlossenen Jazz-Komponisten wie Charles Mingus und George Russell leistete, ist für Nesets Orchestermusik besonders relevant, da Schuller – anders als frühere Vertreter des sinfonischen Jazz – tapfer genug war, um Jazz-Improvisation als erster in den stilistischen Mix einzubringen. So war zum Beispiel Russells *All about Rosie* (1957) größtenteils mit Strawinsky-artiger Präzision vorkomponiert, ließ jedoch Platz für ein langes, improvisiertes Solo des gefeierten Jazz-Pianisten Bill Evans. Aber ein Werk wie Schullers eigenes *Concertino for Jazz Quartet and Orchestra* (1959) für das Modern Jazz Quartet offenbarte ein anhaltendes und allem Anschein nach unlösbares Problem, das sich aus der allzu verlockenden Möglichkeit ergab, Jazz- und Klassik-Interpreten (und deren Ausdrucksweisen) miteinander zu kombinieren, indem man einfach konzertähnliche Stücke von Jazz-Musikern vor einer Orchesterkulisse spielen ließ. Die größte Schwierigkeit dabei war, dass klassisch geschulte Musiker bis vor relativ kurzer Zeit keine praktische Ahnung vom Swing hatten. Als John Dankworth gemeinsam mit Mátyás Seiber

Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra komponierte und mit dem London Philharmonic Orchestra einspielte (ebenfalls 1959), trat diese Diskrepanz schmerzlich zutage – und fand sogar in einer Fußnote der Partitur. Rolf Liebermann ging in seinem *Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra* (1954) dem Thema weitgehend aus dem Weg, indem er eine Sektionalstruktur wählte, in der Band und Orchester meist abwechselnd statt gleichzeitig zu hören waren. Beide Werke versuchten auch, nicht ganz erfolgreich, esoterische serielle Zwölftontechniken mit Blues-basierten Jazzstilen zu kombinieren.

Ein weiteres potenzielles, spezifisch auf Saxophonkonzerte bezogenes Problem liegt in dem Umstand, dass das Instrument auf Anhieb mit dem Jazz assoziiert wird und nicht mit der klassischen Konzertmusik, für die es eigentlich erfunden wurde; sein "jazziger" Klang (vor allem der Jahrzehntelangen Stereotypisierung in bluesigen Filmmusiken zu verdanken) hat bedauerlicherweise ungesunde und mittlerweile praktisch unauslösliche außermusikalische Assoziationen erlangt, die mit dem Anblick würdevoller, schwarz gekleideter Orchestermusiker schwer zu vereinbaren sein mögen. John Adams, dessen postminimalistischer Stil in Nesets

eklektischer Musik neben vielen anderen Einflüssen auftritt, schien das Phänomen anzusprechen, als er erklärte, sein eigenes *Saxophone Concerto* (2013) sollte nicht "per se jazzig klingen, [aber] seine Jazz-Einflüsse liegen nicht weit unter der Oberfläche".

Die Herausforderung im Konzertformat wurde von Neset in *MANMADE* großartig gemeistert und bei der Uraufführung durch die auch hier spielenden Interpreten am 5. März 2020 in Bergen vom Publikum mit einer stehenden Ovation gefeiert. Neset absorbiert den Solopart häufig in das breitere orchestrale Gewebe, aus dem er dann auf natürliche Weise auf virtuoseres Terrain hervortreten kann; eine Besonderheit der Stimmführung ist beispielsweise die gelegentliche Verdopplung von melodischem Material durch Saxophon und Violinen. Das Orchester braucht nicht zu swingen, da die Musik von den sogenannten "geraden Achteln" (swingfreien Achtelnoten) dominiert wird, die seit den sechziger Jahren in verschiedenen Stilrichtungen des Jazz häufig anzutreffen sind – vor allem auch unter dem Einfluss von Rockmusik und / oder Minimalismus. Der Solopart des Saxophons ist größtenteils vorkomponiert, aber es gibt Passagen mit nicht weniger als fünf verschiedenen Improvisationsarten: (1) relativ kurze Kadenzen; (2) offenes

Improvisieren, bei dem der Interpret ganz sich selbst überlassen ist, wie im dritten Satz; (3) Improvisation basierend auf einer vorgegebenen Akkordfolge, die in einigen Fällen den Harmonien im Orchester widerspricht; (4) kurze Passagen, in denen die rhythmischen Muster definiert sind, nicht jedoch die Tonhöhen; und (5) was die Partitur als "freies Spiel über Melodie und Akkorden" beschreibt, wie im Finale, wo dem Interpreten melodische Formen angedeutet werden. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass diese Ansätze Ideen der klassischen Musik (improvisierte Kadenden im Konzertformat), des Mainstream-Jazz (Extemporieren über zyklischen Akkordfolgen) und der radikaleren Improvisationsweisen umfassen, die seit den verschiedenen Free-Jazz-Initiativen der sechziger Jahre schließlich in beiden musikalischen Welten als einer der nächstliegenden Bereiche für eine unbestreitbare Gemeinsamkeit koexistiert haben.

MANMADE liegt chronologisch zwischen den anderen Werken auf dieser CD: Sowohl *Windless* als auch *A Day in the Sparrow's Life* wurden im September 2017 uraufgeführt, während *Every Little Step* erstmals im April 2021 zu Gehör kam. Insgesamt bestechen die Werke durch beachtliche stilistische

Vielfalt. *Windless* zum Beispiel hat eine relativ einfache Struktur, die durch einen sofort erkennbaren Refrain (in einem auf Fis basierenden, trostlos wirkenden lokrischen Modus) sowie mehrere ähnlich erkennbare Wiederholungen eines lyrischen Moll-Themas artikuliert wird. Die durchdringende Off-Beat-Begleitung der Pizzicato-Streicher erinnert an Faurés ergreifende *Pavane* (1887), die ebenfalls in fis-Moll gesetzt ist. Ein improvisiertes Saxophonsolo übernimmt den konventionellenakkordbasierten Ansatz und steht deutlicher in einem erkennbaren Jazz-Idiom als die Solopassagen in *MANMADE*; auch die Orchestrierung ist einfacher, mit markanten Verdopplungen der Solostimme durch Klavier oder Flöte, und lässt die Instrumentierung der kleinen Combo ahnen, für die diese Musik ursprünglich gedacht war.

