



CHANDOS

SUPER AUDIO CD

Icelandic Works for the Stage

Páll Ísólfsson • Jórunn Viðar

Iceland Symphony Orchestra
Rumon Gamba



Courtesy of Lovisa Fjeldsted

Jórunn Viðar, 1960

Jórunn Viðar (1918 – 2017)

[1]	Eldur (1950) (Fire) Ballet for Orchestra Allegro molto – Sostenuto – Tempo giusto – Sostenuto – Quasi Tempo I, ma meno mosso – Presto	9:14
------------	--	-------------

Páll Ísólfsson (1893 – 1974)

	Veislan á Sólhaugum (1943) for Orchestra Incidental music to the play <i>The Feast at Solhaug</i> (1855) by Henrik Ibsen (1828 – 1906)	13:43
[2]	1 Forleikur (Overture). Poco allegro e vivace – Maestoso – Tempo I – Andante assai – Poco allegro e vivace – Maestoso – Molto vivace	4:37
[3]	2 Brúðkaupsmars (Wedding March). Tempo di marcia	1:32
[4]	3 Halling (Folk Dance). Allegretto – Poco più mosso	0:50
[5]	4 Bergbúinn (The Mountain Dweller). Andante	2:27
[6]	5 Marcia funèbre (Funeral March). Tempo di marcia funèbre	4:15

Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar (1945)

13:33

(From Jónas Hallgrímsson's Picture Book)

Incidental Music for String Orchestra

7	I	Forspil (Prelude). Moderato – Adagio – Moderato – Adagio – Moderato – Andante grazioso – [Poco meno mosso] – [A tempo] – [Poco meno mosso] – [A tempo] – [Poco meno mosso] – [A tempo] – Presto	4:20
8	II	Mars (March). Moderato	2:10
9	III	Menúett (Minuet). Moderato – [Trio] – Menúett da capo	2:16
10	IV	'Þjóðlag' (Folksong). Andante	2:36
11	V	Vikivaki I. Vivace –	0:34
12	VI	Vikivaki II. [] – Andante assai – []	1:37

Jórunn Viðar

Ólafur Liljurós (1952)

27:48

Ballet for Orchestra

13	♩ = c. 76 - Accelerando - ♩ = 72 - Poco più mosso - ♩ = c. 76 -	4:42
14	♩ = c. 96 -	1:33
15	[♩ = c. 96] - Poco a poco accelerando e crescendo... - [] -	1:19
16	[] -	1:58
17	♩ = c. 88 - ♩ = 96 - ♩ = 96 -	3:45
18	♩ = c. 144 - ♩ = c. 56 - Tempo I (♩ = c. 144) - Í marstakt ♩ = 104 - Trio. Tempo di valse -	6:27
19	♩ = c. 60 - ♩ = 72 - Vivo (♩ = 126) - ♩ = c. 160 -	4:11
20	♩ = 76 - ♩ = 84 - ♩ = 48	3:49
		TT 64:20

Iceland Symphony Orchestra

Sigrún Eðvaldsdóttir leader

Rumon Gamba

Ísólfsson / Viðar: Orchestral Works for the Stage

Páll Ísólfsson

Composers in Iceland have had the problems – but also the benefits and the challenges – of a thinly grounded tradition. There was no orchestra in the country until 1921, and no conservatory until 1930, when the Reykjavík Music School opened, the first director of which was Páll Ísólfsson (1893–1974). Anyone before that who wanted to train as a classical musician had to go abroad, as Ísólfsson and his younger contemporary Jón Leifs did, both of them heading for Leipzig. Anyone who wanted to make a life as a composer probably had to stay abroad, which Leifs did, more or less consistently, until 1945. Ísólfsson, though, returned when his studies were over, as he could, being a musician of a kind for which there was a need in Iceland: he played the organ, and served as cathedral organist in Reykjavík for almost three decades.

He was, though, an all-round composer, and provided music for two theatre productions in Reykjavík during World War II. The city's population at that time was only about 40,000, and although this was almost equalled by the number of occupying British,

Canadian, and American servicemen, few of these would have been inclined to go to an early Ibsen play, *The Feast at Solhaug*, performed in the original language. This, in 1943, was the occasion of Ísólfsson's theatre début. It might seem extraordinary that the permanent residents of the Icelandic capital could have summoned up a theatre company, an orchestra – even a modest chamber orchestra – and an audience for such a venture; however, this was wartime, and the staging of a Norwegian play, on Norway's national day (17 May), with a cast led by a great Norwegian actress, Gerd Grieg (married to a distant relation of the composer), was a gesture of solidarity. At the end, Gerd Grieg came on stage alone, waving the Norwegian flag.

Veislan á Sólhaugum

The Feast at Solhaug is a domestic verse drama set in vaguely mediaeval times. It involves an unhappy marriage, two men in love with the same woman, poison that nobody actually drinks, and an outlaw who is ultimately redeemed. Ísólfsson gives it an overture that in its rough-hewn rhythm and

phrasing as well as its modal flavourings may hint at the rural old-world setting. The main motif keeps coming back, amongst variants. There follows a short wedding march and a very short dance: a *halling*, a quick duple-time dance of Norwegian origin. The fourth movement, slow, is a portrait of the Mountain Dweller – or Hill-King, as he is named in the English translation of the play by William Archer and Mary Morrison. He is the outlaw whose return precipitates the drama. One result is the death of the man in whose house the action unfolds, for, having avoided his wife's poison, he is killed by an over-hasty sheriff. The suite duly ends with a funeral march. Whether consciously or not, here Ísólfsson matches the tone in which Ibsen concluded his introduction to the published play, observing that though he had turned his original plan for a tragedy into a 'lyric drama', still, at the end, 'a touch of pure tragedy has not been left behind'.

Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar

Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar (From Jónas Hallgrímsson's Picture Book), staged two years later, was an even more ambitious enterprise – and certainly a more national one, no doubt stimulated by Iceland's achievement in 1944 of independence from the Danish crown. Jónas Hallgrímsson

(1807–1845) was a writer and travelling naturalist who added new words to the Icelandic language, such as *reikistjarna* (wandering star, i.e. planet). He was 'the poet of Icelandic consciousness', in the words of Halldór Laxness, who put together this celebration, for an opening precisely on the centenary of Hallgrímsson's death: 26 May 1945. On stage that night, a boy as the young Hallgrímsson told his sister stories and poems, which took off as spoken scenes, songs, and dances, while a string orchestra in the pit played Ísólfsson's score.

