



GEIRR TVEITT

100 Folk-tunes from Hardanger
Suites 1 & 2

Stavanger Symphony Orchestra
Ole Kristian Ruud

TVEITT, (NILS) GEIRR (1908–81)

HUNDRAD HARDINGTONAR (A HUNDRED FOLK-TUNES FROM HARDANGER), Op. 151

SUITE NO. 1 (1954) (Wilhelm Hansen)

| | | 33'54 |
|-----|--|-------|
| 1. | Velkommen med æra (O be ye most heartily welcomed) | 3'47 |
| 2. | Flyteljod (The goblin flute air) | 0'33 |
| 3. | Fagraste viso pao Joræ (The loveliest song on earth) | 2'18 |
| 4. | Moltor og myrabær (Berries of mountain and moor) | 1'27 |
| 5. | Stavkyrkjestev (Stave church chant) | 1'47 |
| 6. | Å naoe meg no fø mi tusta (O please preserve me from my sweetheart) | 1'00 |
| 7. | Uppskoka (Consecration of the New Beer) | 2'45 |
| 8. | Syrgjeleg song um ein tom brennevinsdunk (Lament for an empty whisky keg) | 1'51 |
| 9. | Langeleiklåt (Norwegian Peasant Harp) | 1'53 |
| 10. | Stølstone (Echo from the Mountain Pasture) | 3'09 |
| 11. | Hastverksbrudlaup (The hasty wedding) | 1'01 |
| 12. | Guds Godhet og Guds Storhet (The goodness of God) | 2'57 |
| 13. | Vise folks folkevisa um visse folk (Wise folk's Gossip) | 2'43 |
| 14. | Storskrytarstev (The Braggart's Song) | 2'11 |
| 15. | Siste Farvel (The last farewell) | 3'43 |

| | | | |
|---|------------------|--------------------------|-------|
| SUITE NO. 2 (1955) | (Wilhelm Hansen) | WORLD PREMIÈRE RECORDING | 37'49 |
| [16] 16. Langt, langt té fjells té Turid (Far into the mountains to Turid) | | 3'05 | |
| [17] 17. Med ulvar og rein i uvèr pao viddæ (Wolves and reindeer in moorland storm) | | 2'53 | |
| [18] 18. Høno, hunden, kyræ og hesten (Badnasull) (The hen, the hound, the cow and the horse [Nursery rhyme]) | | 1'04 | |
| [19] 19. Fjell-lokk (Mountain melody) | | 3'08 | |
| [20] 20. Med sterkt øl te fjells (Strong ale to the mountain farm) | | 1'30 | |
| [21] 21. Seljeflyta yver stiltt fjellvatn (The willow flute across the quiet tarn) KARIN VENAAS <i>piccolo</i> | | 2'08 | |
| [22] 22. Gamle-Erik sin klagesong (Old Nick's lament) | | 2'33 | |
| [23] 23. Rjupo pao folgafodnæ (Snow grouse on the glacier) MARION JANE WALKER <i>cor anglais</i> | | 3'28 | |
| [24] 24. Å! Høyre du songjen i fossaduren? (Do you hear the falls singing?) | | 1'40 | |
| [25] 25. Huldraslaotten hans Halte-Lars (The lame fiddler's hulder-dance) | | 1'06 | |
| [26] 26. Songjen inne i Huldra-haugjen (A song ascends from the Huldra-Hill) | | 3'53 | |
| [27] 27. Eldebrand i skjeggjet (Beard on fire!) | | 1'50 | |
| [28] 28. Munnharpe-ljod (The harp played by the mouth [Jew's harp]) LEIF VÆRUM LARSEN <i>trombone</i> | | 0'59 | |
| [29] 29. Fjellmansjento up i lid (The mountaineer's daughter on skis) | | 1'35 | |
| [30] 30. Eg saog meg ut so vida (I saw afar) | | 5'57 | |

TT: 72'43

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA SVEINUNG SAND *leader*
 OLE KRISTIAN RUUD *conductor*

H ave you ever listened to the song of a waterfall? The Norwegian composer **Geirr Tveitt** (1908–81) has listened very carefully; for the rushing white orchestral noise of *Do you hear the falls singing?* (Suite 2, No. 24) is a masterly sonorous rendition of a waterfall. Tveitt has heard more than this, however – for out of the rushing noise a folk-tune suddenly appears, a folk-tune which is so characteristic of the composer's life and œuvre that the Tveitt biographer Reidar Storaas has used it as a motto: 'If you hear the song in the waterfall's roar, then you can joke and laugh when you are heavy-hearted and upset.' According to Norwegian folk tradition, waterfalls are the home of Fossegrimen, the waterfall-sprite – a virtuoso fiddler who plays on dark, quiet evenings, and who teaches people to play if they bring an offering to a northward bound waterfall on a Thursday evening – the better the offering, the better the music lesson. While Tveitt was composing *A Hundred Folk-tunes from Hardanger*, he lived on his ancestral farm by the Hardanger Fjord in Western Norway, spending much of his time wandering in this land of a thousand waterfalls. That he was a devout student of Fossegrimen is evident from a number of letters invoking the name of this supernatural fiddler; and *A Hundred Folk-tunes from Hardanger* lets us hear what he learned. The present CD includes the first two of four existing orchestral suites which constitute the work – the rest of the work was unfortunately destroyed in a tragic fire on Tveitt's farm in 1970.

As the title implies, *A Hundred Folk-tunes from Hardanger* is built upon folk-tunes from the region of Hardanger, which Tveitt himself collected over many years. Norwegian folk music is not the only source of inspiration for this work, however. Tveitt was among the best-educated composers of his generation in Norway, and his diverse background is reflected in his music. With very little formal musical training he was admitted to the renowned Leipzig Conservatory in 1928, studying composition with Hermann Grabner and Leopold Weninger and piano with Otto Weinreich until 1932. Tveitt's progress both as a composer and a pianist was extraordinary, and he made quite a stir with works like *12 zweistimmige Vorstudien in lydisch, dorisch und phrygisch*, which was published by Breitkopf & Härtel in 1930, and his Piano Concerto No. 1, which was premiered by the Leipzig Radio Symphony Orchestra in 1931. Between 1932 and 1933 Tveitt lived in Paris and Vienna, where he consulted a number of composers, among them Arthur Honegger, Heitor

Villa-Lobos, Florent Schmitt, Joseph Marx and Egon Wellesz. Tveitt returned to Norway in 1933, but toured Continental Europe and Northern Africa as pianist and conductor a number of times in the decades to come. Several of these tours were great artistic successes for Tveitt, who was met with especially much interest and respect in Paris, because of the highly original blend of Norwegian and French flavouring in his music.

