

BORGSTRÖM

VIOLIN CONCERTO OP. 25

SHOSTAKOVICH

VIOLIN CONCERTO NO. 1

ELDBJØRG HEMSING

WIENER SYMPHONIKER

OLARI ELTS



A few years ago, I was introduced to the music of Hjalmar Borgström, a name I was not previously familiar with and I was surprised to learn that he had been famous both as a composer and as a critic in Norway at the beginning of the twentieth century. Opening the dusty score of his First Violin Concerto for the first time I was immediately intrigued. This concerto, written in 1914, is incredibly beautiful, full of the Norwegian nationalist sentiment so typical of its time but also worthy of international attention. It reminds me of where I come from – the rugged landscape of Valdres and Jotunheimen, where the surrounding mountains rise dramatically over the valleys – and the music makes me yearn for my roots. After Borgström's death in 1925 the concerto was sadly completely forgotten and so today I am on something of a mission to help do my part in bringing this composer's music back to life.

In contrast to Borgström's work, Shostakovich's First Violin Concerto is a work that I grew up loving and was completely hooked on from an early age. Studying the work with Professor Boris Kushnir, who himself was taught by the concerto's dedicatee, David Oistrakh, has given me a privileged insight into the music and allowed me to learn something of the Russian spirit with its unique melancholy and humour. The concerto is a massive, emotional masterpiece where there are no limits to how far you are stretched within yourself in expression, pain, sorrow and hope.

– Eldbjørg Hemsing

BORGSTRÖM, HJALMAR (1864–1925)

VIOLIN CONCERTO IN G MAJOR

35'58

Op. 25 (1914)

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 15'55 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> – <i>attacca</i> – | 8'42 |
| 3 | III. <i>Allegro con spirito</i> | 11'16 |

SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906–75)

VIOLIN CONCERTO No. 1 IN A MINOR

37'28

Op. 77 (1947–48, rev. 1955) (Sikorski)

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | I. Nocturne. <i>Moderato</i> | 12'07 |
| 5 | II. Scherzo. <i>Allegro</i> | 6'37 |
| 6 | III. Passacaglia. <i>Andante</i> – Cadenza – <i>attacca</i> – | 13'37 |
| 7 | IV. Burlesque. <i>Allegro con brio</i> – <i>Presto</i> | 4'58 |

TT: 74'12

ELDBJØRG HEMSING *violin*

WIENER SYMPHONIKER

OLARI ELTS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Violin by G.B. Guadagnini, Milan 1754, kindly on loan from Dextra Musica Foundation

The fate of any new piece of music is unpredictable. History is littered with musical works that by any reckoning should have been successful, and often were at the time of their première, but then faded into oblivion. On the other hand, much of today's core repertoire had a decidedly shaky start.

The almost complete disappearance of **Hjalmar Borgström's** music from the repertoire is fully explainable by reasons not related to the quality of the music, but rather concerning a mismatch between the composer and the dominating trends in Norwegian music. Like Edvard Grieg in the preceding generation, and indeed like most every serious-minded Scandinavian composer in the late nineteenth century, Borgström went to Leipzig to study at the famous conservatory in 1887, after lessons with Halvorsen in Kristiania (Oslo), the town of his birth. Also like Grieg, Borgström was not impressed by the teaching at the conservatory itself, though revelling in the rich musical culture.

However, in contrast to Grieg who returned from Germany firmly resolved to carve out an authentic, Norwegian idiom, Borgström remained in Germany for a long time, immersing himself in the aesthetics of contemporary music there. When he returned to Norway for good in 1903, he was a staunch proponent of new German symphonic music – a firm believer in the power of programme music to express the deepest universal truths of human existence.

This conviction – or rather, Borgström's lack of interest in developing a national idiom – hampered his career in Norway. Grieg himself reportedly expressed bafflement at the phenomenon of a younger Norwegian composer, so obviously gifted and well trained as a musical craftsman – but with nothing specifically 'Norwegian' about his music.

Establishing himself in Kristiania, Borgström soon became a highly respected music critic – a profession that he retained until his death. As a composer, he seemed enormously advanced at first to concert goers in the Norwegian capital. This impres-

sion was relatively short-lived, however, as the focus in artistic circles shifted from German to French culture in the aftermath of the First World War. Furthermore, although Borgström propagated the ideas of late German Romanticism, his personal idiom was always much less adventurous than that. In 1939, the composer Pauline Hall reviewed a performance of Borgström's symphonic poem *Tanken* (*The Thought*), composed in 1917. Some twenty years younger than Borgström and founder of the Norwegian branch of ISCM, Hall proclaimed that it was not only old-fashioned at the time of the performance, but backwards-looking even for the time of its composition. The music of Borgström was never completely forgotten – and his place in history books was always secure – but when his music began to be performed and recorded in the last decades of the twentieth century, as part of a general renewed interest in late romanticism, it was very much a moment of rediscovery.

Borgström's Violin Concerto was first performed at the 1914 Jubilee exhibition in Kristiania – a celebration of the centenary of the Norwegian constitution. A cultivation of national identity in the 1800s had developed into a near frenzy around the time the union with Sweden was dissolved in 1905. The cultural climate was thus very much in favour of presenting new Norwegian music, and the concerto was well received. It did not establish itself in the repertoire, however, receiving only a few performances in the following decades.

The concerto is in the conventional three movements and, in keeping with its neutral title, does not have any explicit programme. With this composer, the boundary between descriptive and absolute music is blurred, though. Borgström deplored the notion of absolute music and *l'art pour l'art*. He is known to have written programmes for some of his works with abstract titles, such as a symphony in D minor and a piano quintet. On the other hand, two of his five symphonic poems have concertante elements – intriguingly, his *Hamlet* is a symphonic poem for solo piano and orchestra.