The prelude is again segmented and antique in sound, but shows an advance in continuity and variety of texture, the strings being divided into as many as eight parts in the interests either of force or of delicacy. More straightforwardly scored, the following march and minuet hint at Hallgrímsson's time. Then comes the suite's outstanding number, the 'Þjóðlag' (Folksong) in E minor, once more richly scored and with a middle variation for violins in four parts alone. The ending comes with a pair of 'Vikivaki': Icelandic folk dances, the first a little bit drunken, both taking the form A – B – A.

Jórunn Viðar

Belonging to the next generation, Jórunn Viðar (1918–2017) was able to start her

advanced training at the conservatory which Ísólfsón headed, though she went to Berlin for further studies and continued at the Juilliard School, where Vittorio Giannini was her teacher, when she and her family were in New York in the mid-1940s. Almost certainly it was in New York that she met a fellow Icclander, Sigríður Ármann, there to complete her training in dance. The two of them collaborated on what would be the first ballet for the new National Theatre in Reykjavík, presented in May 1950, the month in which Ármann turned twenty-two.

Eldur

This was *Eldur* (Fire). 'The music needs no explanation', Viðar once said.

It was composed with the dance in mind.
If you think of fire, countless images come
to mind: flaming bonfire, flash, torch, flare,
embers, ash.

It is with an instance of combustion that the work begins: lower strings rub down, like flint on steel, to spark a fire motif that spreads through the orchestra. If the fuel soon burns out, as it will, the fire continues more surreptitiously (horn solo, trumpet solo) until it bursts back – and goes out. There follows a central section that, if this were imagined as a pas de deux, might easily suggest smouldering, starting with solos for oboe

and clarinet. The fire motif returns, *tutti, forte*. But this is too soon, a solo violin protests. The slow waltz must go on, as it does. Once more the fire motif reasserts itself, and this time the violin's rebuff is perhaps not fully sincere. Fire swells again, but the waltz takes over one last time, followed by a remarkable passage for tangled woodwinds over horns. Then the fire blazes on, till all is spent.

Ólafur Liljurós

Two years later Viðar and Ármann got together at the National Theatre for another ballet, *Ólafur Liljurós*, which opened in October 1952 on a double bill with Menotti's *The Medium*. Unlike *Eldur*, *Ólafur Liljurós* is a story ballet, based on an old ballad widely distributed in the Nordic lands. In his book on the traditional ballads of Iceland, Vésteinn Ólason notes the common features of the Icelandic versions (with variants in parentheses):

Ólafur rides along a rocky hillside, meets
four elf-maidens who welcome him and
invite him to drink (or live) with them. He
refuses to live with the elves and would
rather believe in God (Christ). One of the
elf-maidens asks him to wait, and goes
to fetch a sword which she hides under
her clothing as she asks him for a kiss.
When Ólafur bends down to kiss her, she

thrusts the sword under his shoulderblade
to his heart.

This synopsis works also for the ballet, for Viðar follows the source material closely.

[13] She begins with a low pulsing suggestive of 'Once upon a time', out of which emerges a rising phrase that is repeated and extended, so that we remember it. Then the violas introduce a folk-style melody in swinging 6/8 time that can only be the theme tune of young Ólafur, whose epithet, 'Lily of the Valley', affirms his purity. As this theme is repeated in varied settings and keys one might wonder if Viðar knew anything of Vaughan Williams. Eventually the pace drops and the theme starts to dissolve, into a passage for strings that seems to suggest mists clearing to reveal further mists. [14] After this the upper strings, *pizzicato*, introduce a monitory rhythm (long, long, short-short, long) in preparation for, on the cellos, a variant of the Ólafur theme, one that has already been hinted at. Indeed, both Ólafur's blithe melody and this new, unsettling one on the cellos can be traced to the same seed in the rising phrase of the opening bars. It is as if Viðar wants to show that this is a story not of good male versus wicked female but rather of an individual facing demons that emanate from within the self. The thematic difference is not of shape and rhythm, which are very

similar, but of tempo and tonality: Ólafur's theme started out in A major and stayed in major keys; this new idea is in E minor.

We are in the presence, clearly, of the first elf-maiden, who repeats her cajole (clarinet solo) and goes on perhaps to give some indication of the delights she offers. Ólafur, his theme reappearing, declines – with laughter.

[15] It is time for elf-maiden two. Noting that this creature is described in the ballads as entering with a silver jug, Viðar asked herself, as she recalled in an interview which she gave around the time of her eighty-fifth birthday, what might be inside that jug. Wine, was her answer. 'I must admit I made her a little erotic', she added, and the clarinet solo, accompanied again by the sinister rhythm, indeed gains in lubriciousness. An orchestral reprise rises into a wild dance of intoxication, but again Ólafur just laughs, the laughter coming this time before his tune.

[16] The third elf-maiden takes the tack which the first did: same rhythm (but now *col legno*), same cello line. Clearly this is not going to work, and the energy dribbles away, leaving none for a clarinet solo. Instead we hear a beautiful chorale-like moment on the strings – a vestige, perhaps, of the Christian touch that seems to be unique to Icelandic accounts of the story. His melody receiving

a longer play at this point, Ólafur would seem to be on his way, unseduced and unscathed. We are, however, only about a third of the way through the score. And there is one elf-maiden left to go.

[17] She takes a different approach. For one thing, she leaves out the warning telegram of that compulsive rhythm. The cor anglais is her instrument, and the cello; and her appeal, dangerously, is more lament than temptation. Even more dangerously, the melody presents a curve in which, at times, Ólafur may see his own musical physiognomy. The young man is captivated, and the triplets of his earlier laughter become, at this tempo, those of fascination. Cor anglais and cello return. Ólafur must be in a quandary.

[18] This fourth elf-maiden seizes her chance, and suddenly enters into a rampagous dance that, for the first time since the second elf-maiden's moment with the jug, requires an orchestral *tutti*. There follows a transition to another big dance number, in folk style, stamping and whirling in quick triple time. And it goes on. Even more confusing for poor Ólafur must be the machine of superimposed dances set on a brass *ostinato*. And surely the waltz that follows will have him lose his head. It seems not. [19] The elf-maiden again voices her disconsolateness through a solo cello, and

though Ólafur still seems ready to depart, he does not do so fast enough. A gallop ensues, then the fatal stab wound, the receipt of which is graphically illustrated by a cymbal crash. [20] All that remains is elegy, with bells, and a final resolution in Ólafur's A major.