As a composer Tveitt builds upon the modalities of Norwegian folk music, attempting to integrate the tonality of traditional Norwegian music into his own idiom (cf. his controversial *Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems*, published in 1937). However, unlike *A Hundred Folk-tunes from Hardanger*, which draws directly upon Norwegian folk-tunes, the influence from folk music is most often indirect in his music. Tveitt was a central figure of the national movement in Norwegian cultural life in the 1930s, but his music is at the same time strongly oriented towards the Continental styles of the first half of the 20th century. This is evident both from his instrumentation, which draws upon French impressionist orchestration, especially Ravel; and from his piano techniques, which are comparable to those of composers like Bartók and Prokofiev. Tveitt went through several stylistic periods as a composer, but certain features remained characteristic of his music throughout his life: shifting modalities, colourful and often bitonal harmonies, an extensive use of ostinato figures, many-layered textures, brisk rhythms, and a highly subtle orchestral palette – the atmosphere ranging from delicate lyricism to burlesque barbarism.

Tveitt was a prolific and versatile composer, creating solo piano pieces, songs and large-scale compositions such as ballets, operas, piano concertos and symphonic works; an œuvre which positions him among the most distinguished Norwegian composers of the 20th century. His Op. 1, the above-mentioned *12 zweistimmige Vorstudien in lydisch, dorisch und phrygisch*, is a chromatically ordered cycle of modal inventions – a surprisingly mature predecessor of works like Hindemith's *Ludus tonalis* and Shostakovich's 24 Preludes and Fugues, Op. 87. Another highlight of the 1930s, the monumental ballet *Baldurs draumar* (*Baldur's Dreams*), is typical of the 'Norse Impressionism' style which prevailed in Norway during the 1930s. After the Second World War Tveitt went through a period of stylistic experimentation, composing in a more modernistic and internationally oriented style (cf. works like the Piano Sonata No. 29 and Piano Concerto No. 4, both premièred in 1947). In

the decades to follow he returned to a more folkloristic idiom, turning stylistically towards neoclassicism, but at the same time retaining stylistic features from French impressionism and East European barbarism (cf. *A Hundred Folk-tunes from Hardanger*). During the last years of his life Tveitt composed many ballads which have become very popular in Norway. A large number of unpublished works were destroyed by a fire at Tveitt's home in 1970 – fortunately, however, many works have since been found elsewhere or reconstructed.

A Hundred Folk-tunes from Hardanger (premiered 1954–63) is Tveitt's most popular work; and with good cause, for it is a true feast of orchestral colours and moods. The work also exists in a piano version of which 51 pieces exist today, and the composer has supplied this version with a long introduction which tells about the origin of the work. Tveitt started collecting folk-tunes while still in his youth, and we know that at least one piano arrangement, *Fairy Hill*, was performed as early as 1934 (Interestingly, the extended orchestral version of this piece, *A song ascends from the Huldra-Hill*¹, contains features which are typical of Tveitt's more angular pre-war style.) The folk-tunes in Tveitt's collection are the result of travels all over the region of Hardanger, where the composer found a vast amount of tunes that had never before been made public. Tveitt's transcriptions were unfortunately destroyed by the fire, but we can get a fairly good impression of the original folk-tunes through his comments in the introduction to the piano score, as well as his inclusion of many of the texts in the piano score.

The folk-tunes used by Tveitt describe traditional Hardanger life in all of its facets, ranging from poetic expressions of love to blatantly vulgar mockeries like that of Suite 2, No. 29: 'The mountaineer's daughter up on the hill, She went skiing, fell, and scraped up her arse!' Most of the texts are short, concrete, and simple, dealing with everyday matters, and the words could often be varied so as to match current situations in the parish. Tveitt himself regarded the texts as inferior to the music, and was therefore primarily interested in the folk-tunes. Moreover, many of the folk-tunes lacked texts, and some even lacked titles – a fact which supports my view that *A Hundred Folk-tunes from Hardanger* is far

¹ The Hulder is a supernatural female creature who lures men into the quagmire by means of her beautiful, seductive song.

more interesting from a musical than from a conceptual point of view. However, since the general atmosphere of the texts and titles have influenced Tveitt's music, and since many of the orchestral pieces are clearly programmatic (cf. e.g. the woodblocks designating the last drops of whisky in *Lament for an empty whisky keg*), it is nevertheless interesting to take the texts and titles into account.

In the introduction to the piano version Tveitt has divided the folk-tunes into several different categories on the basis of their textual content: topical songs, children's songs, comical songs, religious folk-tunes, tunes imitating folk instruments, and ceremonial songs (religious ceremonies, ceremonies pertaining to the traditional brewing of beer, etc.) The vast array of situations described by the folk-tunes can explain the great variety of orchestral moods in *A Hundred Folk-tunes from Hardanger*; from the solemn atmosphere of *O be ye most heartily welcome* to the swaggering *Braggart's Song*, from the nature mysticism of *The willow flute across the quiet tarn* to the surly and tonally skewed *Old Nick's lament*.

How, then, has Tveitt treated the original folk-tunes? In many cases the composer has added quite a bit to the rudimentary melodies (and many believe that Tveitt has created even some of the 'folk-tunes' himself) – but the most important addition is made by means of Tveitt's arrangements of the folk-tunes. Interestingly, Tveitt was writing a thesis about the music of his compatriot Edvard Grieg at the time when he began to work seriously on his folk-tune arrangements, during the Second World War when he moved to his ancestral farm in Hardanger. Tveitt seems clearly to have found inspiration in Grieg's arrangements of Norwegian folk music; and especially in Grieg's radical Spätwerk *Slåtter*, Op. 72, where Grieg uses very colourful and at times percussive chords, as well as ostinato figures based on the drones of folk music, to fill in the auditory landscape surrounding the melodies. Like Grieg's *Slåtter*, Tveitt's folk-tune arrangements are composed of several different, and often quite static, motivic and/or harmonic layers which throw the melodies into relief. These layers are differentiated further through Tveitt's brilliant orchestration in *A Hundred Folk-tunes from Hardanger*.