Accordingly, although we are not provided with any direct ‘explanations’, the Violin Concerto is brimming with expressive content, starting with the unusual, soft, almost melodic writing for the timpani at the very start of the first movement that is repeated as a kind of framing device for the exposition, and again to round off the movement. The first entry of the soloist tentatively – if briefly – suggests unusual harmonic areas. The prevailing mood of the first movement, and indeed of the whole work, is one of rhapsodic lyricism, where the flow of musical invention is happily uninterrupted by overt signposts of conventional form. The slow movement starts with an arresting, chorale-like passage, brought back as a sort of refrain at intervals. Another inventive and original touch is the very end of the work, where the solo violin suddenly provides the briefest of poetic send-offs as the preceding lively music is reduced to mere rustles in the orchestra. The effect of this quiet, unexpected coda to a conventionally vivacious concerto finale is both elegant and poetic.

Dmitri Shostakovich’s First Violin Concerto was composed a few decades later than Borgström’s concerto. This work, too, of course, is marked by the uneasy fit between its composer and his environment; however, the differences between the first years of Norwegian independence and the post-war era in the Soviet Union are dramatic indeed. The difficulties Shostakovich experienced at the time were quite literally a matter of life and death. The post-war years saw the official denouncement of music containing ‘formalistic distortions and anti-democratic trends alien to the Soviet people’, in the words of the infamous decree by Andrei Zhdanov from 1948. ‘Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Shebalin, Popov, Myaskovsky and others’ – that is, almost every composer of any significance in the Soviet Union – were accused of negating the basic principles of classical music.

Shostakovich’s reaction to the Zhdanov doctrine was to follow two paths simultaneously. In public, he wrote ‘light’ music and film scores, works that paid the

bills and would cause no problems with the authorities. In private, he composed the music that he wanted to write, music that met his own high artistic and intellectual standards but would have no chance of being performed in public.

The First Violin Concerto falls decisively into the second category. David Oistrakh, for whom it was written, valued it highly indeed for its depth of expression, calling the solo part a role of Shakespearean dimensions. Due to the political climate, the première was delayed for some time, and the chronology of composition is unclear. This is mirrored in the opus numbering – the work was first Op. 77, then withdrawn and revised to an unknown extent before surfacing again as Op. 99. More recently, there has been a tendency to revert to the original numbering.

When, eventually, the piece was performed in public, Oistrakh was a formidable advocate, giving numerous deeply committed performances and eventually making two recordings. Certainly, it is a big work, its level of ambition and profundity of content underlined by its being in four movements, alluding formally to the symphony rather than to the conventional concerto.

The first movement seems to begin very far from conventional concerto territory, with a slow, brooding bass line in the orchestra. This Nocturne contains some phantasmagorical episodes, darkness of the darkest depths of the orchestra contrasted with the glitter of celesta and harp. Perhaps most memorably, in a few episodes the orchestral accompaniment is reduced to the barest minimum, backing the violin seemingly conveying intimate confidences under the protection of night.

The second movement, aptly for a symphonic work, is a scherzo, complete with a contrasting trio section in duple time. As the chronology of Shostakovich's 'private' works of this period is uncertain, this movement may be the first appearance of the Shostakovich 'motto' theme – DSCH (the German notes D–E♭–C–H [D–E flat–C–B]), more extensively developed in the Tenth Symphony.

The third movement returns to the sombre, introspective mood of the opening

movement before a formidable cadenza for the soloist leads directly into the finale. The contrast to the preceding movement is striking, even jarring, as this ‘Burlesque’ gets under way. As with so many Shostakovich symphonies, the effect can be disconcerting, with so much orchestral bluster in close proximity to the intimate, melancholy poetry of the preceding slow movement. Oistrakh, perhaps somewhat defensively, referred to this movement as a ‘Russian Festival’ – which preempts the question of how seriously the movement should be taken, and also neatly places it in a framework of national tradition, giving the lie to anyone questioning Shostakovich’s commitment to the classical Russian tradition. The most basic function of the movement, surely completely intentional on the part of the composer, is to allow orchestra and soloist an opportunity to display virtuosity and have an effective extrovert ending – while not completely erasing the memory of the quiet, reflective music that preceded it.

© *Tomas Block 2018*

A champion of Norway’s rich musical tradition, **Eldbjørg Hemsing** has been performing on some of the world’s most prestigious stages since the age of 11, when she made her solo début with the Bergen Philharmonic Orchestra. Her violin playing represents a unique blend of classic Viennese sound, drawn from her lessons with Boris Kuschner; a contemporary sensibility absorbed through numerous projects with the Oscar-winning composer Tan Dun; and a deep affinity with her Scandinavian heritage that she proudly showcases in every aspect of her active musical life.

Eldbjørg Hemsing’s star rose when she gave a globally televised performance at the Nobel Peace Prize Ceremony in Oslo. A regular guest soloist with some of the world’s top ensembles, she is honoured to count the MDR Leipzig Radio Symphony

Orchestra, NDR Radiophilharmonie Hannover, RTÉ National Symphony Orchestra (Ireland), Netherlands Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic, Norwegian Radio Orchestra, Czech National Symphony Orchestra and Hong Kong Philharmonic Orchestra among her most active orchestral partners. She has appeared at the Bad Kissingen and AlpenKlassik festivals in Germany, Bellerive Festival in Switzerland, international chamber music festivals in Oslo, Stavanger and Bergen, and the Nordic Cool Festival at the Kennedy Center in Washington D.C.

Praised for her ability to establish an authentic connection with music fans, Eldbjørg Hemsing has received the Audience Prize at the Verbier Festival, First Prize and Audience Prize in the Virtuosi Competition in Norway, and the Audience Prize in the Young Musicians 2008 with top votes from Germany, Austria and Switzerland. The present recording is the first to be released as a part of an ongoing collaboration with BIS Records.

Eldbjørg Hemsing plays a 1754 G. B. Guadagnini violin on kind loan from the Dextra Musica Foundation. Her long-term artistic development is generously supported by Göhde Foundation.

www.eldbjorghemsing.com

The **Wiener Symphoniker** handles the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital, and the preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's artistic pursuits. Founded in 1900, the Wiener Symphoniker has premièred works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire and, over the course of its history, conductors such as Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler and George Szell have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–60) and Wolfgang Sawallisch (1960–70) were the chief conductors who moulded the sound of the orchestra most significantly. The Swiss

conductor Philippe Jordan took up the position of music director at the beginning of the 2014–15 season. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appears in more than 150 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker has been orchestra-in-residence at the Bregenzer Festspiele. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006, when the Theater an der Wien became a functioning opera house again; the orchestra has been responsible for a significant number of productions there ever since.