© 2023 Paul Griffiths

Since its inaugural concert, in 1950, the **Iceland Symphony Orchestra** has expanded from a part-time ensemble of forty players to an internationally renowned orchestra of ninety full-time musicians. As Iceland's national orchestra, resident at Harpa Concert Hall, in Reykjavik, it gives around one hundred concerts each season, its repertoire ranging from traditional classical works to contemporary and film music. It has worked with such renowned musicians as Daniel Barenboim, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Hilary Hahn, Jonas Kaufmann, Isabelle Faust, Evelyn Glennie, Barbara Hannigan, and Víkingur Ólafsson. Coinciding with the Orchestra's seventieth anniversary concert, in 2020, Eva Ollikainen assumed the position of Chief Conductor and Artistic Director. Vladimir Ashkenazy is Conductor Laureate and has conducted the Orchestra regularly since the early 1970s. Rumon Gamba was its Chief Conductor and Music

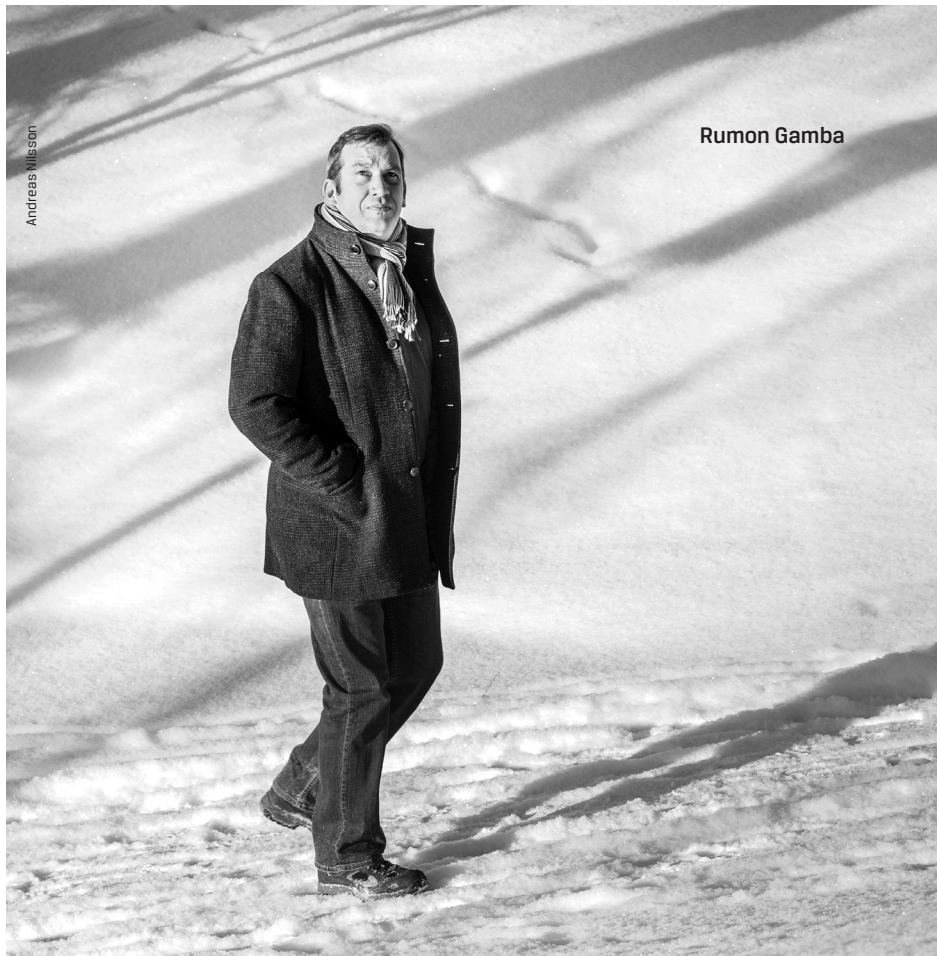
Director from 2002 to 2010, succeeded by Ilan Volkov and then, in September 2016, by Yan Pascal Tortelier. Osmo Vänskä is Conductor Laureate, having worked closely with the Orchestra since his tenure as Chief Conductor in the 1990s, and the acclaimed Icelandic composer Anna Þorvaldsdóttir is Composer-in-Residence. The Orchestra has appeared widely throughout Europe, performing in the Royal Albert Hall during the BBC Proms, Usher Hall, Edinburgh, and Wiener Musikverein, among other venues. In 2018, under Ashkenazy, the Orchestra undertook a highly successful three-week tour of Japan. It has also appeared twice in Carnegie Hall, New York. The Iceland Symphony Orchestra records regularly for leading music labels and has received many international awards, as well as two Grammy nominations for Best Orchestral Performance.

Chief Conductor of the Oulu Symphony Orchestra since January 2022, the British maestro **Rumon Gamba** has previously served as Principal Conductor and Music Director of NorrlandsOperan (2008–15), Chief Conductor of Aalborg Symfoniorkester (2011–15), and Chief Conductor and Music Director of the Iceland Symphony Orchestra (2002–10). He won the Lloyds Bank BBC Young Musicians Conductors Workshop

in February 1998 and was soon appointed Assistant, then Associate Conductor of the BBC Philharmonic, a post he held until 2002. He regularly leads the BBC orchestras and has appeared at the BBC Proms on a number of occasions. A champion of new music, he has conducted several high profile premières, including the world premières of Nico Muhly's *Two Boys*, at English National Opera, and Brett Dean's Viola Concerto, with the composer as soloist and the BBC Symphony Orchestra, the national premières of Poul Ruders's *Dancer in the Dark* and Mark-Anthony Turnage's *Blood on the Floor* and *Scherzoid* with NorrlandsOperan, and the Australian première of the original version of Sibelius's Symphony No. 5, with the Queensland Symphony Orchestra. To celebrate the status of Umeå as European Capital of Culture, in 2014, he conducted NorrlandsOperan in a critically acclaimed epic outdoor production of *Elektra*, with the Spanish theatrical group La Fura dels Baus. In 2016 he conducted Mats Larsson Gothe's *The African Prophetess* with the orchestra of NorrlandsOperan and Cape Town Opera Chorus as part of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra's Composer Week. In 2019, he made his début with the Brussels Philharmonic Orchestra, conducting a programme devoted to music by the film composer Frédéric Devreese. Rumon Gamba

has recorded exclusively for Chandos Records for over twenty years, his projects including a series devoted to orchestral works by d'Indy with the Iceland Symphony Orchestra, the first of which was nominated for a Grammy Award. His Chandos discography also includes recordings of works by the Swedish composer

Dag Wirén, British overtures and tone poems with the BBC National Orchestra of Wales, and works by Malcolm Williamson, Sir Malcolm Arnold, Miklós Rózsa, and Ruth Gipps. The Royal Academy of Music recognised his contribution to music by making him an Associate in 2002 and a Fellow in 2017.