Among other obvious sources of inspiration for Tveitt's folk-tune arrangements I wish to mention the French impressionists and Béla Bartók. *A song ascends from the Huldra-Hill* is an unusually clear example of Tveitt's debt to both: the stark bitonality of the opening

is strongly reminiscent of Bartók's Fourteen Bagatelles, Op. 6, whereas the A clarinet's orientalistisch embellishment of the folk-tune towards the end of the piece has a distinctly impressionistic flavour; the use of pentatonic scales and parallel chords could be attributed to both sources of inspiration. Tveitt has, however, also added his own very personal touch to *A Hundred Folk-tunes from Hardanger* – not least when it comes to his treatment of the folk-tunes' peculiar tonality. For Tveitt has attempted to render not only the modalities but also the *microtonality* of the folk-tunes, as we can hear in the G dorian *Stave church chant*, where the simultaneity of B and B flat in the opening can be heard as an attempt to illude a slightly raised minor third in the singer's performance.

Tveitt's faithfulness to the sonorous universe of Norwegian folk music is especially evident in the 'instrumental' folk-tunes – the vocal renderings of tunes written for folk instruments like the Hardanger fiddle, dulcimer, lure, goat's horn, willow flute and Jew's harp. In several of these folk-tunes the singers attempted to imitate the sound of the source instrument. Tveitt has brought his orchestral pieces a step closer to the original sources, imitating not only the sonorous quality of the folk instruments through careful instrumentation of the melody, but also the peculiar overtones of these instruments by means of fifth parallels in other instruments and spectrum-like chords and arpeggios in the orchestral background (cf. *The goblin flute air*, *The willow flute across the quiet tarn* and *The Jew's harp* – the latter instrument being fancifully imitated by means of a muted trombone!). Two of the most common Norwegian folk instruments, the Hardanger fiddle and the dulcimer, allow also for harmonic effects like drones, double stops and arpeggios – effects which are masterfully exploited in *The lame fiddler's hulder-dance* and *Norwegian peasant harp*.

Are there, then, any significant differences between the first and second suites of *A Hundred Folk-tunes from Hardanger*? The most obvious difference is that the second suite is concentrated around a theme, mountain tunes, although several of the pieces in this suite have no clear connection with mountain life (other than that Tveitt might have heard them in the mountains). Both suites have a wide stylistic range, from national romanticism to impressionism to barbarism, but Tveitt is somewhat bolder and more modernistically oriented in the second suite – thus, his originality as a composer is even more evident here.

This is in fact the first commercially available recording of Suite No. 2, a recording which is warmly welcomed, as the second suite certainly merits a position alongside its better-known predecessor, Suite No. 1.

© *Hallgjerd Aksnes* 1998

The **Stavanger Symphony Orchestra** (SSO) has become one of the most successful orchestras in Scandinavia. In recent years it has achieved an outstanding artistic development, attracting an ever-growing following, both inside and outside Norway. This success is partly due to the orchestra's move, in 2012, into its present home, Stavanger's new, state-of-the-art concert hall.

Christian Vasquez is the orchestra's current chief conductor, while Fabio Biondi is artistic director for baroque and classical music. This shared artistic leadership has been in place since 1990, testifying to the orchestra's particular focus on authentic performance practice of earlier repertoire. Biondi's predecessors in the post were Frans Brüggen and Philippe Herreweghe.

The orchestra has visited several European countries, Japan and the USA, including a successful appearance in the Carnegie Hall. The SSO discography to date includes more than 40 CDs, including complete series of orchestral music by the 20th-century Norwegian composers Harald Sæverud, Geirr Tveitt, Fartein Valen and Arvid Kleven. A number of these discs have received international awards.

Since 1990, Statoil has been the principal sponsor of the orchestra, whose patron is HRH Crown Prince Haakon.

Ole Kristian Ruud has gained a reputation as a dynamic figure in Scandinavian music as well as embarking on an international career. He regularly conducts eminent symphony orchestras and chamber orchestras in the Nordic countries, Europe and the USA. Since 1990 he has also been a frequent visitor to Japan. Ole Kristian Ruud was chief conductor and artistic director of the Trondheim Symphony Orchestra from 1987 until 1995, and of the Norrköping Symphony Orchestra in Sweden from 1996 until 1999. Between 2000 and

2003 he held the position of artistic director for Norwegian repertoire with the Stavanger Symphony Orchestra. Ole Kristian Ruud has been professor of conducting at the Norwegian Academy of Music since 1999. He is also the artistic director of the Norwegian National Youth Orchestra, and of the Staff Band of the Norwegian Armed Forces in Oslo. Ole Kristian Ruud has been awarded a number of prestigious prizes including the Grieg Prize (1992 and 2007), the Norwegian Critics Prize (1993), the Lindemann Prize (1994) and the Johan Halvorsen Prize (1996). He has made numerous CDs for BIS, including acclaimed series of music by Geirr Tveitt and Harald Sæverud.

Har du noen gang lyttet til sangen av en foss? Komponisten **Geirr Tveitt** (1908–81) må ha lyttet svært nøyne, for den brusende hvite orkesterstøyen i *Å! Høyre du songjen i fossaduren* (Suite 2, nr. 24) er en mesterlig auditiv gjengivelse av en foss. Tveitt har imidlertid hørt mer enn dette – for frem av fossens brusen stiger plutselig en folketone, en folketone som er så karakteristisk for komponistens liv og verk at Tveitt-biografen Reidar Storaas har brukt den som motto: ”Å høyre du songjen i fossaduren, da kan du skjemta og læ naor du e tung og sturen...” Fossene er som kjent Fossegrimens hjem, og denne virtuose felespilleren gir spilletimer til dem som bringer et offer til en nordvendt foss på en torsdagskveld – jo bedre offer, jo bedre spilletime. Mens Tveitt arbeidet med *Hundrad hardingtonar* bodde han på slektsgården i Norheimsund, Hardanger, og han elsket å gå fjellturer i dette tusen fossers land. At han var en trofast student av Fossegrimen, vet vi av en mengde brev hvor Tveitt påkaller dennes navn; og *Hundrad hardingtonar* lar oss høre hva han har lært. Den foreliggende CD'en inkluderer de to første av fire eksisterende orkestersuiter som utgjør verket. Resten av verket gikk dessverre tapt i en tragisk brann på Tveitts gård i 1970.