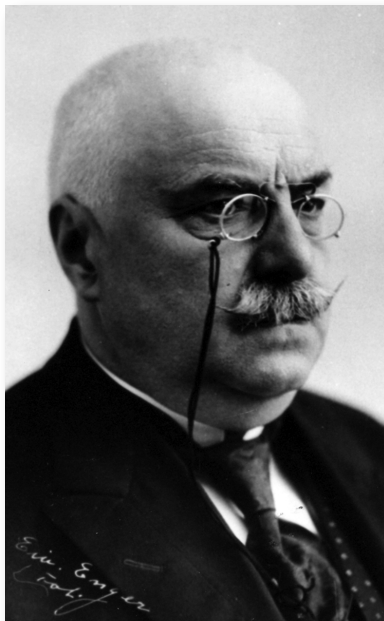
www.wiener-symphoniker.at

Olari Elts' passion for distinctive programming rich with invention has earned him much praise on the international music scene. He appears with orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Norwegian Radio Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Munich Chamber Orchestra, Orchestre National de France, Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, the Seattle and Cincinnati Symphonies and the National Arts Centre Orchestra in Ottawa. Further afield, he works with the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra and orchestras in Melbourne, Perth, Hobart and Adelaide as well as the New Zealand Symphony Orchestra. Soloists with whom he collaborates include Stephen Hough, Alexander Melnikov, Jean-Yves Thibaudet, Simon Trpčeski, Christian Tetzlaff, Baiba Skride, Isabelle Faust, Lawrence Power, Maxim Rysanov, Gautier Capuçon, Kari Kriikku, Sally Matthews, Lilli Paasikivi, Michael Nagy and Stephan Loges.

Winner of the International Sibelius Conductors' Competition in Helsinki in

2000, Olari Elts was chief conductor of the Latvian National Symphony Orchestra, and principal guest conductor of the Scottish Chamber Orchestra as well as the Orchestre de Bretagne and most recently the Helsinki Philharmonic Orchestra and the Estonian National Symphony Orchestra. He was born in Tallinn, where he founded the NYVD Ensemble (contemporary music). Through a broad range of repertoire he combines a strong commitment to vocal and choral music as well as contemporary works, with close associations to his fellow Estonians Arvo Pärt and Erkki-Sven Tüür.

www.olarielts.com



HJALMAR BORGSTRÖM



DMITRI SHOSTAKOVICH

Photo: © Deutsche Fotothek

Das Schicksal eines neuen Musikwerks ist unvorhersehbar. Die Geschichte ist voll von Werken, die nach allem Ermessen Erfolg hätten haben müssen und diesen bei ihrer Uraufführung oft auch hatten, um dann in Vergessenheit zu geraten. Andererseits nahm ein großer Teil des heutigen Kernrepertoires einen ausgesprochen wackeligen Anfang.

Das fast vollständige Verschwinden der Musik **Hjalmar Borgströms** aus dem Repertoire lässt sich zur Gänze durch Gründe erklären, die nichts mit der Qualität der Musik zu tun haben, sondern eher mit einem Missverhältnis zwischen dem Komponisten und den vorherrschenden Strömungen der norwegischen Musik. Nachdem er Unterricht bei Halvorsen in seiner Geburtsstadt Kristiania (Oslo) genommen hatte, ging Borgström – wie Edvard Grieg in der vorhergehenden Generation und wie tatsächlich jeder ernsthafte skandinavische Komponist im späten 19. Jahrhundert – im Jahr 1887 nach Leipzig, um am berühmten Konservatorium zu studieren. Wie Grieg war auch Borgström nicht sonderlich beeindruckt vom eigentlichen Unterricht am Konservatorium, doch schwelgte er in der reichen Musikkultur.

Im Gegensatz zu Grieg freilich, der in der festen Absicht aus Deutschland heimkehrte, eine authentische norwegische Tonsprache zu entwickeln, blieb Borgström lange Zeit in Deutschland und vertiefte sich in die Ästhetik der dortigen zeitgenössischen Musik. Als er 1903 endgültig nach Norwegen zurückkehrte, war er ein entschiedener Verfechter der neuen deutschen Symphonik, überzeugt von der Macht der Programmmusik, die tiefsten universellen Wahrheiten der menschlichen Existenz auszudrücken.

Diese Überzeugung – oder vielmehr Borgströms mangelndes Interesse an der Entwicklung eines nationalen Idioms – erschwerte seine Karriere in Norwegen. Grieg selbst soll Verwunderung über jenen jungen norwegischen Komponisten geäußert haben, der so offenkundig talentiert und hervorragend ausgebildet war – dessen Musik aber nichts spezifisch Norwegisches an sich hatte.

Nachdem er sich in Kristiania niedergelassen hatte, wurde Borgström bald ein hoch angesehener Musikkritiker – ein Beruf, den er bis zu seinem Tod ausübte. Als Komponist erschien er den Konzertgängern der norwegischen Hauptstadt zunächst enorm avanciert. Dieser Eindruck war jedoch relativ kurzlebig, da sich der künstlerische Fokus nach dem Ersten Weltkrieg von der deutschen auf die französische Kultur verlagerte. Und obgleich Borgström die Ideen der späten deutschen Romantik propagierte, war sein persönliches Idiom durchaus weniger kühn. Pauline Hall, die rund zwanzig Jahre jüngere Komponistin und Gründerin der norwegischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, konnte daher 1939 in ihrer Kritik einer Aufführung von Borgströms Symphonischer Dichtung *Tanken (Der Gedanke)* schreiben, das Werk habe nicht nur zur Zeit dieser Aufführung altmodisch gewirkt, sondern bereits in der Zeit seiner Entstehung. Die Musik von Borgström wurde danach nie völlig vergessen – und sein Platz in den Geschichtsbüchern war unumstritten –, doch als seine Musik im Zuge eines allgemeinen erneuerten Interesses an der Spätromantik in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allmählich aufgeführt und aufgenommen wurde, war dies eine Art Wiederentdeckung.