Andreas Nilsson

Rumon Gamba

Ísólfsón / Viðar: Orchesterwerke für die Bühne

Páll Ísólfsón

Die Geschichte isländischer Komponisten ist von den Problemen – aber auch den Vorteilen und Herausforderungen – einer spärlichen Tradition geprägt. Vor 1921 gab es im Land kein Orchester und vor 1930 kein Konservatorium, bis unter der Leitung von Páll Ísólfsón (1893 – 1974) die Musikschule Reykjavík eröffnet wurde. Wer sich zuvor als klassischer Musiker ausbilden lassen wollte, musste ins Ausland gehen, so wie Ísólfsón und sein jüngerer Zeitgenosse Jón Leifs, die es beide nach Leipzig zog. Wer sich als Komponist beruflich durchsetzen wollte, hatte kaum eine andere Wahl, als im Ausland zu bleiben, was Leifs mehr oder weniger konsequent bis 1945 tat. Ísólfsón hingegen konnte nach Abschluss seines Studiums in die Heimat zurückkehren, da man dort seine Art von Musiker brauchte: Er spielte Orgel und wirkte fast drei Jahrzehnte lang als Domorganist in Reykjavík.

Allerdings war er auch ein vielseitiger Komponist, der während des Zweiten Weltkriegs die Musik für zwei Theaterproduktionen in Reykjavík beisteuerte. Die Stadt hatte zu dieser Zeit nur etwa 40.000 Einwohner, und obwohl

fast ebenso viele britische, kanadische und amerikanische Besatzungssoldaten dort stationiert waren, dürften nur wenige von ihnen geneigt gewesen sein, sich von einem Drama in der norwegischen Originalsprache begeistern zu lassen. Dieses frühe Ibsen-Stück, *Das Fest auf Solhaug*, war Ísólfsóns Bühnendebüt im Jahre 1943. Es erscheint kaum glaublich, dass die ständigen Einwohner der isländischen Hauptstadt eine Theatergruppe, ein Orchester – selbst ein bescheidenes Kammerorchester – und das Publikum für ein solches Unterfangen mobilisieren konnte. Es herrschte jedoch Krieg, und die Inszenierung eines norwegischen Theaterstücks am norwegischen Nationalfeiertag (17. Mai), mit einer Besetzung unter Mitwirkung einer großen norwegischen Schauspielerinnen, Gerd Grieg (verheiratet mit einem entfernten Verwandten des Komponisten), war eine Geste der Solidarität. Am Ende stand Gerd Grieg allein auf der Bühne und schwenkte die norwegische Flagge.

Veislán á Sólhaugum

Das Fest auf Solhaug ist ein Familiendrama in Versform, das zu mittelalterlichen Zeiten

spielt. Es geht um eine unglückliche Ehe, zwei in dieselbe Frau verliebte Männer, Gift, das niemand einnimmt, und einen Geächteten, der schließlich rehabilitiert wird. Ísólsson gibt dem Stück eine Ouvertüre, die in ihrem grob behauenen Rhythmus, der Phrasierung und der modalen Aromatik den ländlichen Schauplatz einer alten Welt vermittelt. Das Hauptmotiv taucht zwischen Variationen immer wieder auf. Es folgt ein kurzer Hochzeitsmarsch und ein sehr kurzer Tanz, ein *Halling* genannter norwegischer Volkstanz im schnellen Zweiertakt. Der vierte Satz, langsam, ist ein Porträt des Bergkönigs, wie die Figur in der englischen Übersetzung des Stücks von William Archer und Mary Morrison genannt wird. Er ist der Geächtete, dessen Heimkehr das Drama auslöst. Ein Resultat ist der Tod des Mannes, in dessen Haus sich die Handlung entfaltet, denn nachdem er das Gift seiner Frau vermieden hat, wird er von einem voreiligen Sheriff getötet. Die Suite endet gebührend mit einem Trauermarsch. Ob bewusst oder nicht, hier entspricht Ísólsson dem Ton, in dem Ibsen seine Einführung zu dem veröffentlichten Stück mit der Bemerkung abgeschlossen hatte, dass er zwar seine ursprünglich geplante Tragödie in ein "lyrisches Drama" verwandelt habe, am Ende jedoch "nicht ein Hauch reiner Tragik verblieben" sei.

Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar

Zwei Jahre später war die Inszenierung von *Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar* (Aus Jónas Hallgrímssons Bilderbuch) ein noch ehrgeizigeres Unterfangen – sicherlich auch nationalbewusster und zweifellos angeregt durch die Erringung der Unabhängigkeit Islands von der dänischen Krone im Jahr 1944. Jónas Hallgrímsson (1807 – 1845) war ein Schriftsteller und reisender Naturforscher, der die isländische Sprache um neue Wörter, wie *reikistjarna* (wandernder Stern, d.h. Planet), bereicherte. Er war "der Poet des isländischen Bewusstseins", um Halldór Laxness zu zitieren, der eine festliche Premiere zum hundertsten Todestag von Hallgrímsson am 26. Mai 1945 organisierte. Auf der Bühne erzählte an jenem Abend ein junger Schauspieler (Hallgrímsson) seiner Schwester Geschichten und Gedichte, die sich in Sprechszenen, Lieder und Tänzen entfalteten, während aus dem Orchestergraben die Streichermusik von Ísólsson erklang.

Das Vorspiel ist wieder segmentiert und antik gestimmt, demonstriert aber einen Fortschritt in der Kontinuität und Vielfalt des Aufbaus, wobei die Streicher im Interesse der Mächtigkeit oder der Empfindsamkeit in bis zu acht Stimmen unterteilt sind. Es folgen ein Marsch und ein Menuett, schlichter gesetzt,

in Erinnerung an Hallgrímssons Zeiten. Hieran schließt sich die herausragende Nummer der Suite an, das "Þjóðlag" (Volkslied) in e-Moll, das wieder reichhaltig besetzt ist, mit einer mittleren Variation für Violinen allein in vier Stimmen. Den Abschluss bildet ein Paar "Vikivaki": Isländische Volkstänze, der erste ein bisschen betrunken, aber beide in der Form A – B – A.