Every Little Step bietet dem Hörer einen faszinierenden Einblick in Nesets einfallsreichen Umgang mit einem konventionellen Sinfonieorchester, in dem sowohl ein Solosaxophon als auch die damit verbundenen Jazz-Assoziationen fehlen. Schon in den ersten zwei Minuten werden wir emotional von einer versuchsweise suggestiven in eine warmherzig romantische Stimmung versetzt; ähnlich wie in *Windless* ist das harmonische Idiom so flexibel, dass die Musik jederzeit nahtlos von dissonanten

zu modalen oder tonalen Paletten übergehen kann. Das nordisch-sinfonische Erbe des Komponisten macht sich stellenweise bemerkbar. Die gelegentlichen Anklänge von Sibelius und Nielsen im ersten Satz werden im zweiten durch eine manische Antriebskraft abgelöst, während sowohl hier als auch im Finale marsch- und zirkusartige Elemente vorherrschen; doch wie der Komponist in seinen eigenen Anmerkungen zum Stück hervorhebt, sind in diese reiche stilistische Mischung auch (im zweiten Satz) autobiographisch bedeutsame Anspielungen auf Beatles-Themen eingebettet. Das abschließende Walzerscherzo ist häufig bitonal und polytonal, wobei seine virtuose und oft fragmentarische Orchesterrhetorik durch einen unaufhaltsamen und unwiderstehlichen rhythmischen Drang verbunden wird. Durchweg erinnern die allgegenwärtigen metrischen Feinheiten daran, dass Neset als Kind seinen ersten kreativen musikalischen Ausdruck im Experimentieren mit dem Schlagzeug fand, auf dem er von klein auf komplexe Metren zu beherrschen wusste.

Der Ursprung von *A Day in the Sparrow's Life* als (in den Worten des Komponisten) "ein Stück, in dem ich allein sowohl Solist als auch Begleiter war", deutet auf den Einfluss von Michael Brecker hin, der es mit

ähnlicher Energie schaffte, den Eindruck zu erwecken, dass sein Saxophon irgendwie eine Basslinie und innere Begleitmuster sowie gleichzeitig eine höher gelegene Melodie spielte. In der voll instrumentierten Realisierung des Stücks suggeriert ein witziges, marschartiges Gezwitscher im Orchester perfekt die Lebensfreude des kleinen Vogels, und die komödiantische Rhetorik steuert die Musik manchmal auf ein surreales, fast cartoonartiges Gebiet zu, das an die eigenwillig brillante Musik von Nesets frühem Mentor Django Bates erinnert. Dessen bahnbrechendes Orchesteralbum mit der London Sinfonietta, *Good Evening ... Here Is the News* (Argo, 1996), verdient es an dieser Stelle, als ungemein wichtiges Modell hervorgehoben zu werden: So ließen sich veraltete Vorstellungen von sinfonischem Jazz verdrängen, durch eine berauschende, raffinierte und oft hochtanige stilistische Mischung von weit größerer Relevanz für eine jüngere Generation, die an das schnelllebige und kulturell vielfältige Heute gewöhnt ist.

Es liegt eine wunderbare Ironie in der Tatsache, dass Neset seine eigene unverwechselbare Variante des sinfonischen Jazz so offen in seinen Geburtsort Bergen zurückgebracht hat – wo natürlich auch Edvard Grieg, der berühmteste klassische Komponist Norwegens, gelebt hatte.

Bergen ist seit langem ein Zentrum des Weltklasse-Jazz und veranstaltet seit 1972 das jährliche Nattjazz Festival, das als einer der Höhepunkte im internationalen Jazzkalender gilt. (Nattjazz ehrte Neset 2004 mit seinem Talent Award.) Aber kaum mehr als ein Jahrzehnt bevor das Festival ins Leben gerufen wurde, prallten die Welten der klassischen Musik und des Jazz in Norwegen in einer unziemlichen Zurschaustellung von Parteinahme und scheinbar unvereinbaren künstlerischen und kulturellen Differenzen aufeinander. 1960 nahmen Ellington und sein Orchesterkomponist Billy Strayhorn ihre geistreichen Big-Band-Arrangements von Griegs berühmter Musik zu Ibsens Theaterstück *Peer Gynt* auf und drückten im Covertext die Hoffnung aus, dass sie in der Bearbeitung dieser beliebten Musik "eine Mischung aus Respekt und Innovation" gezeigt hätten. Zu ihrem Entsetzen wurde die Aufnahme in Norwegen von der Grieg-Stiftung umgehend verboten. Diese Maßnahme wurde vordergründig ergriffen, weil das (damals nur noch in seinem Heimatland wirksame) Urheberrecht an der Schauspielmusik Griegs verletzt worden war – aber zweifellos auch, weil das Jazzen solch national verehrter Musik "dem Ruf des Autors geschadet" habe (wie sich die Stiftung ausdrückte). Im Funk und Fernsehen Norwegens tobte eine Debatte

über die kulturellen und künstlerischen Auswirkungen dieser Entscheidung, während sich norwegische Jazzfans heimlich über die Grenze schlichen, um das Album in Schweden zu hören. Eine Karikatur in einer norwegischen Zeitung zeigte zwei hippe junge Trolle, die vergnügt zu den Klängen der illegalen LP tanzten, während ein älterer Troll ihnen angewidert den Rücken zukehrte und sich verzweifelt die Ohren zuhielt. Als Ellington dann auf einer Europatournee mit seiner Band 1969 persönlich nach Bergen kam, erklärte er der lokalen Presse, dass er das Stück nie wieder aufführen würde, weil man ihn zum Narren gehalten und den Spaß verdorben hätte.