Borgströms Violinkonzert wurde 1914 bei der Jubiläumsausstellung aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der norwegischen Verfassung in Kristiania uraufgeführt. Die Stärkung der nationalen Identität im 19. Jahrhundert hatte sich 1905, als die Union mit Schweden aufgelöst wurde, beinahe zu einem Rausch gesteigert. Das kulturelle Klima war neuer norwegischer Musik daher sehr gewogen, und das Konzert wurde gut aufgenommen. Im Repertoire konnte es sich jedoch nicht etablieren und wurde in den nachfolgenden Jahrzehnten nur selten aufgeführt.

Das Konzert hat die traditionellen drei Sätze und, seinem neutralen Titel entsprechend, kein explizites Programm. Bei Borgström jedoch verschwimmt die Grenze zwischen deskriptiver und absoluter Musik. Er missbilligte die Idee der absoluten Musik und des *l'art pour l'art*, und es ist bekannt, dass er für einige

seiner abstrakt betitelten Werke Programme geschrieben hat, wie etwa für eine Symphonie in d-moll und ein Klavierquintett. Andererseits weisen zwei seiner fünf Symphonischen Dichtungen konzertante Elemente auf – sein *Hamlet* etwa ist eine faszinierende Symphonische Dichtung für Soloklavier und Orchester.

Obwohl uns im Fall des Violinkonzerts keine direkten „Erläuterungen“ überliefert sind, strotzt es vor Ausdrucksgehalt, angefangen mit dem ungewöhnlichen, sanften, fast melodischen Einsatz der Pauke gleich zu Beginn des ersten Satzes, der die Exposition wie ein Rahmen umgibt und den Satz am Ende auch abrundet. Der erste Auftritt des Solisten deutet vorsichtig, wenn auch kurz, ungewöhnliche harmonische Gefilde an. Im ersten Satz – und recht eigentlich im gesamten Konzert – herrscht eine rhapsodisch-lyrische Grundstimmung vor, in der der Fluss der musikalischen Erfindung nicht von ostentativen Wegmarken konventioneller Formgebung unterbrochen wird. Der langsame Satz beginnt mit einer fesselnden, choralartigen Passage, die wie ein Refrain mehrfach wiederkehrt. Ein weiterer einfallsreicher und origineller Zug prägt das Ende des Werks, wenn die Solovioline plötzlich einen äußerst kurzen poetischen Abschied anstimmt, während sich die zuvor lebhafte Musik im Orchester zu einem Rascheln reduziert. Nach einem traditionell quirligen Konzertfinale ist diese ruhige, unerwartete Coda von ebenso eleganter wie poetischer Wirkung.

Das Violinkonzert Nr. 1 von **Dmitri Schostakowitsch** entstand einige Jahrzehnte nach Borgströms Konzert. Auch dieses Werk ist natürlich geprägt von dem ungunstigen Verhältnis zwischen dem Komponist und seinen Rahmenbedingungen; die Unterschiede zwischen den ersten Jahren der norwegischen Unabhängigkeit und der Nachkriegszeit in der Sowjetunion sind jedoch dramatisch. Die Probleme, denen sich Schostakowitsch damals gegenüber sah, waren buchstäblich eine Frage von Leben und Tod. In den Nachkriegsjahren wurde Musik mit „formalistischen Verzerrungen und antidemokratischen Tendenzen, die dem sowjetischen Volk fremd

sind“ (so das berüchtigte Dekret von Andrej Shdanow aus dem Jahr 1948), offiziell verurteilt. „Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan, Schebalin, Popov, Mjaskowskij und andere“ – also nahezu jedweder sowjetische Komponist von Bedeutung – wurden beschuldigt, die Grundprinzipien der klassischen Musik zu negieren.

Schostakowitschs Reaktion auf die Shdanow-Doktrin war zweigleisig: Vor der Welt schrieb er „leichte“ Musik und Filmmusik – Werke, die dem Broterwerb dienten und keine Probleme mit den Behörden verursachten. Privat hingegen komponierte er die Musik, die er wirklich schreiben wollte, Musik, die seinen hohen künstlerischen und intellektuellen Ansprüchen genügte, aber keine Chance hatte, öffentlich aufgeführt zu werden.

Das Violinkonzert Nr. 1 gehört entschieden der zweiten Kategorie an. David Oistrach, für den es geschrieben wurde, schätzte zumal seine Ausdruckstiefe und nannte den Solopart eine Rolle von Shakespeare'schen Ausmaßen. Aufgrund des politischen Klimas verzögerte sich die Uraufführung für geraume Zeit, und die genaue Entstehungszeit des Werks ist unklar. Dies spiegelt sich in der Opuszahl wider: Zunächst firmierte es als Opus 77, wurde aber dann zurückgezogen und in unbekanntem Umfang revidiert, um schließlich als Opus 99 wieder zum Vorschein zu kommen. In jüngerer Zeit kehrt man eher zur ursprünglichen Nummerierung zurück.

Als das Werk schließlich öffentlich aufgeführt wurde, war Oistrach sein fulminanter Verfechter, der zahlreiche leidenschaftliche Aufführungen gab und zwei Einspielungen vorlegte. Und gewiss handelt es sich um ein großes Werk, dessen Ambition und inhaltliche Tiefe sich in immerhin vier Sätzen bekunden, was in formaler Hinsicht eher auf die Symphonie denn auf das traditionelle Konzert verweist.

Der Anfang des ersten Satzes mit seiner langsamen, düsteren Basslinie im Orchester scheint weit entfernt vom herkömmlichen Terrain eines Solokonzerts.

Dieses Nocturne enthält einige phantastische Episoden; die dunkelsten Abgründe des Orchesters treffen auf das Glitzern von Celesta und Harfe. Besonders einprägsam ist vielleicht, wie das Orchester in einigen Episoden auf das absolute Minimum reduziert ist und die Violine auf eine Weise begleitet, als vertraue es ihm im Schutze der Nacht intime Geheimnisse an.