Som tittelen antyder bygger *Hundrad hardingtonar* på folketoner fra Hardanger, som Tveitt selv samlet over mange år. Norsk folkemusikk er imidlertid ikke den eneste inspirasjonskilden for dette verket: Tveitt var en av de best utdannede komponistene i sin generasjon i Norge, og hans mangfoldige bakgrunn gjenspeiles i hans musikk. Med veldig lite formell musikkutdannelse ble han som 19-åring antatt ved det velrenomerte musikkonservatoriet i Leipzig, hvor han studerte komposisjon med Hermann Grabner og Leopold Weninger og klaver med Otto Weinreich frem til 1932. Tveitt hadde en usedvanlig rask fremgang innenfor både komposisjon og klaverspill, og han skapte blest med verker som *12 tvorøystes fyrstudiar i lydisk, dorisk og frygisk*, som ble utgitt på Breitkopf i 1930, samt Klaverkonsert nr. 1, som ble urfremført av radiosymfoniorkesteret i Leipzig i 1931. Mellom 1932 og 1933 bodde Tveitt i Paris og Wien, hvor han oppsøkte en rekke komponister, blant dem Arthur Honegger, Heitor Villa-Lobos, Florent Schmitt, Joseph Marx og Egon Wellesz. Tveitt reiste tilbake til Norge i 1933, men var i de påfølgende årtiene en rekke ganger på konsertturneer på kontinentet og i Nord-Afrika som pianist og dirigent. Flere av disse turnene var store kunstneriske suksesser for komponisten, som ble møtt

med spesielt stor interesse og respekt i Paris på grunn av den høyst originale blandingen av norske og franske klangvalører i sin musikk.

Som komponist bygger Tveitt på den norske folkemusikkens modaliteter og forsøker å integrere disse i sitt eget kompositoriske idiom (jf. hans kontroversielle *Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems*, utgitt i 1937). Men til forskjell fra *Hundrad hardingtonar*, som tar utgangspunkt i folketoner, er innflytelsen fra folkemusikken for det meste *indirekte* i hans musikk. Tveitt var en sentral skikkelse i den nasjonale bevegelsen i norsk musikkliv i 1930-årene, men hans musikk er samtidig sterkt orientert mot de kontinentale musikkstilene fra begynnelsen av det 20. århundre. Dette går tydelig frem både av hans instrumentasjon, som trekker veksler på moderne fransk orkesteringskunst, særlig Ravel, samt av hans klaverteknikker, som kan sammenliknes med komponister som Bartók og Prokofiev. Tveitts verker kan inndeles i flere ulike stilistiske perioder, men man kan også peke på en rekke konstante særtrekk ved hans musikk: skiftende modaliteter, fargerike og ofte bitonale harmonier, en utstrakt bruk av ostinater, flersjiktighet, friske rytmer og en utsøkt orkesterpalett – med et uttrykk som veksler fra sart lyrikk til burlesk barbarisme.

Tveitt var en produktiv og allsidig komponist, som skrev både solo-klaververker, sanger og stort anlagte komposisjoner som balletter, operaer, klaverkonserter og symfoniske verker; en produksjon som plasserer ham blant de mest fremstående norske komponister i det 20. århundre. Hans opus 1, det før omtalte *12 tvorøyestes fyristudiar i lydisk, dorisk og frysisk*, er en kromatisk ordnet, modal invensjonssyklus – en forbausende moden forløper for verker som Hindemiths *Ludus tonalis* og Sjostakovitsj' 24 preludier og fuger, op. 87. Et annet høydepunkt i 30-årene, den monumentale balletten *Baldurs draumar*, er typisk for den såkalte ”norøn impresjonisme”-stilen som rådet i Norge på 30-tallet. Etter den annen verdenskrig gikk Tveitt gjennom en periode med stilistisk eksperimentering og komponerte i en mer modernistisk og internasjonal orientert stil (jf. verker som Klaversonate nr. 29 og Klaverkonsert nr. 4, som begge ble urfremført i 1947). I tiårene som fulgte vendte han tilbake til et mer folkloristisk idiom, med en stilistisk vending mot neoklassismen; dog med sterke innslag av fransk impresjonisme og øst-europeisk barbarisme (jf. *Hundrad hardingtonar*). I de siste årene av sitt liv skrev Tveitt en rekke viser som har blitt svært populære i Norge, bl.a. *Vi skal ikkje sova bort sumarnatta* og *Fløytelåt*. Et stort antall

upubliserte verker ble dessverre ødelagt i en brann på Tveitts gård i 1970 – men en rekke av disse verkene har senere blitt funnet andre steder eller rekonstruert.

Hundred hardingtonar (urfremført 1954–63) er Tveitts mest populære verk, og det med rette – for verket er en sann fest av orkestrale farger og stemninger. Verket finnes også i en pianoversjon hvorav det i dag eksisterer 51 folketonebearbeidelser, og komponisten har utstyrt denne med en lang introduksjon hvor han forteller om verkets opprinnelse. Tveitt begynte å samle folketoner mens han ennå var i sin ungdom, og vi vet at minst én klaverbearbeidelse, *Huldrahaugjen*, ble fremført så tidlig som i 1934 (Det er forøvrig interessant å merke at den utvidede orkesterversjonen av dette stykket, *Songjen inne i Huldra-haugjen*, inneholder trekk som er typiske for Tveitts mer kantete 30-tallsstil.) Folketonene i Tveitts samling er resultatet av reiser over hele Hardanger, hvor komponisten fant et stort antall folketoner som aldri før hadde vært offentliggjort. Tveitts transkripsjoner ble dessverre ødelagt av brannen, men vi kan få et godt inntrykk av de originale folketonene gjennom hans kommentarer i introduksjonen til pianoversjonen, samt av tekstene som er inkludert i mange av klaverbearbeidelsene.

Folketonene som Tveitt har brukt, beskriver tradisjonelt Hardangerliv i alle dets fasetter, med alt fra poetiske kjærlighetserklæringer til vulgære moroviser som den som ligger til grunn for Suite 2, nr. 29: "Fjedlmansjento up i li; ho sto pao sjí, datt, å skrapa up rævoe si!" De fleste av tekstene er korte, enkle og handler om hverdagslige ting, og ordene ble gjerne variert slik at folketonen kunne ta for seg aktuelle hendelser i bygda. Tveitt selv betraktet tekstene som mindre verdifulle enn musikken, og han var derfor først og fremst interessert i *folketonene*. Musikkens prioritet over teksten understrekkes av det faktum at mange av folketonene mangler tekst, og noen sågar tittel, slik at Tveitt i flere tilfeller selv har måttet finne en passende tittel. Likevel er det interessant å ta tekstene og titlene i betrakning, idet deres generelle stemning naturligvis har påvirket Tveitts musikk. I tillegg er noen av orkesterstykken klart programmatiske (jf. f.eks. de tre woodblocks som skal illudere de siste brennevinsdråpene i *Syrgjeleg song um ein tom brennevinsdunk*). I introduksjonen til pianoversjonen har Tveitt inndelt folketonene i flere ulike kategorier på grunnlag av deres tekstlige innhold: aktualitetsviser, barnetraller, moroviser, religiøse folketoner, toner som etterlikner folkeinstrumenter og seremoniviser (religiøse seremonier, seremonier

knyttet til ølbrygging osv.) De mange ulike situasjonene som beskrives av folketonene, gjenspeiles i *Hundrad hardingtonars* orkesterstemninger; fra den høystemte stemningen i *Velkommen med æra* til den spradende *Storskrytarstev*, fra naturmystikken i *Seljeflyta yver stillt fjellvatn* til den fornøyelig gretne *Gamle-Erik sin klagesong...*