Gegen Ende von Nesets *MANMADE* kommt eine schöne Erinnerung an die ersten sechs Noten des berühmten "Morgenstimmung"-Satzes in Griegs *Peer Gynt*, wobei sich die beiden Oboisten mit dem thematischen Fragment in einem rhythmischen Muster abwechseln, das die metrische Basis des übrigen Orchesters subtil zersetzt. Für die meisten Hörer wird diese bekannte Melodie (hier eine deutlich hörbare Hommage an Bergen und seinen berühmtesten musikalischen Sohn) sofort norwegische Bilderbuchlandschaften mit atemberaubenden Fjorden heraufbeschwören, während die wenigsten wissen, dass "Morgenstimmung" in Ibsens Schauspiel ursprünglich den

Tagesanbruch über einer afrikanischen Einöde vermitteln sollte. So wie von Ellington und seinen afroamerikanischen Musikern in ihrer berühmt-berüchtigten Aufnahme neu arrangiert, wird der Musik (vielleicht nicht zufällig) mit Hilfe von pochendem Schlagzeug und schwülen, satten Holzbläsern eine exotische "Fremdheit" verliehen. Der Titel von Nesets *Morning Mist* (im Jahr 2021 von Nese auf dem Solo-ACT-Album *A New Dawn* inmitten des pandemiebedingten Lockdowns eingespielt) deutet ebenso unmittelbar auf eine impressionistische Miniatur von Grieg hin; tatsächlich jedoch wurde die Musik motivisch von einem Cellokonzert des polnischen Avantgarde-Komponisten Witold Lutoslawski inspiriert. Beide Beispiele illustrieren die vielschichtige kulturelle Komplexität aktueller Verschmelzungen von Jazz und klassischer Musik, die heutzutage (zum Glück!) weithin gefeiert werden – und die Nese hier in seiner atemberaubend einfallsreichen sinfonischen Musik so eindrucksvoll artikuliert.

© 2022 Mervyn Cooke
Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Komponisten

MANMADE

MANMADE ist ein Konzert für Saxophon und Sinfonieorchester, das in seiner Form

und Struktur vom Klimawandel unserer Zeit inspiriert ist. Das Werk befasst sich in fünf Sätzen mit historischen Innovationen des Menschen, die zur Entwicklung der Gesellschaft beigetragen haben, uns aber in vielerlei Hinsicht auch Schritt für Schritt zu den großen globalen Herausforderungen der Welt von heute geführt haben.

Die Musik hat ihren Ursprung in Phrasen aus improvisierten Stücken und Soli, die ich über die Jahre hinweg geschaffen habe und hier nun erprobt, dekonstruiert, transformiert und in einen größeren Zusammenhang gestellt worden sind. Dies hat sowohl den ursprünglichen Ausdruck verstärkt als auch dazu beigetragen, denselben Phrasen eine neue Bedeutung zu geben.

Im ersten Teil des ersten Satzes ("Creation") sind die Streicher für die rhythmische Entwicklung der Musik verantwortlich, die sich in einer Art rastlosen Daseins hin und her bewegt; der Rest des Orchesters gleitet sanft durch die Klanglandschaft ein und aus, bis das Tenorsaxophon das Hauptthema des Werkes präsentiert, ein rhythmisches Motiv in 15 / 4, das in drei verschiedenen Formen erscheint, sodass sich der Rhythmus erst nach drei Takten wiederholt. Das Thema wird in einer Art Modalzyklus präsentiert, der zwischen den ionischen und mixolydischen Tonleitern wechselt.

Im zweiten Satz ("Edison") strahlt die Musik noch heller. Das rhythmische Konzept des Hauptthemas erscheint wieder, auf neue Weise variiert, während eine eindringliche Violine die Musik in leuchtenden Quinten weiterträgt. Das Zusammenspiel von Saxophon und Violine basiert auf improvisierten Linien über eine Art Zwei-Oktaven-Blues-Tonleiter und führt die Musik schließlich in eine zirkusartige Atmosphäre, die ein chaotisches Ende findet.

Der dritte Satz ("Apollo") basiert auf einem rhythmischen Motiv in 9/8, das sich durch einen ständigen Variationsprozess entwickelt. Oft werden die Sechzehntel zu Triolen, was den Eindruck erweckt, dass die Musik kurz vor dem Zerfall steht, obwohl es nicht ganz dazu kommt. Harmonisch ist der Satz teils von einer Akkordfolge aus Beethovens Neunter und teils von Charles Ives' *The Unanswered Question* inspiriert, wobei das fast naive, einem Weihnachtslied ähnelnde Thema mit einem völlig atonalen Universum konfrontiert wird. Hier "zerstören" diese musikalischen Kräfte die Musik nach und nach, bis sie völlig unkenntlich wird.

Im vierten Satz ("Nobel") erklingt erneut das "Hauptthema", diesmal von einer majestätischen kleinen Trommel begleitet. Die Holzbläser setzen die Musik fort; ihre vogelähnlichen Ostinati basieren auf der

gleichen Zwei-Oktaven-Blues-Tonleiter, die in Teil 2 eingeführt wurde. So treibt die Musik schließlich auf eine Explosion und ein Thema zu, das auf demselben rhythmischen Motiv wie das "Hauptthema" basiert, hier aber so umgewandelt wird, dass es in einen Groove von 6/8 statt 15/4 passt.

Der fünfte und letzte Satz ("A New Creation") basiert auf einem melancholischen Thema, das aus einem improvisierten Saxophonsolo in weiten Quinten- und Sextenintervallen stammt. Das Thema ist in Moll gehalten und oft um kleine Terzen transponiert, was zum großen Finale führt: Unter mächtigen, klaren Akkorden der Blechbläser bricht der Rhythmus in den Streichern zunehmend auseinander. Alles kommt im letzten Akkord zusammen, ohne sich jedoch aufzulösen, sodass *MANMADE* mit einem großen Fragezeichen endet.

Windless

Windless war ursprünglich eine Komposition für Flöte, Streichquartett und Klavier, aber ich habe schon immer davon geträumt, es selbst mit einem Orchester zu spielen. Es ist ein ruhiges Stück, und die Einleitung steht im lokrischen Modus auf Fis. Nach einer Weile ändert sich die Stimmung, und es entsteht ein melancholisches Thema in e-Moll. Das Stück kehrt zum lokrischen Modus zurück,

diesmal auf Cis, und steigert sich zu einem orchesterlichen Höhepunkt in G-Dur. Es folgt ein improvisiertes Saxophonsolo, begleitet von Pizzicato-Streichern. Nach der Rückkehr des melancholischen Themas wird das Stück immer weicher und sanfter, bis es schließlich verklingt, so dass nur noch leise Windstöße zu vernehmen sind ...