Der zweite Satz ist, ganz im Sinne der symphonischen Konzeption, ein Scherzo samt kontrastierendem Trio im Zweiertakt. Da die Chronologie von Schostakowitschs „privaten“ Werken aus dieser Zeit unklar ist, könnte es sich bei diesem Satz um den ersten Auftritt von Schostakowitschs „Motto“-Thema handeln (DSCH; in Tonbuchstaben: D-Es-C-H), das in der Zehnten Symphonie ausgiebiger entwickelt wird.

Der dritte Satz kehrt zu der düsteren, introvertierten Stimmung des Eingangssatzes zurück, bevor eine gewaltige Solokadenz direkt ins Finale führt. Der Kontrast dieser „Burleske“ zum Satz zuvor frappiert, ja, erschüttert. Wie in so vielen Symphonien Schostakowitschs kann die Wirkung dieses heftigen orchestralen Getöses in unmittelbarer Nähe zu der intimen, melancholischen Poesie des vorangegangenen langsamen Satzes ausgesprochen beunruhigend sein. Vielleicht um es zu verteidigen, bezeichnete Oistrach das Finale als „russisches Fest“ – was die Frage aufwirft, wie ernst dieser Satz genommen werden sollte; zugleich wird er in einen nationalen Traditionszusammenhang gerückt, was all jene Lügen straft, die Schostakowitschs Bekenntnis zur klassischen russischen Tradition in Frage stellten. Die zentrale – und vom Komponisten sicherlich vollkommen beabsichtigte – Funktion des Satzes besteht darin, dem Orchester und dem Solisten Gelegenheit zu geben, ihre Virtuosität zu demonstrieren und auf effektvolle, extrovertierte Weise zu schließen – ohne darüber die zuvor erklungene, stille und nachdenkliche Musik ganz zu vergessen.

© *Tomas Block 2018*

Eldbjørg Hemsing, eine engagierte Verfechterin der reichen Musiktradition Norwegens, gab im Alter von 11 Jahren ihr Solistendebüt mit dem Bergen Philharmonic Orchestra und tritt seither auf renommiertesten Podien der Welt auf. Ihr Geigenspiel verbindet auf einzigartige Weise den klassischen Wiener Klang, den sie als Studentin bei Boris Kuschmir vervollkommnete, mit einer zeitgenössischen Sensibilität, die sie in zahlreichen Projekten mit dem Komponisten und Oscar-Preisträger Tan Dun verfeinerte, und einer tiefen Verbundenheit mit ihrem skandinavischen Erbe, dem ihr musikalisches Wirken in jeder Hinsicht mit großem Stolz Tribut zollt.

Eldbjørg Hemsings Karriere begann mit einem weltweit ausgestrahlten TV-Auftritt bei der Friedensnobelpreisverleihung in Oslo. Sie ist regelmäßige Gastsolistin weltweit führender Ensembles und genießt die Ehre, das MDR Sinfonieorchester, die NDR Radiophilharmonie Hannover, das RTÉ National Symphony Orchestra (Irland), das Netherlands Symphony Orchestra, das Oslo Philharmonic Orchestra, das Norwegische Radio-Orchester, das Tschechische National-Symphonieorchester und das Hong Kong Philharmonic Orchestra zu ihren aktivsten Orchesterpartnern zu zählen. Zu den Festivals, bei denen sie zu Gast war, zählen der Kissinger Sommer und AlpenKlassik in Deutschland, das Bellerive Festival in der Schweiz, die internationalen Kammermusikfestivals in Oslo, Stavanger und Bergen und das Nordic Cool Festival im Kennedy Center in Washington.

Eldbjørg Hemsing wird gerühmt für ihre Fähigkeit, eine authentische Beziehung zu ihren Zuhörern aufzubauen; beim Verbier Festival wurde sie mit dem Publikumspreis, bei der Virtuosi Competition in Norwegen mit dem 1. Preis sowie dem Publikumspreis und bei Eurovision Young Musicians 2008 mit dem Publikumspreis (mit Höchstwertungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz) ausgezeichnet. Mit der vorliegenden Einspielung beginnt ihre längerfristig angelegte Zusammenarbeit mit BIS Records.

Eldbjørg Hemsing spielt eine Violine von G. B. Guadagnini aus dem Jahr 1754,

die ihr freundlicherweise von der Dextra Musica Foundation zur Verfügung gestellt wird. Ihre langfristige künstlerische Entwicklung wird von der Göhde Stiftung großzügig unterstützt.

www.eldbjorghemsing.com

Die **Wiener Symphoniker** bestreiten den Löwenanteil des symphonischen Musiklebens der österreichischen Hauptstadt; die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur nimmt einen zentralen Stellenwert in den Aktivitäten des Orchesters ein. Das 1900 gegründete Ensemble hat Werke uraufgeführt, die heute unumstritten im Repertoire verankert sind, und im Laufe seiner Geschichte wurde es nachhaltig von Dirigenten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler und George Szell geprägt. In späteren Jahrzehnten waren es vor allem die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–60) und Wolfgang Sawallisch (1960–70), die das Klangbild des Orchesters formten. Mit Beginn der Saison 2014/15 trat der Schweizer Dirigent Philippe Jordan das Amt des Musikalischen Leiters an. Als Gastdirigenten feierten Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 150 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Wiener Konzerthaus stattfindet. Seit 1946 sind die Wiener Symphoniker das Orchestra-in-Residence der Bregenzer Festspiele. Anfang 2006 stellten sich die Wiener Symphoniker einer neuen Herausforderung: Seit das Theater an der Wien wieder als Opernspielstätte dient, wirkt das Orchester an einer beträchtlichen Zahl von Opernproduktionen mit.

www.wienersymphoniker.at

Olari Elts' Leidenschaft für einfallsreiche, unverwechselbare Programme hat ihm in der internationalen Musikszene große Anerkennung verschafft. Er tritt mit Orchestern wie dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Norwegischen Rundfunkorchester, dem Finnischen Radio-Symphonieorchester, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Münchner Kammerorchester, dem Orchestre National de France, dem Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música, der Seattle Symphony, der Cincinnati Symphony und dem National Arts Centre Orchestra in Ottawa auf; darüber hinaus gastierte er beim Yomiuri Nippon Symphony Orchestra sowie bei Orchestern in Melbourne, Perth, Hobart und Adelaide und dem New Zealand Symphony Orchestra. Zu den Solisten, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören Stephen Hough, Alexander Melnikov, Jean-Yves Thibaudet, Simon Trpčeski, Christian Tetzlaff, Baiba Skride, Isabelle Faust, Lawrence Power, Maxim Rysanov, Gautier Capuçon, Kari Krikkku, Sally Matthews, Lilli Paasikivi, Michael Nagy und Stephan Loges.