Jórunn Viðar

Jórunn Viðar (1918 – 2017) konnte als Vertreterin der nächsten Generation ihre Ausbildung an dem inzwischen von Ísólfsson geleiteten Konservatorium beginnen, bevor sie zu weiteren Studien nach Berlin ging und dann die Juilliard School besuchte (wo sie von Vittorio Giannini unterrichtet wurde), als ihre Familie Mitte der vierziger Jahre in New York lebte. Mit ziemlicher Sicherheit traf sie zu dieser Zeit die ebenfalls aus Island stammende Sigríður Ármann, die in New York ihre Tanzausbildung abschloss. Gemeinsam arbeiteten die beiden an dem ersten Ballett für das neue Nationaltheater in Reykjavík, wo es im Mai 1950, als Ármann zweiundzwanzig Jahre alt wurde, zur Uraufführung kam.

Eldur

Dieses Projekt war *Eldur* (Feuer). "Die Musik bedarf keiner Erklärung", sagte Viðar einmal.

Die Komposition entstand mit Blick auf den Tanz. Wenn man an Feuer denkt, kommen einem unzählige Bilder in den Sinn:
lodernde Freudenfeuer, Stichflammen,
Fanale, Fackeln, Glut, Asche.

Mit einer Verbrennung beginnt das Werk: Tiefere Streicher reiben sich ab, wie Feuerstein auf Stahl, um ein Feuermotiv zu entzünden, das sich im Orchester ausbreitet. Wenn der Brennstoff bald erschöpft ist, unweigerlich, schleicht das Feuer heimlich weiter (Horn solo, Trompete solo), bis es wieder aufflammt – und erlischt. Es folgt ein zentraler Abschnitt, den man sich mit Oboen- und Klarinettensolos beginnend als Pas de deux vorstellen kann. Aus diesem Schwelen erhebt sich *tutti, forte* wieder das Feuermotiv. Doch das ist noch zu früh, protestiert eine Solovioline. Der langsame Walzer muss weitergehen, was er es auch tut. Erneut setzt sich das Feuermotiv durch, und diesmal meint es die Violine mit der Abfuhr vielleicht nicht ganz so ernst. Das Feuer schwillt wieder an, aber der Walzer behauptet sich ein letztes Mal, gefolgt von einer bemerkenswerten Passage für wirre Holzbläser über Hörnern. Dann lodert das Feuer auf, bis nichts mehr bleibt.

Ólafur Liljurós

Zwei Jahre später schufen Viðar und

Ármann am Nationaltheater ein weiteres Ballett, *Ólafur Liljurós*, das im Oktober 1952 in einem Programm mit Gian Carlo Menottis Oper *The Medium* uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu *Eldur* ist *Ólafur Liljurós* ein Handlungsballett nach einer alten Ballade, die in den nordischen Ländern weithin bekannt ist. In seinem Buch über die Volksballaden Islands erläutert Vésteinn Ólason die Gemeinsamkeiten der isländischen Versionen (mit Varianten in Klammern):

Ólafur reitet über einen Felsrücken, wo
er vier jungen Elfinnen begegnet, die
ihn willkommen heißen und zum Trinken
einladen (oder zum Leben mit ihnen). Er
lehnt es ab, mit den Elfinnen zu leben,
und will lieber seinem Gott (Christus) die
Treue halten. Eine der Elfinnen bittet ihn zu
warten und holt ein Schwert, das sie unter
ihrer Kleidung versteckt hält. Als sie Ólafur
um einen Kuss bittet und er sich bereitwillig
bückt, stößt sie ihm das Schwert von der
Seite ins Herz.

Diese Synopsis beschreibt auch das Ballett, denn Viðar folgt der Vorlage genau. [18] Es beginnt mit einer tief pulsierenden Suggestion von "Es war einmal", aus der eine aufsteigende Phrase hervorgeht, die wiederholt und erweitert wird, so dass wir uns daran erinnern. Dann führen die Bratschen eine volkstümliche Melodie im beschwingten 6/8-Takt ein, die nur

das Erkennungsmotiv des jungen Ólafur sein kann, dessen Beiname "Maiglöckchen" seine Reinheit bestätigt. So wie sich dieses Motiv in verschiedenen Instrumentierungen und Tonarten wiederholt, mag man sich fragen, ob Viðar vielleicht etwas von Vaughan Williams bekannt war. Schließlich lässt das Tempo nach, und das Motiv beginnt sich aufzulösen, in eine Passage für Streicher, die suggeriert, dass sich Nebel lichten, um weitere Nebel zu enthüllen.

[19] Danach führen die hohen Streicher *pizzicato* einen warnenden Rhythmus (lang, lang, kurz-kurz, lang) ein, um eine Cello-Variante des Ólafur-Motivs vorzubereiten, die bereits angedeutet worden ist. In der Tat lassen sich sowohl Ólafurs heitere Melodie als auch diese neue, beunruhigende Cello-Variante auf denselben Keim in der steigenden Phrase der Eröffnungstakte zurückführen. Es ist, als wolle Viðar zeigen, dass dies keine Geschichte von einem guten Mann und einer bösen Frau ist, sondern dass hier ein Mensch mit Dämonen konfrontiert wird, die aus dem Ich aufsteigen. Der thematische Unterschied liegt nicht in Form und Rhythmus, die einander sehr ähnlich sind, sondern in Tempo und Tonalität: Ólafurs Motiv hat in A-Dur begonnen und sich in Dur-Tonarten gehalten, während diese neue Idee in e-Moll steht.

Wir sind eindeutig in Gegenwart der ersten Elfin, die ihren Verführungsversuch

(Klarinettensolo) wiederholt und vielleicht einen Hinweis auf die Freuden gibt, die sie zu bieten hat. Ólafur, dessen Motiv wieder anklingt, lehnt ab – mit einem Lachen.

[15] Zeit für die zweite Elfin. Viðar bemerkte, dass dieses Geschöpf in den Balladen so beschrieben wird, als träte sie mit einem silbernen Krug hinzu, und überlegte – wie sie sich in einem Interview erinnerte, das sie um die Zeit ihres fünfundachtzigsten Geburtstags gab – was dieser Krug wohl enthalten könnte. Wein, dachte sie. "Ich muss zugeben, dass ich sie ein wenig erotisch gemacht habe", fügte sie hinzu, und das Klarinettensolo, wieder untermalt vom finsternen Rhythmus, gewinnt tatsächlich an Begehrlichkeit. Eine Orchesterreprise wächst zu einem wilden Tanz der Berausung an, aber wieder lacht Ólafur nur, wobei das Lachen diesmal seinem Motiv vorausgeht.