Every Little Step

Der erkennende Blick eines kleinen Babys kann gewaltige, berauschende Emotionen auslösen und alles andere auf dieser Welt bedeutungslos machen.

Every Little Step entstand zu einer Zeit, als wir alle Abstand halten und viel Zeit allein verbringen mussten. Es war auch eine Zeit, in der wir zusammenstehen mussten, um all die kleinen, aber entscheidenden Veränderungen vorzunehmen, die uns ans Ziel bringen sollten. Mir bot dies auch die Möglichkeit, viel Zeit mit meiner neugeborenen Tochter zu verbringen und von Tag zu Tag ihre Entwicklung zu verfolgen.

Rhythmisches basiert der erste Satz ("Recognize") weitgehend auf Unterteilungen in Quintolen. Im ersten Teil hören wir eine langsame Melodie in den Streichern und später in den Hörnern, die rhythmisch auf 5 : 4 basiert, einem Kreuzrhythmus, der nach 5 : 3 moduliert. Nach Einführung der Melodie

übernimmt die Harfe die treibende Kraft in der Musik und zieht sie mit einer konstanten, auf Quintoletten basierenden Figur, die manchmal durch Achtel variiert wird, vorwärts. Es herrscht eine suchende Atmosphäre, und die Klanglandschaft ist oft im phrygischen Modus gehalten. Gelegentlich löst sich die Musik harmonisch auf, bevor sie in den suchenden phrygischen Modus zurückkehrt und schließlich zu einem erkennbaren reinen F-Dur-Akkord findet.

Wie der erste basiert auch der zweite Satz ("Motion") weitgehend auf Quintoletten. Er beginnt mit einem Duett für kleine Trommel und große Trommel. Gemeinsam erzeugen sie darin mit einer Achtefigur, die ständig zwischen 5 : 4 und 5 : 3 moduliert, sowie reinen Achteln Bewegung, bis sich schließlich ein konstantes Tempo einpendelt, das in überwältigendem Chaos gipfelt. Nach einer Weile erscheinen die Geigen und Bratschen allein mit einer Achtefigur, die rhythmisch moduliert wird, bis sie sich in Quintoletten verwandelt, auf denen wiederum der gesamte nächste Abschnitt basiert. Dieser Abschnitt ist besonders stark von einigen der magischen Arrangements inspiriert, die George Martin auf den legendären Alben *Revolver*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* und *Magical Mystery Tour* für die Beatles schuf. Der aufmerksame Hörer wird auch einige kurze Zitate erkennen

können, die ich als Hommage an diese Alben einbezogen habe. Die Inspiration, die mir zunächst gar nicht bewusst war, verdanke ich einer Zeit, als ich mir mit meiner Tochter die Platten viel anhörte. Nach einer langen, intensiven Episode beruhigt sich die Musik und kehrt zum ersten Thema des Eröffnungssatzes zurück, jetzt in anderer Gestalt.

Der letzte Satz ("Higher and Higher") beginnt mit einem zirkusartigen Walzer, der sich in 12 / 8 allmählich zu einem Marsch entwickelt, in dem die Hörner das zentrale Instrumentalelement der Musik bilden, bis sie von einer einzelnen Trompete abgelöst werden. Die Stimmung steigt weiter, die Harmonien werden sauberer und reiner, und die Musik wird immer heiterer. Dem Hörer wird dies abwechselnd in 12 / 8 und 3 / 4 vermittelt. Nach einer Weile löst sich dieses Glücksgefühl auf, und die Musik gipfelt erneut in überwältigendem Chaos.

Every Little Step ist die Geschichte all der kleinen Kämpfe, der kleinen Schritte, die zusammen in unserem Leben einen Unterschied machen, und der Schritte, die

für uns als Mitglieder der menschlichen Gemeinschaft so unglaublich wichtig werden.

A Day in the Sparrow's Life

A Day in the Sparrow's Life geht auf einen Frühlingstag vor einigen Jahren zurück. Nachdem ich eine Weile am Fenster gesessen und einen Spatz beobachtet hatte, begann ich mich zu fragen, wie wohl ein Tag im Leben dieses Vogels aussehen könnte, und ich wollte ihm ein kleines Lied vorspielen. Ich griff zum Saxophon und improvisierte eine Melodie, quasi als Solostück. Mit großen Intervallen konnte ich ein Stück schreiben, in dem ich allein sowohl Solist als auch Begleiter war. Aber dann sah ich in dem Thema so viel Potenzial, dass ich seine Stimmung mit zusätzlichen Parts für ein Streichquartett verstärken wollte. Dabei fiel mir noch mehr für die Erweiterung der Instrumentierung ein, und so wurde das Stück schließlich für ein komplettes Sinfonieorchester arrangiert.

© 2022 Marius Neset

Übersetzung: Andreas Klatt



Soloist, orchestra, and conductor during the recording sessions

Marius Neset: "MANMADE" et autres œuvres

Réflexions sur (et autour de) la musique symphonique de Marius Neset

En 1943, Duke Ellington – largement considéré, à l'époque comme aujourd'hui, comme l'un des plus grands et des plus représentatifs compositeurs de jazz – déclara qu'il n'utiliseraient plus le terme "jazz" car il était trop restrictif. De manière significative, c'était l'année où son jazz band se produisait pour la première fois dans le prestigieux Carnegie Hall de New York, ce véritable bastion et temple du monde de la musique classique, où il donna la création d'une nouvelle œuvre importante intitulée *Black, Brown and Beige*, qui était en grande partie composée plutôt qu'improvisée, et qui durait un peu moins d'une heure. Au lieu d'être saluée comme un extraordinaire accomplissement créatif, la pièce se retrouva instantanément entre deux chaises de la critique: les musiciens classiques élitistes la trouvèrent intellectuellement prétentieuse, tandis que les critiques de jazz la rejettèrent parce qu'elle n'était pas assez jazzy.