Olari Elts, Gewinner des Internationalen Sibelius-Dirigentenwettbewerbs in Helsinki im Jahr 2000, war Chefdirigent des Latvian National Symphony Orchestra und Erster Gastdirigent des Scottish Chamber Orchestra, des Orchestre de Bretagne, des Helsinki Philharmonic Orchestra und des Estonian National Symphony Orchestra. In seiner Geburtsstadt Tallinn gründete er das NYJD Ensemble für zeitgenössische Musik. Mit einem breit gefächerten Repertoire verbindet er ein starkes Engagement für Vokal- und Chormusik sowie zeitgenössische Kompositionen, wobei er enge Beziehungen zu seinen estnischen Landsleuten Arvo Pärt und Erkki-Sven Tüür pflegt.

www.olarielts.com

ELDBJØRG HEMSING

Photo: © Nikolaj Lund



Le sort de quelque nouvelle pièce musicale que ce soit est imprévisible. L'histoire est remplie d'œuvres musicales qui, selon toute vraisemblance, auraient dû être couronnées de succès et qui souvent, du reste, le furent au moment de leur création mais qui sont par la suite tombées dans l'oubli. En revanche, un grand nombre d'œuvres faisant partie du répertoire de base d'aujourd'hui a connu des débuts difficiles.

La disparition presque totale de la musique d'**Hjalmar Borgström** du répertoire s'explique par des raisons qui ne sont pas liées à la qualité de la musique mais plutôt par un décalage entre le compositeur et les tendances dominantes de la musique norvégienne d'alors. Comme Edvard Grieg dans la génération précédente et, en effet, comme la plupart des compositeurs scandinaves sérieux de la fin du dix-neuvième siècle, Borgström s'est rendu à Leipzig en 1887 pour étudier au célèbre conservatoire après avoir suivi des cours auprès de Johan Halvorsen à Kristiania (Oslo), sa ville natale. Tout comme Grieg, Borgström ne fut guère impressionné par l'enseignement dispensé au conservatoire mais il s'est en revanche délecté de la riche culture musicale locale.

Cependant, contrairement à Grieg qui revint d'Allemagne résolument décidé à se forger un idiome norvégien authentique, Borgström y demeura longtemps et s'immergea dans l'esthétique de la musique contemporaine. Après son retour définitif en Norvège en 1903, il fut un fervent défenseur de la nouvelle musique symphonique allemande ainsi qu'un adepte convaincu de la puissance de la musique à programme pour exprimer les vérités universelles les plus profondes de l'existence humaine.

Cette conviction – ou plutôt le manque d'intérêt de Borgström pour le développement d'un idiome national – entrava sa carrière en Norvège. Grieg lui-même exprima son désarroi devant ce phénomène qu'était ce jeune compositeur norvégien, si doué et si bien formé en tant qu'artisan musical, mais dont la musique n'exprimait rien de spécifiquement « norvégien ».

Borgström s'établit à Kristiania et devient rapidement un critique musical très respecté – une profession qu'il exercera jusqu'à sa mort. En tant que compositeur, il semble qu'il eut la réputation d'être passablement avancé pour les mélomanes de la capitale norvégienne. Cette impression ne sera cependant qu'éphémère alors que les cercles artistiques passèrent de la culture allemande à la culture française au lendemain de la Première Guerre mondiale. En outre, bien que Borgström ait propagé les idées du romantisme tardif allemand, son idiome personnel a toujours été beaucoup moins aventureux que celui-ci. C'est ainsi que la compositrice Pauline Hall, plus jeune que Borgström d'une vingtaine d'années et fondatrice de la branche norvégienne de la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC), commentait en 1939 une exécution du poème symphonique *Tanken* [La pensée] de Borgström, composé en 1917, en déclarant que l'œuvre était non seulement démodée au moment de l'exécution mais qu'elle était également passéiste en regard de l'époque de sa composition. La musique de Borgström n'a jamais été complètement oubliée par la suite – et sa place dans les livres d'histoire a toujours été assurée – mais lorsqu'elle commença à être jouée et enregistrée au cours des dernières décennies du vingtième siècle dans le cadre d'un regain d'intérêt général pour le romantisme tardif, on put parler d'une véritable redécouverte.

Le Concerto pour violon de Borgström a été exécuté pour la première fois à Kristiania lors de l'exposition du jubilé de 1914, une célébration du centenaire de la Constitution norvégienne. La culture de l'identité nationale dans les années 1800 s'était transformée en une véritable frénésie au moment de la dissolution de l'union avec la Suède en 1905. Le climat culturel était donc très favorable à la présentation de nouvelles musiques norvégiennes et le concerto y fut bien accueilli. Il ne s'imposera cependant pas au sein du répertoire et ne sera que rarement exécuté au cours des décennies suivantes.

Le concerto reprend la forme traditionnelle en trois mouvements et, conformé-

ment à son titre neutre, n'a pas de programme explicite. Chez Borgström, la frontière entre musique descriptive et musique absolue est cependant floue et il déplorait les notions de musique absolue et d'art pour l'art. Il est connu pour avoir écrit des programmes pour certaines de ses œuvres portant des titres abstraits, comme une symphonie en ré mineur et un quintette pour piano. D'autre part, deux de ses cinq poèmes symphoniques présentent des éléments concertants. Curieusement, son *Hamlet* est un poème symphonique pour piano solo et orchestre.