[16] Die dritte Elfin folgt dem Beispiel der ersten: im gleichen Rhythmus (aber jetzt *col legno*) und mit der gleichen Cellolinie. Eindeutig wird das nicht funktionieren, und die Energie versickert, ohne genug für ein Klarinettensolo zu lassen. Stattdessen hören wir einen schönen, choralartigen Moment der Streicher – vielleicht ein Überbleibsel des christlichen Elements, das nur in isländischen Fassungen der Geschichte aufzutreten scheint. An dieser Stelle wird Ólafurs Motiv

länger gespielt. Er hat sich offenbar wieder auf den Weg gemacht, der Entführung entkommen und unversehrt. Wir haben jedoch erst ein Drittel der Partitur hinter uns, und eine Elfin fehlt uns noch.

[17] Sie verfolgt eine andere Taktik. Zunächst einmal bleibt bei ihr die zwangsrhythmische Warnung aus. Das Englischhorn ist ihr Instrument, und das Cello; und ihre Anziehungskraft ist gefährlicherweise mehr Wehklage als Versuchung. Noch gefährlicher ist, dass die Melodie eine Kurve darstellt, in der Ólafur manchmal seine eigene musikalische Erscheinung erkennen kann. Der junge Mann ist fasziniert, und die zuvor lachenden Triolen werden in diesem Tempo zu einem Ausdruck der Faszination. Englischhorn und Cello kehren zurück. Ólafur kann sich offenbar nicht entscheiden.

[18] Diese vierte Elfin nutzt den Augenblick und tritt plötzlich in einen wilden Tanz ein, der zum ersten Mal seit dem Auftritt der zweiten Elfin mit dem Krug ein orchestrales *Tutti* erfordert. Es folgt ein Übergang zu einem weiteren großen Tanz, im volkstümlichen Stil stampfend und wirbelnd im schnellen Dreiertakt. Und er scheint kein Ende zu nehmen. Noch verwirrender für den armen Ólafur muss die Maschine der überlagerten Tänze wirken, die von einem *Ostinato* der Blechbläser vorangetrieben werden. Und

sicherlich wird ihn der folgende Walzer dazu bringen, dass er den Kopf verliert. Anscheinend nicht. [19] Die Elfin äußert durch ein Cellosolo erneut ihre Untröstlichkeit, und obwohl Ólafur immer noch zum Abgang bereit scheint, handelt er nicht schnell genug. Es folgt ein Galopp und schließlich der tödliche

Schwerthieb, der ihm mit einem Beckenschlag beigebracht wird. [20] Alles was bleibt, ist Elegie, unter Glockenklang, und eine endgültige Auflösung in Ólafurs A-Dur.

© 2023 Paul Griffiths
Übersetzung: Andreas Klatt



Iceland Symphony Orchestra

Ísólfsson / Viðar: Œuvres orchestrales pour la scène

Páll Ísólfsson

Les compositeurs en Islande ont eu les problèmes – mais aussi les bénéfices et les défis – d'une tradition fragilement ancrée. Le pays n'a pas eu d'orchestre avant 1921 et le conservatoire date de 1930 seulement lorsqu'ouvrit l'École de musique de Reykjavík dont le premier directeur fut Páll Ísólfsson (1893 – 1974). Tous ceux qui, auparavant, voulurent se former à la musique classique furent obligés de partir à l'étranger, comme Ísólfsson et son jeune contemporain Jón Leifs qui prirent la route de Leipzig. Et ceux qui songeaient à entreprendre une carrière de compositeur durent probablement rester à l'étranger, ce que fit Leifs, assez régulièrement, jusqu'en 1945. Mais Ísólfsson regagna sa patrie une fois ses études terminées car son profil correspondait au genre de musicien demandé en Islande; il était en effet organiste et remplissait cette fonction à la cathédrale de Reykjavík pendant près de trois décennies.

Ísólfsson était cependant un compositeur complet, et il fournit la musique de deux productions théâtrales à Reykjavík pendant la Seconde Guerre mondiale. La ville à l'époque

ne comptait que 40.000 habitants et bien qu'il y eût à peu près autant de troupes d'occupation britanniques, canadiennes et américaines, peu de militaires furent tentés sans doute d'aller voir une des premières pièces d'Ibsen, *La fête à Solhaug*, jouée en langue originale. Ceci offrit l'occasion à Ísólfsson, en 1943, de faire ses débuts au théâtre. Il peut sembler extraordinaire que les résidents permanents de la capitale islandaise aient réussi à rassembler une compagnie de théâtre, un orchestre – ne fût-ce qu'un modeste orchestre de chambre – et un public pour pareille entreprise, mais c'était la guerre et la mise en scène d'une pièce de théâtre norvégienne, le jour de la Fête nationale du pays (le 17 mai), avec en tête de distribution une grande actrice norvégienne, Gerd Grieg (qui avait épousé un lointain parent du compositeur), était un geste de solidarité. À la fin de la pièce, Gerd Grieg apparut sur scène, seule, agitant le drapeau norvégien.

Veislan á Sólhaugum

Veislan á Sólhaugum (La Fête à Solhaug) est un drame norvégien en vers qui se déroule à une époque rappelant le Moyen Âge. Il y est

question d'un mariage malheureux, de deux hommes amoureux d'une même femme, de poison que personne n'avale vraiment et d'un hors-la-loi, finalement réhabilité. Ísólfsón composa pour le drame une ouverture qui avec son rythme et son phrasé disgracieux, ainsi que ses accents modaux, fait allusion à l'univers rural d'une époque révolue: c'est le cadre de la pièce. Le motif principal ne cesse d'être repris, parmi des variantes. Une courte marche nuptiale et une danse très brève suivent: il s'agit d'un *halling*, une rapide danse norvégienne à deux temps. Le quatrième mouvement, lent, illustre l'Homme des montagnes – ou le Roi des collines, comme il est appelé dans la traduction anglaise de la pièce par William Archer et Mary Morrison. Il est le hors-la-loi dont le retour précipite le drame. Il en résulte notamment que l'homme qui habite la maison dans laquelle se déroule le drame meurt car, ayant évité de boire le poison préparé par sa femme, il se fait tuer par un shérif qui passe un peu trop vite à l'action. La suite se termine comme il se doit par une marche funèbre. Consciemment ou non, Ísólfsón imite ici le ton adopté par Ibsen dans la fin de son introduction de la pièce éditée, et il souligne que bien qu'il ait transformé son projet original de tragédie en "drame lyrique", à la fin malgré tout, "une touche de pure tragédie n'a pas été oubliée".

Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar

Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar (Du livre d'images de Jónas Hallgrímsson), mis en scène deux ans plus tard, fut une entreprise encore plus ambitieuse – et certainement plus nationale, stimulée sans aucun doute par l'indépendance obtenue, en 1944, pour l'Islande, auparavant sous domination de la Couronne danoise. Jónas Hallgrímsson (1807 – 1845) était écrivain, mais il était aussi un naturaliste voyageur qui ajouta des termes nouveaux à la langue islandaise, comme *reikistjarna* (étoile errante, soit planète). Il était "le poète de la conscience islandaise", selon Halldór Laxness, qui mit sur pied cette célébration pour marquer le centenaire, jour pour jour – le 26 mai 1945 –, du décès d'Hallgrímsson. Et sur scène ce soir-là, un jeune homme dans le rôle du jeune Hallgrímsson racontait à sa sœur des histoires et des poèmes qui se métamorphosèrent en scènes en paroles, en mélodies, en danses, avec un orchestre à cordes jouant dans la fosse la partition d'Ísólfsón.

Le prélude est de nouveau segmenté et d'allure antique par sa sonorité, mais il y a un progrès dans la continuité et la variété des textures, les cordes étant divisées en non moins de huit parties afin d'accentuer soit la force, soit la délicatesse des effets

sonores. Orchestrées plus simplement, la marche et le menuet qui suivent évoquent l'époque d'Hallgrímsson. Puis il y a l'épisode extraordinaire de la suite, le "þjóðlag" (Mélodie folklorique) en mi mineur, une fois encore richement orchestré et comportant une variation centrale pour les violons en quatre parties seulement. La fin se profile avec une paire de "Vikivaki", des danses folkloriques islandaises de forme A – B – A, dont la première est un peu frénétique.

Jórunn Viðar

Appartenant à la génération suivante, Jórunn Viðar (1918 – 2017) put poursuivre sa formation au conservatoire que dirigeait Ísólfsson, mais elle continua ensuite ses études à Berlin, puis à la Juilliard School, avec Vittorio Giannini, lorsqu'elle vécut avec sa famille à New York au milieu des années 1940. Il est presque certain que c'est à New York qu'elle rencontra une compatriote islandaise, Sigríður Ármann, qui s'y trouvait pour parfaire sa formation dans la danse. Elles collaborèrent à ce qui fut le premier ballet pour le nouveau Théâtre national de Reykjavík, présenté en mai 1950, le mois au cours duquel Ármann fêta ses vingt-deux ans.

Eldur

Eldur signifie "feu". "La musique ne demande aucune explication", dit Viðar un jour.

Elle fut composée avec la danse à l'esprit.
Si l'on pense au feu d'innombrables images
surgissent: flammes, étincelles, torche,
fanal, braises, cendres.

C'est avec une illustration de la combustion que commence l'œuvre: les cordes graves imitent le frottement du silex sur l'acier pour embraser un motif qui évoque le feu, qui se répand à travers tout l'orchestre. Quand bientôt cesse la combustion, le feu perdure subrepticement (solo de cor, solo de trompette) pour reprendre ensuite avec vigueur, puis s'éteindre. Une section centrale suit qui, si l'épisode était imaginé comme un pas de deux, pourrait facilement suggérer un feu qui couve, commençant avec des solos pour hautbois et clarinette. Le motif du feu est repris, *tutti, forte*. Mais c'est trop tôt, et un solo de violon proteste. La lente valse doit impérativement se poursuivre, ce qu'elle fait. Une fois encore le motif du feu s'affirme, et cette fois, le rejet du violon semble moins sincère. Après un nouvel embrasement, la valse reprend une dernière fois avant un passage remarquable pour les vents qui s'enchevêtrent sur la toile de fond des cors. Puis le feu continue, jusqu'à ce que tout soit consumé.

Ólafur Liljurós

Deux ans plus tard Viðar et Ármann se

retrouvèrent au Théâtre national pour travailler à un autre ballet, *Ólafur Liljurós*, qui fut représenté en octobre 1952 en même temps que *The Medium* de Menotti. Contrairement à *Eldur*, *Ólafur Liljurós* est un ballet qui raconte une histoire, inspirée d'une ancienne ballade largement répandue dans les pays nordiques. Dans son ouvrage sur les ballades traditionnelles d'Islande, Vésteinn Ólason note les traits communs des versions islandaises (avec des variantes entre parenthèses):

Ólafur se promène à cheval sur les flancs
rocaillieux d'une colline rocheuse et y
rencontre quatre elfes qui lui souhaitent
la bienvenue et l'invitent à boire (ou vivre)
avec elles. Il refuse de vivre avec les elfes, il
préferait croire en Dieu (Christ). L'une des
elfes lui demande d'attendre un moment
et elle va chercher un glaive qu'elle cache
sous ses vêtements avant de lui demander
un baiser. Quand Ólafur se penche pour
l'embrasser, elle lui enfonce le glaive sous
l'omoplate pour lui transpercer le cœur.

Ce synopsis est aussi celui du ballet, car Viðar reste proche du matériau source.

^[13] L'œuvre commence avec une pulsation dans les graves qui évoque "Il était une fois", et une phrase ascendante en émerge, qui est répétée et étendue, afin que nous nous en souvenions. Les altos introduisent alors une mélodie à l'allure folklorique en un 6/8 ondulant qui ne

peut être que le thème du jeune Ólafur, appelé "Muguet", ce qui souligne sa pureté. Lorsque ce thème est répété, dans divers arrangements et différentes tonalités, on pourrait se demander si Viðar connaissait quelque chose de Vaughan Williams. Puis le rythme ralentit et le thème commence à se métamorphoser en un passage pour cordes évoquant une brume qui se dissipe pour en révéler une autre. ^[14] Ensuite les cordes aiguës, *pizzicato*, introduisent un rythme de monitoring (long, long, bref-bref, long) pour préparer, aux violoncelles, une variante du thème d'Ólafur à laquelle il a déjà été fait allusion. En effet, la source à la fois de la mélodie joyeuse d'Ólafur et de cette variante plus inquiétante aux violoncelles peut être retrouvée dans la phrase ascendante des mesures introductives. C'est comme si Viðar voulait montrer qu'il ne s'agit pas de l'histoire d'un homme gentil face à des femmes perfides, mais plutôt d'un individu faisant face à ses démons. La différence thématique n'a rien à voir avec la forme ou le rythme – très similaires –, c'est une différence de tempo et de tonalité: le thème d'Ólafur a commencé en la majeur et est resté dans des tonalités majeures, alors que cette nouvelle idée est en mi mineur.