Comme la majeure partie de la musique de Marius Neset (né en 1985) de ce disque chevauche également l'univers du jazz et de la

musique contemporaine classique avec une étonnante habileté, il convient de se demander pourquoi le "jazz symphonique" – un concept vieux de plus d'un siècle – a connu une histoire aussi mouvementée et souvent controversée. Pendant le premier quart du vingtième siècle, les compositeurs européens (parmi lesquels Debussy, Stravinski et Milhaud) furent les premiers à utiliser des éléments de ragtime et de jazz dans leurs partitions, comme quelque chose d'exotique en rébellion ouverte contre les influences germaniques qui continuaient à dominer l'esthétique musicale post-romantique. Dans les années 1920, les compositeurs américains firent de même en absorbant les influences du jazz dans un esprit plus nationaliste: Gershwin se mit à cette tâche dans le contexte du Tin Pan Alley, et fut inévitablement critiqué pour avoir fait preuve d'une technique de composition prétendument faible. De son côté, Copland traita brièvement des éléments de jazz d'une manière si dissonante et moderniste que certains critiques estimèrent qu'il se moquait délibérément de la précieuse musique vernaculaire du pays au lieu de la célébrer. Copland abandonna rapidement le

jazz symphonique comme quelque chose d'embarrassant, et ce n'est qu'à la fin des années 1940 que son protégé Leonard Bernstein allait continuer à développer ce style hybride à partir du point plus ou moins exact où son mentor l'avait laissé. Ce faisant, il était manifestement stimulé par l'exemple de l'*Ebony Concerto* de Stravinski, une œuvre d'une excentricité caractéristique, écrite pour le big band de Woody Herman en 1945.

En 1947, Bernstein prit part à un débat animé avec Gene Krupa, le flamboyant batteur de swing, qui fut publié par le magazine *Esquire* sous le titre "Has Jazz Influenced the Symphony?". À cette occasion, le musicien de jazz se montra beaucoup plus négatif à l'égard de l'idée de croisements stylistiques que le musicien classique. Cette tendance déconcertante fut de nouveau illustrée de manière frappante par les réactions négatives envers l'initiative du Third Stream (Troisième Courant) menée par Gunther Schuller à la fin des années 1950. Schuller avait désigné ses tentatives nouvelles et novatrices de fusionner le jazz et la musique classique comme étant un troisième "courant", afin que les compositeurs qui se sentaient chez eux dans les deux courants existants (et manifestement difficiles à satisfaire) puissent continuer à suivre leur propre voie

sans être contaminés par une quelconque fertilisation croisée, s'ils le souhaitaient; mais il fut découragé de constater que certains musiciens de jazz continuaient une fois de plus à protéger "leur" musique avec un zèle territorial.

Le travail de pionnier que Schuller entreprit avec des compositeurs de jazz réceptifs et acquis à sa cause, tels que Charles Mingus et George Russell, est particulièrement pertinent en ce qui concerne la musique orchestrale de Neset. En effet, c'est Schuller qui – contrairement aux premiers représentants du jazz symphonique – fut le premier à avoir l'audace d'introduire l'improvisation de jazz dans le mélange stylistique. Une pièce comme *All about Rosie* (1957) de Russell était pour l'essentiel notée avec une précision à la Stravinski, mais comportait un espace pour un long solo improvisé du célèbre pianiste de jazz Bill Evans. Mais une œuvre telle que le Concertino pour quatuor de jazz et orchestre (1959) de Schuller, écrite pour le Modern Jazz Quartet, illustre un problème permanent et apparemment insoluble qui découlait de l'option tentante consistant à combiner des interprètes de jazz et de musique classique (et leurs styles associés) en demandant simplement aux musiciens de jazz de jouer des pièces de type concerto sur une toile

de fond orchestrale. La principale difficulté était que, jusqu'à une époque relativement récente, les musiciens de formation classique ne savaient absolument pas comment swinguer. Quand John Dankworth co-composa *Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra* avec Mátyás Seiber et l'enregistra avec le London Philharmonic Orchestra (également en 1959), cette disparité fut douloureusement évidente – et même évoquée dans une note en bas de page de la partition. Rolf Liebermann a largement évité la question dans son Concerto pour Jazz Band et Orchestre symphonique (1954) en utilisant une structure faite de sections pendant lesquelles le jazz band et l'orchestre étaient entendus en alternance plutôt que simultanément. Ces deux œuvres tentaient également, sans grand succès, de combiner des techniques sérielles dodécaphoniques ésotériques avec des styles de jazz reposant sur le blues.

Un autre problème potentiel dans le cas spécifique des concertos pour saxophone est le fait que cet instrument est si immédiatement associé au jazz plutôt qu'à la musique de concert classique pour laquelle il a été inventé à l'origine, et que sa sonorité "jazzy" (en grande partie grâce à des décennies de stéréotypes dans les bandes sonores de films teintées de

blues) a malheureusement acquis des associations extra-musicales peu favorables et désormais quasi indélébiles qui pourraient être ressenties par certains comme se plaçant bizarrement sur une toile de fond de musiciens d'orchestre dignes et en smoking. John Adams, dont le style post-minimaliste est l'une des nombreuses influences apparentes dans la musique éclectique de Neset, a apparemment fait référence à ce phénomène lorsqu'il a noté que son propre Concerto pour saxophone (2013) n'était pas destiné à "sonner jazzy en soi, [mais] ses influences jazz ne se trouvent que légèrement sous la surface".