Hvordan har så Tveitt behandlet de opprinnelige folketonene? I mange tilfeller har han lagt en god del til det melodiske materialet i folketonene (mange tror sågar at han har skrevet noen av folketonene selv) – men det viktigste tillegget har skjedd gjennom hans arrangementer av folketonene. Komponisten tok for alvor fatt på arbeidet med folketonearrangementene i 1942, da han flyttet til slektsgården i Hardanger, og dette arbeidet falt interessant nok sammen med hans omfattende Grieg-studier under krigen. Tveitt synes klart å ha funnet inspirasjon i Griegs folkemusikkarrangementer – spesielt i det radikale senverket *Slåtter*, op. 72, hvor Grieg anvender fargerike og til tider perkusive akkorder, samt ostinatfigurer basert på folkemusikkens borduntoner, for å fylle ut lydbildet som omgir melodiene. Liksom Griegs *Slåtter*, op. 72 er også Tveitts folketonearrangementer oppbygd av flere ulike, og ofte svært statiske, motiviske og/eller harmoniske sjikt som setter melodiene i relief. Disse sjiktene blir differensiert videre i den briljante orkestreringen av *Hundrad hardingtonar*.

Blant andre sannsynlige inspirasjonskilder for Tveitts folketonearrangementer, vil jeg nevne de franske impresjonistene og Béla Bartók. *Songjen inne i Huldra-haugjen* er et usedvanlig klart eksempel på Tveitts gjeld til begge: Den krasse bitonaliteten i åpningen minner sterkt om Bartóks epokegjørende *Fjorten bagateller*, op. 6; mens A-klarinettens orientalsk-klingende forsiring av folketonen mot slutten er distinkt impresjonistisk. Dessuten kan bruken av pentatone skalaer og parallelakkordikk tilskrives begge inspirasjonskilder. Tveitt har imidlertid også lagt sitt eget, meget personlige stempel til *Hundrad hardingtonar* – ikke minst når det gjelder tonalitetsbehandling. For Tveitt har forsøkt å gjengi ikke bare folketonenes modaliteter, men også deres *mikrotonalitet*, slik vi kan høre bl.a. av det g-doriske *Stavkyrkjestev*, hvor samtidigheten av H og B i åpningen kan høres som et forsøk på å illudere en litt høy mollters i sangerens fremførelse.

Tveitts trofasthet overfor den norske folkemusikkens klangverden går spesielt tydelig frem av de ”instrumentale” folketonene – de vokale gjengivelsene av melodier skrevet for

folkeinstrumenter som hardingfele, langeleik, lur, bukkehorn, seljefløyte og munnharpe. I flere av disse folketonene har sangerne forsøkt å etterape folkeinstrumentenes klang. Tveitt har bragt sine orkesterstykker et hakk nærmere de opprinnelige kildene. For det første imiterer han folkeinstrumentenes klang gjennom valget av melodibærende instrumenter, evt. instrumentkombinasjoner. Dessuten forsøker han å gjenskape folkeinstrumentenes særegne overtoner og overtonespill gjennom kvintparallelleller i andre instrumenter, samt overtone-spektrum-liknende akkorder og arpeggioer i orkesterbakgrunnen (jf. *Flyteljod*, *Seljeflyta yver stillt fjellvatn* og *Munnharpeljod* – hvor det sistnevnte instrumentet blir etterliknet av en sordinert trombone!) To av de vanligste norske folkeinstrumentene, hardingfela og langeleiken, gir også mulighet for harmoniske effekter som borduner, dobbeltgrep og arpeggioer, effekter som Tveitt har utnyttet på en mesterlig måte i *Huldraslaotten hans Halte-Lars* og *Langeleiklåt*.

Er det så noen forskjeller mellom første og annen suite av *Hundrad hardingtonar*? Den mest åpenbare forskjellen er at annen suite er konsentrert rundt et tema, fjellstev; selv om enkelte av folketonene i denne suiten ikke synes å ha noen klar forbindelse med fjellet (bortsett fra at Tveitt kan ha hørt dem mens han var på fjellet). Begge suitene har en stor stilistisk bredde, spennende fra nasjonalromantikk til impresjonisme til barbarisme, men Tveitt er noe dristigere og mer modernistisk orientert i annen suite. Derved kommer hans originalitet som komponist enda bedre frem her. Dette er faktisk den første kommersielt tilgjengelige innspillingen av Suite nr. 2 – en innspilling som ønskes varmt velkommen, da annen suite utvilsomt fortjener en plass ved siden av sin bedre kjente forløper, Suite nr. 1.

© Hallgjerd Aksnes 1998

Stavanger Symfoniorkester (SSO) har de siste 15 årene fått internasjonal anerkjennelse for kvalitet og interessant profilering. Den italienske fiolinisten og dirigenten Fabio Biondi leder nå orkesterets arbeid med barokk og klassisk repertoar, mens amerikaneren Steven Sloane er engasjert som sjefdirigent for orkesteret med et særlig ansvar for romantisk og moderne repertoar. Tidligere kunstneriske ledere for orkesteret har vært Frans Brüggen, Alexander Dmitriev, Philippe Herreweghe og Susanna Mälkki. Internasjonalt har orkesteret

besøkt nær 15 europeiske land og deltatt på festivaler i Edinburgh, Schleswig-Holstein og Praha. Høsten 2005 var orkesteret på turne i Japan. SSO har gitt ut nærmere 20 CD-innspillinger på BIS Records: en betydelig dokumentasjon av norsk musikk fra 1900-tallet, der komplette serier av orkestermusikken til Geirr Tveitt, Harald Sæverud og Fartein Valen står sentralt. Orkesteret har også markert seg med utradisjonelle samarbeidspartnere innen andre genre, som jazz og rock. StatoilHydro ASA er orkesterets hovedsponsor, et samarbeid som har eksistert siden 1990. HKH Kronprins Haakon er orkesterets høye beskytter.