Ainsi, bien que nous ne possédions pas d'explications directes, le Concerto pour violon semble déborder de contenu expressif qui se manifeste tout d'abord par l'écriture inhabituelle, délicate et presque mélodique des timbales au tout début du premier mouvement et qui se répète par la suite, formant une sorte d'encadrement de l'exposition avant de revenir à nouveau afin de compléter le mouvement. La première entrée du soliste aborde provisoirement bien que brièvement des zones harmoniques inhabituelles. L'atmosphère qui prévaut dans le premier mouvement et dans l'ensemble de l'œuvre, est empreinte de lyrisme rhapsodique et le flot de l'invention musicale n'est heureusement pas interrompu par les signes manifestes d'une forme conventionnelle. Le mouvement lent commence par un passage saisissant, à la manière d'un choral, qui revient par intervalles tel un refrain. La fin même de l'œuvre constitue une autre touche inventive et originale alors que le violon solo fait soudainement entendre une brève envolée poétique dans laquelle la musique animée précédente se réduit à de simples effets sonores au sein de l'orchestre. L'effet de cette coda inattendue et calme après un finale conventionnel aimé de concerto est à la fois élégant et poétique.

Le premier Concerto pour violon de **Dimitri Chostakovitch** a été composé une trentaine d'années après le concerto de Borgström. Cette œuvre est également marquée par la difficile intégration du compositeur à son environnement. On ne peut cependant comparer les premières années de l'indépendance norvégienne avec

l'après-guerre en Union soviétique. Les difficultés vécues à l'époque par Chostakovitch étaient littéralement une question de vie ou de mort. On assista au cours de l'après-guerre à une dénonciation officielle de la musique qui présentait des « distorsions formelles et des tendances antidémocratiques étrangères au peuple soviétique » pour reprendre les termes du tristement célèbre décret d'Andreï Zhdanov de 1948. « Chostakovitch, Prokofiev, Khachaturian, Chebaline, Popov, Myaskovski et les autres » – c'est-à-dire presque tous les compositeurs importants de l'Union soviétique – ont été accusés de rejeter les principes de base de la musique classique.

La réaction de Chostakovitch à la doctrine de Zhdanov a été de suivre deux voies en parallèle. En public, il écrivit une musique « légère » ainsi que des musiques de films c'est-à-dire des œuvres qui permettaient de couvrir les dépenses quotidiennes et ne posaient aucun problème aux autorités. En privé, il composa la musique qu'il voulait écrire c'est-à-dire une musique qui correspondait à ses propres critères artistiques et intellectuels élevés mais qui n'aurait aucune chance d'être jouée en public.

Le premier Concerto pour violon fait résolument partie de la deuxième catégorie. David Oïstrakh, pour qui l'œuvre a été écrite, l'appréciait pour sa profondeur d'expression et qualifia la partie solo de rôle aux dimensions shakespeariennes. En raison du climat politique, la création fut retardée pendant un certain temps et on ne connaît guère les circonstances entourant la composition de l'œuvre. Cette situation se reflète dans la numérotation de l'opus – l'œuvre fut d'abord considérée en tant qu'opus 77 avant d'être retirée puis soumise à une révision dont on ne connaît l'ampleur pour refaire surface en tant qu'opus 99. On a récemment eu tendance à revenir à la numérotation originale.

Une fois que l'œuvre fut finalement jouée en public, Oïstrakh en devint un infatigable défenseur. Il en donna de nombreuses interprétations profondément engagées et réalisa deux enregistrements. Il s'agit certes d'une grande œuvre dont l'ambition et la profondeur du contenu sont soulignées par sa division en quatre

mouvements, une allusion formelle à la symphonie plutôt qu'au concerto classique.

Le premier mouvement semble débiter très loin de la sphère habituelle du concerto avec sa ligne de basse lente à l'orchestre. Ce nocturne contient quelques épisodes fantastiques dans lesquels l'obscurité des profondeurs les plus sombres de l'orchestre sont mises en contraste avec le scintillement du célesta et de la harpe. Plus mémorable encore est probablement l'accompagnement orchestral, pendant certains épisodes, réduit au strict minimum pour soutenir le violon qui semble transmettre des confidences intimes sous la protection de la nuit.

Le deuxième mouvement, conformément à la structure de la symphonie, est un scherzo et son trio contrastant adopte une mesure binaire. La chronologie des œuvres «privées» composées par Chostakovitch à cette période est incertaine mais on croit que ce mouvement pourrait présenter la première apparition du thème du «motto» de Chostakovitch – DSCH (les notes allemandes ré – mi bémol – do – si) –, qui sera davantage développé dans la dixième Symphonie.

Le troisième mouvement revient à l'atmosphère sombre et introspective du mouvement initial avant qu'une cadence redoutable pour le soliste ne mène directement au finale. Le contraste avec le mouvement précédent est saisissant, voire troublant, au fur et à mesure que ce «burlesque» se met en route. Comme dans tant d'autres symphonies de Chostakovitch, l'effet peut déconcerter, avec toutes ces fanfaronnades orchestrales à proximité de la poésie mélancolique et intime du mouvement lent qui le précède. Oïstrakh, quelque peu sur la défensive peut-être, a qualifié ce mouvement de «festival russe» et anticipe ainsi la question à savoir dans quelle mesure ce mouvement doit être pris au sérieux en l'intégrant sagement dans le contexte d'une tradition nationale. Il apporte également un démenti à quiconque remettrait en question l'attachement de Chostakovitch à la tradition russe classique. La fonction la plus fondamentale du mouvement, accordée sans doute de manière tout à fait intentionnelle de la part du compositeur, est de donner à

l'orchestre et au soliste la possibilité de faire preuve de virtuosité et d'avoir une conclusion extravertie et efficace – sans pour autant effacer complètement le souvenir de la musique calme et posée qui l'a précédée.