Le défi posé par le format d'un concerto a été magnifiquement relevé par Neset dans *MANMADE*, une œuvre créée par les interprètes de ce disque à Bergen le 5 mars 2020, et qui reçut une ovation debout. Neset吸orbe fréquemment la partie solo dans la trame orchestrale plus large d'où elle peut naturellement émerger quand elle s'aventure dans un territoire plus virtuose: un aspect distinctif de l'orchestration, par exemple, est la doublure occasionnelle du matériau mélodique du saxophone et des violons. L'orchestre n'a pas besoin de swinguer, car la musique est dominée par des croches dites "strictes", c'est-à-dire des croches égales, non swinguées, qui

sont courantes dans divers styles de jazz depuis les années 1960 – notamment ceux influencés par la musique rock et / ou le minimalisme. La partie de saxophone solo est presque entièrement notée, mais il y a des passages qui demandent pas moins de cinq types d'improvisation: (1) des cadences relativement courtes; (2) de l'improvisation ouverte dans laquelle l'interprète est complètement laissé à lui-même, comme dans le troisième mouvement; (3) de l'improvisation reposant sur une séquence d'accords préétablie, et qui dans certains cas contredit les harmonies de l'orchestre; (4) de brefs passages dans lesquels les motifs rythmiques sont spécifiés, mais pas les hauteurs sonores; et (5) quand la partition indique de "jouer librement au-dessus de la mélodie et des accords", comme dans le finale dans lequel plusieurs indications de contours mélodiques sont données à l'interprète. Dans l'ensemble, il est possible de constater que ces approches adoptent des idées empruntées à la musique classique (cadences improvisées dans un format de concerto), au jazz traditionnel (improvisations sur des séquences d'accords cycliques), et aux méthodes d'improvisations plus radicales qui, depuis les diverses initiatives du Free Jazz des années 1960, coexistent dans les mondes du jazz et du

classique comme l'un des domaines où il est le plus évident que les deux musiques peuvent enfin trouver un terrain d'entente indubitable.

MANMADE se situe chronologiquement entre les autres œuvres de ce disque: *Windless* et *A Day in the Sparrow's Life* ont été créées en septembre 2017, tandis que *Every Little Step* a été créée en avril 2021. Dans leur ensemble, la variété stylistique est considérable. *Windless*, par exemple, présente une structure relativement simple, articulée par un refrain immédiatement reconnaissable (présenté dans l'atmosphère sombre d'un mode locrien reposant sur fa dièse), ainsi que plusieurs retours également reconnaissables d'un thème lyrique en mineur. L'omniprésent accompagnement à contretemps en *pizzicato* des cordes rappelle l'émouvante *Pavane* (1887) de Fauré, qui est également dans le ton de fa dièse mineur. Un solo de saxophone improvisé adopte l'approche conventionnelle fondée sur des accords, et utilise un idiome jazz plus clairement reconnaissable que dans n'importe quel passage solo du concerto. L'orchestration est également plus simple, les doublures mises en évidence de la partie solo par le piano ou la flûte reflétant l'instrumentation du petit combo pour lequel la musique avait été conçue à l'origine.

Every Little Step offre à l'auditeur un aperçu fascinant de l'ingéniosité de Neset

à manier un orchestre symphonique standard en l'absence d'un saxophone solo et des associations concomitantes de cet instrument avec le jazz. En l'espace de seulement deux minutes, nous passons émotionnellement d'une atmosphère timidement suggestive à une ambiance chaleureusement romantique. Comme dans *Windless*, le langage harmonique est si flexible que la musique peut à tout moment passer sans transition d'une palette dissonante à une palette modale ou tonale. L'héritage symphonique nordique du compositeur est évident en plusieurs endroits, les échos occasionnels de Sibelius et de Nielsen dans le premier mouvement sont supplantés dans le deuxième par une propulsion maniaque, tandis que des éléments de marche et de cirque prédominent ici et dans le finale. Cependant, comme Neson le fait remarquer dans ses propres notes sur la pièce, il y a aussi (dans le deuxième mouvement) des allusions autobiographiques significatives à des thèmes des Beatles intégrées dans ce riche mélange stylistique. La valse-scherzo conclusive est fréquemment bitonale et polytonale, sa rhétorique orchestrale virtuose et souvent fragmentaire étant liée par une impulsion rythmique inexorable et irrésistible. Tout au long de l'œuvre, les subtilités

métriques omniprésentes rappellent que Neson pendant son enfance avait trouvé son premier moyen d'expression musicale dans l'expérimentation de la batterie, sur laquelle il pouvait maîtriser des mesures complexes dès son plus jeune âge.

L'origine de *A Day in the Sparrow's Life*, "une pièce dans laquelle, seul, j'étais à la fois le soliste et l'accompagnateur" (selon les mots du compositeur), suggère l'influence du regretté Michael Brecker qui, avec la même énergie, parvenait à donner l'impression que son saxophone jouait simultanément une ligne de basse avec des motifs d'accompagnement internes, et une mélodie dans le registre supérieur. Dans la réalisation entièrement écrite de la pièce, les gazouillis amusants sonnant comme une marche dans l'orchestre suggèrent parfaitement la joie de vivre du petit oiseau, tandis que la rhétorique comique dirige parfois la musique vers un territoire surréaliste et presque de dessin animé qui rappelle la musique brillante caractéristique du mentor de Neson, Django Bates. L'album orchestral novateur de Bates avec le London Sinfonietta, *Good Evening... Here Is the News* (Argo, 1996), mérite d'être identifié comme un modèle d'une importance capitale sur la façon dont les notions dépassées de jazz symphonique pourraient être remplacées par un mélange stylistique grisant, sophistiqué,

et souvent explosif beaucoup plus pertinent pour une plus jeune génération d'auditeurs habituée à une vie contemporaine très rapide et culturellement diverse.

Il existe une merveilleuse ironie dans le fait que Neset a ramené son style de jazz symphonique caractéristique dans sa ville natale de Bergen – qui est bien sûr le lieu de naissance du plus illustre compositeur classique de Norvège, Edvard Grieg. Bergen est depuis longtemps un centre de jazz de renommée mondiale, son Festival Nattjazz annuel (fondé en 1972) étant l'un des principaux temps forts du calendrier international du jazz. (Nattjazz a honoré Neset avec son *Talent Award* en 2004.) Mais un peu plus de dix ans avant le lancement du festival, les mondes de la musique classique et du jazz se sont heurtés de plein fouet en Norvège dans une démonstration inconvenante de sectarisme et de divergences artistiques et culturelles apparemment irréconciliables. En 1960, Duke Ellington et son co-compositeur Billy Strayhorn enregistreront leur remaniement inventif pour big band de la célèbre musique de Grieg pour la pièce *Peer Gynt* d'Ibsen, déclarant dans leurs notes sur la pochette de disque qu'ils espéraient avoir fait preuve "d'un mélange de respect et d'innovation" en s'attaquant à cette source musicale