Ole Kristian Ruud har opparbeidet seg et svært godt renommé i det skandinaviske musikkliv samtidig som han er i ferd med å gjøre en internasjonal karriere. Han dirigerer symfoni- og kammerorkestre i Norden, Europa og USA. Siden 1990 har han vært en hyppig gjest i Japan. Han debuterte som dirigent i 1985, og etter et år som gjestedirigent ble han sjefdirigent og kunstnerisk leder for Trondheim Symfoniorkester. Han avsluttet sin periode der i 1995, og tiltrådte som sjefdirigent for Norrköping Symfoniorkester året etter. Fra sommeren 1999 har han vært frilans dirigent, samtidig som han er professor i orkesterledelse ved Musikhøgskolen i Oslo. Han var ansvarlig for den norske profilen i Stavanger Symfoniorkestrets repertoar fra 2000 til 2003, da han overtok som leder for Ungdomssymfonikerne i Elverum. Han er kjent for sitt særige engasjement for nordiske komponister. Ruud er tildelt blant annet Grieg-prisen (1992 og 2007), Kritikerprisen (1993), Lindemann-prisen (1994) og Johan Halvorsen-prisen (1996). Han har ledet flere plateinnspillinger for BIS, deriblant de anerkjente seriene med musikk av Geirr Tveitt og Harald Sæverud.

Haben Sie schon einmal dem Gesang eines Wasserfalls zugehört? Der norwegische Komponist **Geirr Tveitt** (1908–1981) hat das sehr bewusst getan, denn das weiße Orchesterrauschen in *Hörst du die Wasserfälle singen?* (Suite 2, Nr. 24) ist die meisterhafte Klangdarstellung eines Wasserfalls. Tveitt hörte aber noch mehr als dies, denn aus dem Rauschen erwächst plötzlich eine Volksmelodie, die für das Leben und Werk des Komponisten so charakteristisch ist, dass sein Biograph Reidar Storaas sie als Motto verwendete: „Wenn du das Lied im Getöse des Wasserfalls hörst, kannst du scherzen und lachen, auch wenn du schweren Herzens und betrübt bist.“ In der norwegischen Volksüberlieferung sind die Wasserfälle die Heimat des Wassergeistes Fossegrimen – eines virtuosen Geigers, der an finsternen, stillen Abenden aufspielt und die Menschen das Geigenspiel lehrt, falls sie einem nordwärts rinnenden Wasserfall an einem Donnerstagabend eine Opfergabe darbringen; je besser die Opfergabe, desto besser der Musikunterricht. Als Tveitt *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* komponierte, lebte er auf dem Hof seiner Vorfahren am Hardangerfjord im Westen Norwegens und verbrachte viel Zeit damit, durch dieses Land der tausend Wasserfälle zu wandern. Dass er Fossegrimen gewissenhaft studierte, geht aus zahlreichen Briefen hervor, in denen der Name dieses übernatürlichen Geigers begegnet, und die *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* zeigen uns, was er gelernt hat. Die vorliegende CD umfasst die ersten zwei von vier erhaltenen Orchestersuiten, die das Werk bilden – der Rest wurde 1970 bei einem tragischen Brand auf Tveitts Hof zerstört.

Wie der Titel *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* andeutet, basiert das Werk auf Volksmelodien aus der Hardangergegend, die Tveitt selber im Laufe etlicher Jahre gesammelt hat. Die norwegische Volksmusik ist aber nicht die einzige Inspirationsquelle dieses Werks. Tveitt gehörte zu den bestausgebildeten Komponisten seiner Generation in Norwegen, und seine Musik spiegelt seinen vielfältigen Hintergrund wider. Mit einer kaum nennenswerten formalen Ausbildung wurde er 1928 am berühmten Leipziger Konservatorium aufgenommen, wo er bis 1932 bei Hermann Grabner und Leopold Weninger Komposition und bei Otto Weinreich Klavier studierte. Seine Fortschritte als Komponist und Pianist waren außerordentlich, und er erregte beträchtliches Aufsehen mit Werken wie den *12 zweistimmigen Vorstudien in lydisch, dorisch und phrygisch*, die 1930 von Breitkopf & Härtel gedruckt wurden, und dem Klavierkonzert Nr. 1, das 1931 vom Symphonieorchester

des Leipziger Rundfunks uraufgeführt wurde. 1932/33 lebte Tveitt in Paris und Wien, wo er bei zahlreichen Komponisten Rat suchte, unter ihnen Arthur Honegger, Heitor Villa-Lobos, Florent Schmitt, Joseph Marx und Egon Wellesz. 1933 kehrte Tveitt nach Norwegen zurück, unternahm aber in den folgenden Jahrzehnten mehrere Konzertreisen auf dem europäischen Kontinent und in Nordafrika. Mehrere dieser Tourneen waren große künstlerische Erfolge für Tveitt, der aufgrund der höchst originellen Mischung von norwegischem und französischem Kolorit in seiner Musik besonders in Paris mit viel Interesse und Respekt empfangen wurde.

Als Komponist baute Tveitt auf der norwegischen Volksmusik auf, deren Tonalität er in sein eigenes Idiom zu integrieren trachtete (vgl. seine 1937 erschienene, kontrovers diskutierte *Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems*). Im Unterschied zu den *Hundert Volksmelodien aus Hardanger*, die direkt auf norwegischen Volksmelodien basieren, ist der Einfluss der Volksmusik in seinem Schaffen freilich meist indirekt. Tveitt war eine Schlüsselfigur der nationalen Bewegung im norwegischen Kulturleben der 1930er Jahre, aber seine Musik ist gleichzeitig stark auf die kontinentalen Stile der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgerichtet. Dies zeigt sowohl seine Instrumentation, die sich auf die Orchesterbehandlung der französischen Impressionisten – insbesondere Ravel – stützt, als auch seine Klaviertechnik, die der von Bartók oder Prokofjew vergleichbar ist. Als Komponist durchlief Tveitt mehrere stilistische Phasen, aber gewisse Züge blieben sein ganzes Leben lang für seine Musik charakteristisch: wechselnde Modi, farbenreiche, oft bitonale Harmonik, ausgiebiger Gebrauch von Ostinatofiguren, vielschichtige Texturen, lebhafte Rhythmisierung und eine höchst subtile Orchesterpalette – dazu Stimmungen, die von feinfühliger Lyrik bis zum burlesken Barbarismus reichen.