Nous sommes clairement en présence de la première elfe qui répète ses paroles caressantes (solo de clarinette) et continue

sans doute à donner une idée des merveilles qu'elle offre. Et Ólafur, son thème étant repris, décline cette offre en riant.

[15] La deuxième elfe apparaît alors. Ayant remarqué que dans les ballades, cette créature était décrite comme entrant avec une cruche en argent, Viðar s'est demandé, comme elle l'évoque dans une interview faite aux alentours de son quatre-vingt-cinquième anniversaire, ce que cette cruche contenait. Sa réponse fut: du vin. "Je dois admettre que je l'ai parée d'un peu d'érotisme", ajouta-t-elle, et le solo de clarinette, avec le rythme sinistre de nouveau présent, gagne en effet en lubricité. Une reprise orchestrale s'amplifie jusqu'à devenir une danse sauvage, ivre, mais une fois encore Ólafur se contente de rire, ce rire précédant cette fois sa mélodie.

[16] La troisième elfe a une approche identique à la première: même rythme (mais à présent *col legno*), même ligne de violoncelle. Il est clair que cela ne va pas marcher, et l'énergie s'épuise jusqu'à n'en plus laisser pour un solo de clarinette. Et on entend plutôt un magnifique épisode à l'allure de choral aux cordes – un vestige peut-être de la touche chrétienne qui semble être unique dans les versions islandaises de cette histoire. La mélodie d'Ólafur prend alors de l'ampleur, et il semble s'être remis en route, insensible à la séduction des elfes, sain et sauf. Toutefois

le premier tiers de la partition se termine seulement, et une elfe encore doit intervenir.

[17] Son approche est différente. Première chose, elle ignore le message d'avertissement transmis par le rythme compulsif. Le cor anglais est son instrument ainsi que le violoncelle et, dangereusement, c'est en se lamentant plutôt qu'en tentant Ólafur qu'elle va tenter de le séduire. Mais un autre danger menace plus encore, car la mélodie présente une courbure qui permet à certains moments à Ólafur de voir sa propre physionomie musicale. Le jeune homme est captivé, et les triolets de son rire quelques instants plus tôt expriment, dans ce tempo, la fascination. Le cor anglais et le violoncelle réapparaissent. Ólafur doit être en plein dilemme.

[18] La quatrième elfe saisit sa chance et se met soudain à danser une danse impétueuse qui, pour la première fois depuis l'épisode de la deuxième elfe avec la cruche, demande un *tutti* de l'orchestre. Suis une transition vers un autre grand numéro de danse, en style folklorique, les danseurs frappant le sol des pieds et tourbillonnant en rythme ternaire. Et cela continue. Puis l'effet des danses qui viennent se superposer à l'*ostinato* aux cuivres ajoutent à la confusion du pauvre Ólafur, et il est certain que la valse qui suit lui fera perdre la tête. Mais il semble que non.

[19] L'elfe dit une nouvelle fois, en un solo de

violoncelle, à quel point elle est inconsolable, et Ólafur, semblant toujours sur le point de partir, traîne un peu trop. Suit un galop, puis le coup de glaive fatal dont l'effet ressenti est illustré graphiquement par un claquement de cymbale. [20] Tout ce qui reste est élégiaque,

avec des cloches qui tintent et une résolution finale dans la tonalité de la majeur, celle d'Ólafur.

© 2023 Paul Griffiths

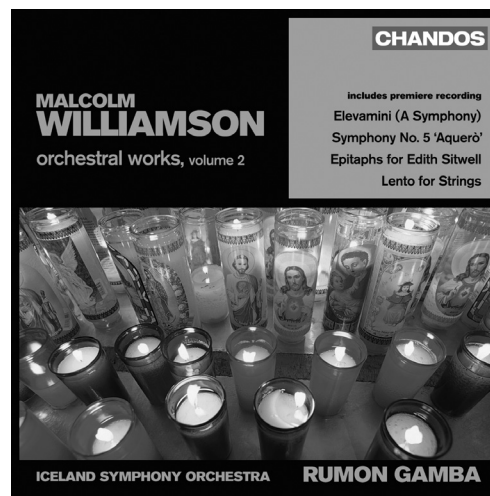
Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Rumon Gamba



Andreas Nilsson

Also available



Williamson
Orchestral Works, Volume 2
CHAN 10406

Also available



Wirén
Orchestral Works
CHSA 5194

Also available



Vincent d'Indy
Orchestral Works, Volume 6
CHSA 5157

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.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



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.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.



**ICELAND SYMPHONY
ORCHESTRA**

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Georg Magnússon

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Eldborg, Harpa, Reykjavik, Iceland; 13–15 June 2022

Front cover Photograph of eruption at the Holuhraun Fissure near the Bardarbunga Volcano, Iceland, on 29 August 2014 © Arctic Images / Getty Images

Back cover Photograph of Rumon Gamba by Andreas Nilsson

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Tónverkamiðstöð (Iceland Music Information Centre), Reykjavik, Iceland

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5319

CHANDOS

Iceland Symphony Orchestra/Gamba

CHSA 5319

Jórunn Viðar (1918 – 2017)

- 1 Eldur (1950) 9:14
(Fire)
Ballet for Orchestra

Páll Ísólfsson (1893 – 1974)

- 2-6 Veislan á Sólhaugum (1943) 13:43
for Orchestra
Incidental music to the play *The Feast at Solhaug* (1855)
by Henrik Ibsen (1828 – 1906)

- 7-12 Úr Myndabók Jónasar Hallgrímssonar (1945) 13:33
(From Jónas Hallgrímsson's Picture Book)
Incidental Music for String Orchestra

Jórunn Viðar

- 13-20 Ólafur Liljurós (1952) 27:48
Ballet for Orchestra

TT 64:20

Iceland Symphony Orchestra
Sigrún Eðvaldsdóttir leader
Rumon Gamba



© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.



All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD
can be played on most
standard CD players.

CHANDOS

ÍSÓLFSSON/VIÐAR: ORCHESTRAL WORKS FOR THE STAGE

CHSA 5319