tant aimée. À leur stupeur, l'enregistrement fut rapidement interdit en Norvège par la Fondation Grieg. Cette mesure fut apparemment prise parce que les droits d'auteur de la musique de Grieg (alors en vigueur dans son pays natal, mais pas dans le reste du monde) avaient été enfreints – mais aussi, sans aucun doute, parce que le fait de "jazzer" une musique aussi vénérée sur le plan national avait (selon les propres termes de la Fondation) "porté atteinte à la réputation de l'auteur". Le débat sur les implications culturelles et artistiques de cette décision fit rage à la télévision et à la radio de Norvège, tandis que les amateurs de jazz norvégiens traversaient furtivement la frontière pour aller écouter l'album en Suède. Une caricature parue dans un journal norvégien montrait deux jeunes trolls branchés se tortillant joyeusement sur les airs du disque illicite, tandis qu'un vieux troll leur tournait le dos avec dégoût en se bouchant désespérément les oreilles. Visitant Bergen en 1969 lors d'une tournée européenne avec son jazz band, Ellington déclara à la presse locale qu'il ne rejouerait plus jamais ce morceau parce qu'il n'y avait plus rien de drôle à le faire, et qu'on l'avait fait passer pour un imbécile.

Vers la fin de *MANMADE*, on peut entendre une allusion merveilleusement jugée aux

six premières notes qui ouvrent le célèbre mouvement "Au matin" de *Peer Gynt* de Grieg. Ce fragment mélodique passe entre les deux hautboïstes dans un motif rythmique qui subvertit subtilement la mesure qui prévaut dans le reste de l'orchestre. Pour la plupart des auditeurs, cette mélodie familière – ici un hommage clairement audible à Bergen et à son plus célèbre fils musicien – évoque immédiatement des images de paysages norvégiens de carte postale avec des fjords spectaculaires. Cependant, peu de gens savent que "Au matin" était en fait destiné au départ à suggérer le lever du jour sur un désert africain dans la pièce d'Ibsen. Réarrangée par Ellington et ses musiciens afro-américains dans leur enregistrement malfamé, la musique se voit conférer (peut-être pas par hasard) une "altérité" exotique grâce à des percussions palpitantes et des anches graves étouffantes. Le titre de *Morning Mist* de Neset (qu'il a enregistré sur son album solo *ACT A New Dawn* en 2021, réalisé pendant une période de confinement liée à la pandémie) suggère avec la même immédiateté une miniature impressionniste de Grieg. Mais cela est démenti par le fait que la musique s'inspire d'un motif du Concerto pour violoncelle du compositeur d'avant-garde polonais Witold Lutosławski. Ces deux exemples sont révélateurs des nombreuses

complexités culturelles qu'impliquent les mélanges contemporains de jazz et de musique classique, qui sont aujourd'hui (heureusement!) largement célébrés – et que Neset exprime de manière si frappante dans la musique symphonique d'une invention à vous couper le souffle enregistrée ici.

© 2022 Mervyn Cooke
Traduction: Francis Marchal

Une note du compositeur

MANMADE

MANMADE est un concerto pour saxophone et orchestre symphonique dont la forme et la structure ont été inspirées par les changements climatiques que connaît notre époque. L'œuvre est divisée en cinq mouvements qui traitent des innovations historiques créées par l'homme et qui ont contribué au développement de la société, mais qui, à bien des égards, ont également conduit progressivement aux grands défis auxquels le monde entier se confronte aujourd'hui.

La musique trouve son origine dans des phrases extraites de pièces et de solos improvisés que j'ai créés au fil des ans. Elles ont été expérimentées, démontées, transformées et placées dans un contexte plus large. Cela a renforcé l'expression originale

et aussi contribué à donner aux mêmes phrases une nouvelle signification.

Dans la première partie du premier mouvement ("Creation"), les cordes sont responsables du développement rythmique de la musique, oscillant dans une sorte d'existence agitée. Le reste de l'orchestre entre et sort doucement du paysage sonore jusqu'au moment où le saxophone ténor présente le thème principal de l'œuvre, un motif rythmique à 15 / 4, qui apparaît sous trois formes différentes afin que le rythme puisse se répéter après trois mesures seulement. Le thème se présente dans une sorte de cycle modal, alternant entre les gammes ionniennes et mixolydiennes.

Dans le deuxième mouvement ("Edison"), la musique se fait encore plus brillante. Le concept rythmique du thème principal réapparaît, varié de façon nouvelle, tandis que l'insistance d'un violon propulse la musique avec des quintes lumineuses. L'interaction entre le saxophone et le violon se fonde sur des lignes improvisées se déployant sur une sorte de gamme blues de deux octaves, et finit par entraîner la musique dans une atmosphère de cirque qui se termine de manière chaotique.

Le troisième mouvement ("Apollo") repose sur un motif rythmique à 9 / 8 qui se développe à travers un travail constant de variation. Les doubles-croches se

transforment souvent en triolets, ce qui donne le sentiment que la musique est sur le point de se désagréger, mais pas complètement. Sur le plan harmonique, le mouvement s'inspire en partie d'une suite d'accords de la Neuvième Symphonie de Beethoven et en partie de *The Unanswered Question* de Charles Ives, dans lequel le thème presque naïf, ressemblant à un cantique de Noël, se trouve confronté à un univers totalement atonal. Ici, ces forces musicales "détruisent" progressivement la musique jusqu'à la rendre méconnaissable.

Dans le quatrième mouvement ("Nobel") le "thème principal" est de nouveau entendu, accompagné cette fois par une majestueuse caisse claire. La section des bois continue la musique, ses *ostinati* semblables à des oiseaux se fondant sur la même gamme blues de deux octaves que celle introduite dans le deuxième mouvement. Cela conduit finalement la musique vers une explosion et un thème utilisant le même motif rythmique que celui du "thème principal", mais qui est cette fois transformé pour s'adapter à un groove à 6 / 8 au lieu de 15 / 4.