Tveitt war ein produktiver und vielseitiger Komponist, der Solostücke für Klavier, Lieder und großformatige Kompositionen wie Ballette, Opern, Klavierkonzerte und symphonische Werke schuf; ein Gesamtwerk, das ihn unter die bedeutendsten norwegischen Komponisten des 20. Jahrhunderts einreihrt. Sein Opus 1, die bereits erwähnten *12 zweistimmigen Vorstudien in lydisch, dorisch und phrygisch*, ist ein chromatisch angelegter Zyklus modaler Inventionen – ein erstaunlich reifer Vorgänger von Werken wie Hindemiths *Ludus tonalis* und Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen op. 87. Ein weiterer Höhe-

punkt der 1930er Jahre, das monumentale Ballett *Baldurs draumar* (*Baldurs Träume*), ist charakteristisch für den im Norwegen der 1930er Jahre vorherrschenden „Nordischen Impressionismus“. Nach dem zweiten Weltkrieg hatte Tveitt eine Periode stilistischer Experimente (mit Werken wie der Klaviersonate Nr. 29 und dem Klavierkonzert Nr. 4, beide 1947 uraufgeführt); in den folgenden Jahrzehnten kehrte er zu einem eher folkloristischen Idiom zurück, wobei er sich stilistisch dem Neoklassizismus zuwandte, dabei aber stilistische Züge des französischen Impressionismus und des osteuropäischen Barbarismus beibehielt (vgl. die *Hundert Volksmelodien aus Hardanger*). In seinen letzten Lebensjahren komponierte Tveitt viele Balladen, die in Norwegen sehr populär geworden sind. Eine große Anzahl unveröffentlichter Werke fiel 1970 einem Feuer auf Tveitts Hof zum Opfer – zum Glück aber wurden seither viele Werke andernorts aufgefunden oder rekonstruiert.

Hundert Volksmelodien aus Hardanger (Uraufführung 1954–63) ist Tveitts bekanntestes Werk – aus gutem Grund, denn es ist ein wahrhaftiges Fest orchestraler Farben und Stimmungen. Das Werk liegt auch in einer Klavierfassung vor, von der heute 51 Stücke erhalten sind. Der Komponist hat dieser Fassung eine lange Einführung vorangestellt, die von der Entstehung des Werks berichtet. Seit seiner Jugend hat Tveitt Volksmelodien gesammelt, und wir wissen, dass wenigstens eine Klavierbearbeitung – *Feenhügel* – bereits 1934 aufgeführt wurde. (Interessanterweise weist die erweiterte Orchesterfassung dieses Stücks, *Ein Lied steigt vom Waldfeenhügel empor*¹, Züge auf, die für Tveitts spröderen Vorkriegsstil charakteristisch sind.) Die Volksmelodien in Tveitts Sammlung sind das Ergebnis von Reisen quer durch die ganze Hardangerregion, bei denen der Komponist eine enorme Menge Melodien fand, die nie zuvor veröffentlicht worden waren. Auch wenn Tveitts Transkriptionen durch das Feuer leider zerstört wurden, vermitteln uns seine Einführung zur Klavierausgabe und die zahlreichen Liedtexte, die er in diese Edition aufgenommen hat, einen recht guten Eindruck von den Originalmelodien.

Die von Tveitt verwendeten Volksmelodien schildern sämtliche Facetten des traditionellen Lebens im Hardanger – von poetischen Liebeserklärungen bis zu vulgärem Spott

¹ Die Waldfee (Huldra) ist ein übernatürliches weibliches Wesen, das durch seinen wunderschönen, verführerischen Gesang die Männer von ihrem Weg abbringt..

wie in Suite 2, Nr. 29: „Die Tochter des Bergbewohners auf dem Hügel – Sie ging Skifahren, fiel und schrammte sich ihren Arsch!“ Die meisten Texte sind kurz, direkt und einfach, behandeln alltägliche Sachen; oft konnten die Worte den lokalen Gegebenheiten angepasst werden. Tveitt selbst erachtete die Texte als der Musik unterlegen, weswegen er sich in erster Linie für die *Volksmelodien* interessierte. Ferner fehlten die Texte vieler Melodien, bei manchen sogar die Titel – ein Umstand, der meine Ansicht stützt, dass *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* in musikalischer Hinsicht weitaus interessanter ist als in begrifflicher. Da die Grundstimmung der Texte und Titel Tveitts Musik beeinflusst haben, und da viele der Orchesterstücke offenkundig programmatisch sind (vgl. beispielsweise die Holzblöcke, die im *Klagelied über ein leeres Whiskyfass* die letzten Whiskytropfen symbolisieren), ist es aber gleichwohl aufschlussreich, die Texte und Titel in Betracht zu ziehen.

In der Einführung zur Klavierfassung hat Tveitt die Volksweisen nach ihrem jeweiligen Textinhalt in mehrere verschiedene Kategorien eingeteilt: aktuelle Lieder, Kinderlieder, komische Lieder, religiöse Volksweisen, Melodien, die Volksinstrumente imitieren sowie zeremonielle Lieder (religiöse Zeremonien, Zeremonien im Zusammenhang mit dem traditionellen Bierbrauen usw.). Das breite Aufgebot an Situationen, die in den *Volksmelodien* beschrieben werden, mag die große Vielfalt der Orchesterstimmungen in den *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* erklären – von der feierlichen Atmosphäre in *Seid herzlichst willkommen* bis zum forschenden *Lied des Prahlhans*, von der Naturmystik in *Die Weidenflöte jenseits des kleinen Gebirgssees* bis zu dem unwirschen, tonal verqueren *Klagelied des Beelzebub*.

Wie nun hat Tveitt die originalen *Volksmelodien* behandelt? In vielen Fällen hat er die rudimentären Melodien beträchtlich ergänzt (viele glauben, dass Tveitt einige der „Volksweisen“ selber erschaffen hat) – die wichtigste Ergänzung aber geht auf Tveitts Bearbeitungen der *Volksmelodien* zurück. Interessanterweise schrieb Tveitt gerade eine Arbeit über die Musik seines Landsmannes Edvard Grieg, als er während des Zweiten Weltkriegs nach der Übersiedlung an den Hof seiner Vorfahren im Hardanger begann, sich ernsthaft mit seinen Volksliedbearbeitungen zu beschäftigen. Griegs Bearbeitungen norwegischer Volksmusik scheinen Tveitt deutlich inspiriert zu haben; insbesondere der radikale Spätling

Slätter op. 72, in dem Grieg zur Auffüllung der die Melodien umgebenden Klanglandschaft sehr farbenreiche, mitunter perkussive Akkorde sowie auf den Bordunen der Volksmusik basierende Ostinatofiguren verwendet. Wie Griegs *Slätter* sind Tveitts Volksliedbearbeitungen aus mehreren verschiedenen, häufig recht statischen motivischen und/oder harmonischen Schichten zusammengesetzt, die die Melodien hervorheben. Diese Schichten werden in den *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* durch Tveitts brillante Instrumentation noch weiter ausdifferenziert.