© *Tomas Block 2018*

Défenseuse de la riche tradition musicale norvégienne, **Eldbjørg Hemsing** se produit sur les scènes les plus prestigieuses à travers le monde depuis l'âge de onze ans alors qu'elle fit ses débuts de soliste avec l'Orchestre philharmonique de Bergen. Son jeu au violon représente une fusion unique de la sonorité viennoise classique qu'elle a perfectionnée durant ses études auprès de Boris Kuschnir, une sensibilité moderne acquise grâce à de nombreux projets développés avec le compositeur Tan Dun et une profonde affinité avec son héritage scandinave qu'elle revendique fièrement dans toutes les facettes de sa vie musicale.

La réputation d'Eldbjørg Hemsing a rapidement grandi quand elle a été invitée à jouer dans le cadre des cérémonies télévisées de remise du Prix Nobel de la paix à Oslo. Régulièrement conviée à se produire en tant que soliste par quelques-uns des meilleurs ensembles, elle s'enorgueillit de compter parmi ses partenaires orchestraux les plus assidus l'Orchestre symphonique de la radio de Leipzig, le NDR Radiophilharmonie Hanovre, l'Orchestre symphonique de la radio-télévision irlandaise, l'Orchestre symphonique des Pays-Bas, la Philharmonie d'Oslo, l'Orchestre symphonique national tchèque et l'Orchestre philharmonique de Hong Kong. Elle s'est également produite au festival de Bad Kissingen ainsi qu'à celui d'Alpen Klassik en Allemagne, de Bellerive en Suisse et également dans des festivals internationaux de musique de chambre à Oslo, Stavanger et Bergen ainsi qu'au Nordic Cool Festival au centre Kennedy à Washington.

Saluée pour sa capacité à établir un lien authentique avec les mélomanes, Eld-

bjørg Hemsing a remporté le Prix du public au festival de Verbier, le premier prix et le Prix du public au concours Virtuosi en Norvège et le Prix du public au concours Jeunes Musiciens 2008 avec les notes les plus élevées accordées par les juges d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse. Cet enregistrement est le premier qu'elle réalise chez BIS. Eldbjørg Hemsing joue sur un violon Guaragnini de 1754, un prêt généreux de Dextra Musica Foundation. Son développement artistique est également soutenu par la fondation Göhde.

www.eldbjorghemsing.com

L'Orchestre symphonique de Vienne (Wiener Symphoniker) occupe la majeure partie de l'activité symphonique au sein de la vie musicale de la capitale autrichienne. La préservation d'un son d'orchestre traditionnellement viennois occupe une place centrale dans les projets artistiques de l'ensemble. Fondé en 1900, l'Orchestre symphonique de Vienne a assuré la création d'œuvres qui sont aujourd'hui des incontournables du répertoire pour orchestre. Au cours de son histoire, des chefs d'orchestre tels que Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler et George Szell ont laissé une empreinte indélébile. Par la suite, Herbert von Karajan (de 1950 à 60) et Wolfgang Sawallisch (de 1960 à 70) ont à leur tour façonné la sonorité de l'orchestre. Le chef d'orchestre suisse Philippe Jordan occupe le poste de directeur musical depuis le début de la saison 2014–2015. Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado et Sergiu Celibidache figurent parmi les chefs-vedettes qui ont connu un succès remarquable à la tête de l'Orchestre symphonique de Vienne. L'ensemble donne plus de cent cinquante concerts et représentations d'opéra par saison, dont la grande majorité a lieu dans les salles de concert renommées de Vienne, le Musikverein et le Konzerthaus. Depuis 1946, l'Orchestre symphonique de Vienne est également l'orchestre en résidence au Festival de Bregenz. L'ensemble a de plus relevé un nouveau défi en 2006, alors que le Theater

an der Wien a recommencé à présenter des opéras sur une base régulière. L'orchestre y est depuis responsable d'un nombre important de productions.

www.wienersymphoniker.at

La passion d'**Olari Elts** pour une programmation originale et inventive lui a valu de nombreux éloges sur la scène musicale internationale. Il se produit avec des orchestres tels l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham, l'Orchestre de la radio norvégienne, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre de chambre de Munich, l'Orchestre national de France, l'Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música, les orchestres symphoniques de Seattle et de Cincinnati ainsi que l'Orchestre du Centre national des Arts à Ottawa. Il travaille également avec l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon et les orchestres de Melbourne, Perth et Adélaïde ainsi qu'avec l'Orchestre symphonique de Nouvelle-Zélande. Parmi les solistes avec lesquels il collabore figurent Stephen Hough, Alexander Melnikov, Jean-Yves Thibaudet, Christian Tetzlaff, Baiba Skride, Maxim Rysanov, Gautier Capuçon, Kari Kriikku, Sally Matthews, Lilli Paasikivi et Stephan Loges.

Olari Elts a remporté le Concours international Sibelius de direction d'orchestre à Helsinki en 2000. Il a ensuite été chef principal de l'Orchestre symphonique national de Lettonie, chef invité du Scottish Chamber Orchestra, de l'Orchestre de Bretagne, et plus récemment de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et de l'Orchestre symphonique national d'Estonie. Né à Tallinn, il a fondé l'ensemble de musique contemporaine NYXD Ensemble. Comme en témoigne le large éventail de son répertoire, il conjugue un engagement fort en faveur de la musique vocale et chorale ainsi que de la musique contemporaine avec des liens étroits avec ses compatriotes estoniens, Arvo Pärt et Erkki-Sven Tüür.

www.olarielts.com

Supported by:



NORSK
KULTURFOND
Kulturrådet



FOND FOR
LYD OG BILDE
Kulturrådet



ECKBOS LEGAT
Eivind Ecker



BERGESENSTIFTELSEN



DEXTRA

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

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

RECORDING DATA

Recording: September 2015 at the MuTh Concert Hall, Vienna, Austria
Recording producer and sound engineer: Georg Burdicek
Assistant engineer: Etienne Decreuse

Equipment: DPA, Schoeps, Neumann, AKG and Sennheiser microphones; DirectOut andiamo.mc microphone preamplifiers and high-resolution A/D converters; SADIE digital audio workstation; Studer Vista 9 mixing console; Studer and PSI loudspeakers
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Georg Burdicek at the tonzauber-Studio, Wiener Konzerthaus

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tomas Block 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Nikolaj Lund
Back cover photo of Olari Elts: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2366 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