Le cinquième et dernier mouvement ("A New Creation") prend pour base un thème mélancolique qui dérive d'un solo de saxophone improvisé constitué par de larges intervalles de quintes et de sixtes. Le thème,

dans le ton mineur, est souvent transposé par tierces mineures, ce qui conduit au grand finale: des accords larges et nets aux cuivres, tandis que le rythme des cordes se désagrège de plus en plus. Tout se rassemble dans le dernier accord, qui cependant ne se résout pas. Ainsi, *MANMADE* se termine par un grand point d'interrogation.

Windless

Windless était à l'origine une pièce pour flûte, quatuor à cordes et piano. J'avais toujours rêvé de la jouer moi-même avec un orchestre. C'est une pièce calme dont l'introduction utilise le mode locrien reposant sur fa dièse. Au bout d'un moment, l'ambiance change, et un thème mélancolique en mi mineur fait surface. La musique revient au mode locrien, cette fois reposant sur ut dièse, et s'amplifie jusqu'à un point culminant orchestral en sol majeur. Suit un solo improvisé au saxophone, accompagné par des cordes *pizzicato*. Une fois le thème mélancolique réintroduit, la musique devient de plus en plus douce, jusqu'à disparaître dans le silence, de sorte que la seule chose que vous pouvez entendre alors n'est que le murmure d'un vent très faible...

Every Little Step

Le regard de reconnaissance d'un nourrisson peut déclencher de grandes et puissantes

émotions, et réduire à l'insignifiance tout le reste de ce monde.

J'ai composé *Every Little Step* pendant la période où nous avons tous dû garder une distance et passer beaucoup de temps seuls. En même temps, nous avons rester solidaires pour effectuer les petits, mais cruciaux, changements qui nous permettraient de parvenir à la ligne d'arrivée. Pour moi, ce fut également la possibilité de passer beaucoup de temps avec ma fille qui venait de naître, et de suivre son développement jour après jour.

Sur le plan rythmique, le premier mouvement ("Recognize") repose en grande partie sur des subdivisions en quintuplés. Dans la première partie, nous entendons une mélodie lente aux cordes, et plus tard aux cors, qui repose sur la superposition de cinq contre quatre, un rythme croisé qui se transforme en un cinq contre trois. Après l'introduction de la mélodie, la harpe devient la force motrice de la musique, la faisant avancer avec un motif constant fondé sur les quintuplés et parfois varié par des croches. Il y a une atmosphère de recherche, et le paysage tonal est souvent dans le mode phrygien. De temps en temps, la musique se résout harmoniquement avant de revenir au mode phrygien, et elle parvient finalement à un pur accord de fa majeur.

À l'instar du premier mouvement, le deuxième ("Motion") se fonde en grande

partie sur des quintuplets. Il commence par un duo pour la caisse claire et la grosse caisse, qui produisent ensemble du mouvement avec une figure en croches ballottant constamment entre cinq contre quatre et cinq contre trois, ainsi qu'en croches pures, jusqu'à ce qu'il s'installe dans un tempo constant avant de culminer dans un chaos écrasant. Après un moment, les violons et les altos émergent seuls avec un motif en croches qui se transforme rythmiquement pour devenir des quintuplets sur lesquels s'appuie toute la section suivante. Cette section s'inspire en particulier de plusieurs arrangements magiques de George Martin sur les albums légendaires *Revolver*, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* et *Magical Mystery Tour* des Beatles. L'auditeur attentif pourra également identifier quelques citations brèves que j'offre en hommage à ces albums. Toutes ces idées me sont venues au cours de la période où, avec ma fille, j'écoutais beaucoup ces disques sans me rendre compte qu'ils devenaient une source d'inspiration pour ce que je composais. Après un épisode long et intense, la musique se calme et reprend le premier thème du premier mouvement, maintenant sous une forme différente.

Le dernier mouvement ("Higher and Higher") commence à la manière d'une valse

de cirque qui se transforme progressivement en une marche à 12/8 dans laquelle les cors constituent le principal élément instrumental de la musique jusqu'au moment où une trompette solitaire prend la relève. L'humeur continue de monter, les harmonies deviennent plus nettes et plus pures, et la musique de plus en plus gaie. L'auditeur peut l'entendre alternativement à 12/8 et à 3/4. Après un certain temps, ce sentiment de bonheur disparaît, et une fois de plus, la musique culmine dans un état de chaos écrasant.

Every Little Step est l'histoire de toutes les petites luttes, les petites étapes, qui ensemble font la différence dans nos vies, et des étapes qui deviennent si incroyablement fondamentales pour nous en tant que membres de la communauté humaine.

A Day in the Sparrow's Life
J'ai composé *A Day in the Sparrow's Life* un jour de printemps il y a quelques années. Après être resté assis et avoir observé un moineau par la fenêtre pendant un certain temps, je me suis demandé à quoi pouvait bien ressembler une journée dans la vie de cet oiseau, et j'ai voulu lui jouer une petite chanson. J'ai pris mon saxophone et j'ai improvisé une mélodie, essentiellement comme une pièce solo. En utilisant de grands intervalles, j'ai pu écrire une pièce

dans laquelle, seul, j'étais à la fois le soliste et l'accompagnateur. Ce thème m'a semblé posséder un tel potentiel que j'ai voulu amplifier son humeur en incorporant des parties pour quatuor à cordes. Cette manière de procéder m'a donné encore d'autres idées

pour élargir l'instrumentation, et cela a continué jusqu'à ce que je l'arrange pour un orchestre symphonique complet.

© 2022 Marius Neset
Traduction: Francis Marchal



Edward Gardner (front), Marius Neset (right), and Aage Richard Meyer,
the Assistant Conductor (left), in the control room during playback

Henning Målsnes

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



Many thanks also to the Assistant Conductor, Aage Richard Meyer

Marius Neset appears courtesy of ACT Music & Vision.

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Vegard Landaas, LAWO Classics

Sound engineer Thomas Wolden, LAWO Classics

Editor Vegard Landaas, LAWO Classics

Chandos mastering Alex James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 14 – 17 June 2021

Front cover Photograph of Marius Neset's tenor saxophone by Photographer Roar Vestad

Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography

Inner inlay card Photograph of Marius Neset and his tenor saxophone by Nina Djærff

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Marius Neset

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Henning Målsnes



Marius Neset during the recording sessions