Unter den übrigen deutlichen Inspirationsquellen für Tveitts Volksliedbearbeitungen möchte ich die französischen Impressionisten und Béla Bartók erwähnen, wofür *Ein Lied steigt vom Waldfeenhügel empor* ein ungewöhnlich deutliches Beispiel ist: Die markante Bitonalität zu Beginn erinnert stark an Bartóks Vierzehn Bagatellen op. 6; wenn die A-Klarinette gegen Ende des Stücks die Volksmelodie orientalistisch verziert, hat dies hingegen ein deutlich impressionistisches Flair, während die Verwendung pentatonischer Skalen und paralleler Akkorde beiden Inspirationsquellen zugeschrieben werden kann. Tveitt hat den *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* aber auch eine sehr persönliche Note hinzugefügt – nicht zuletzt im Hinblick auf die eigentümliche Tonalität der Volksmelodien. Er hat nämlich nicht nur versucht, die Modi der Volksmelodien, sondern auch ihre Mikrotonalität zu bewahren, wie wir es in Die alte Stabkirche hören können (G dorisch), wo das gleichzeitige Erscheinen von H und B zu Beginn als Versuch aufgefasst werden kann, eine leicht erhöhte kleine Terz im Gesang zu imitieren.

Tveitts Treue gegenüber dem klanglichen Universum der norwegischen Volksmusik wird in den „instrumentalen“ Volksmelodien besonders deutlich – den vokalen Darbietungen von Melodien, die für Volksinstrumente wie Hardangerfiedel, Hackbrett, Lure, Ziegenhorn, Weidenflöte und Maultrommel entstanden sind. In mehreren solchen Volksmelodien versuchten die Sänger, den Klang des ursprünglichen Instruments nachzuahmen. Tveitt hat seine Orchesterstücke den Originalquellen einen weiteren Schritt nähergebracht, indem er nicht nur den Klang der Volksinstrumente durch sorgsame Instrumentation der Melodie imitierte, sondern auch die spezifischen Obertöne dieser Instrumente durch Quintparallelen in anderen Instrumenten und spektrale Akkorden und Arpeggien im Orchesterhintergrund abbildete (vgl. *Flöten der unterirdischen Nymphen*, *Die Weidenflöte*)

jenseits des kleinen Gebirgssees und *Die Maultrommel* – das letztgenannte Instrument wird durch eine gedämpfte Posaune phantasievoll imitiert!). Zwei der gebräuchlichsten norwegischen Volksinstrumente, die Hardangerfiedel und das Hackbrett, gestatten zudem harmonische Effekte wie Bordun, Doppelgriffe und Arpeggien – Effekte, die in *Waldfeentanz des lahmen Geigers* und in *Altnorwegische Bauernharfe* meisterlich verwendet werden.

Gibt es zwischen der ersten und der zweiten Suite der *Hundert Volksmelodien aus Hardanger* Unterschiede von Belang? Der deutlichste Unterschied ist, dass sich die zweite Suite um ein Hauptthema – Bergmelodien – gruppiert, auch wenn mehrere Stücke dieser Suite keinen deutlichen Zusammenhang mit dem Bergleben haben (außer dass Tveitt sie vielleicht in den Bergen hörte). Beide Suiten weisen ein breites stilistisches Spektrum auf (von der Nationalromantik über den Impressionismus bis hin zum Barbarismus), doch ist Tveitt in der zweiten Suite etwas kühner und moderner, so dass seine Originalität als Komponist hier noch offenkundiger ist. Bei der vorliegenden Einspielung handelt es sich tatsächlich um die erste im Handel erhältliche Aufnahme der Suite Nr. 2, was umso erfreulicher ist, als die zweite Suite gewiss einen Platz neben ihrer bekannteren Vorgängerin, der Suite Nr. 1, verdient.

© Hallgjerd Aksnes 1998

Das **Stavanger Symphony Orchestra** (SSO) ist zu einem der erfolgreichsten Orchester Skandinaviens geworden. In den letzten Jahren hat es eine herausragende künstlerische Entwicklung durchlaufen und kann innerhalb wie außerhalb Norwegens auf eine ständig wachsende Anhängerschaft blicken. Dieser Erfolg beruht zum Teil darauf, dass das Orchester im Jahr 2012 in seine jetzige Heimat umzog: den hochmodernen neuen Konzertsaal von Stavanger.

Aktueller Chefdirigent des Orchesters ist Christian Vasquez, während Fabio Biondi Künstlerischer Leiter für barocke und klassische Musik ist. Das Prinzip der doppelt besetzten künstlerischen Leitung gibt es seit 1990, und sie unterstreicht die besondere Bedeutung, die das Orchester der authentischen Aufführungspraxis beimisst. Biondis Vorgänger waren Frans Brüggen und Philippe Herreweghe.

Das Orchester hat in mehreren europäischen Länder konzertiert sowie in Japan und den USA, einschließlich eines erfolgreichen Auftritts in der Carnegie Hall. Die Diskografie des SSO umfasst über 40 CDs, darunter Gesamteinspielungen des Orchesterschaffens der norwegischen Komponisten Harald Sæverud, Geirr Tveitt, Fartein Valen und Arvid Kleven. Etliche dieser Aufnahmen wurden mit internationalen Auszeichnungen bedacht.

Seit 1990 ist Statoil Hauptsponsor des Orchesters, dessen Schirmherr Seine Königliche Hoheit Kronprinz Haakon ist.

Ole Kristian Ruud hat sich einen Ruf sowohl als bedeutender skandinavischer wie auch als international erfolgreicher Dirigent erworben. Er leitet namhafte Symphonie- und Kammerorchester in Europa und den USA und gastiert seit 1990 auch häufig in Japan. Er war Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symphony Orchestra (1987-1995) und des Norrköping Symphony Orchestra (1996-1999). 2000–2003 war er Künstlerischer Leiter für norwegisches Repertoire beim Stavanger Symphony Orchestra. Seit 1999 ist Ole Kristian Ruud Professor für Dirigieren an der Norwegischen Musikakademie. Außerdem ist er Künstlerischer Leiter des Norwegischen Jugendorchesters und der Musikkapelle der Norwegischen Armee in Oslo. Ole Kristian Ruud ist mit einigen renommierten Preisen ausgezeichnet worden, u.a. dem Grieg-Preis (1992 und 2007), dem Norwegischen Kritikerpreis, dem Lindeman-Preis (1994) sowie dem Johan Halvorsen-Preis (1996). Für BIS hat er zahlreiche CDs eingespielt, darunter gefeierte Reihen mit Musik von Geirr Tveitt und Harald Sæverud.

Avez-vous déjà écouté la chanson d'une chute d'eau ? Le compositeur norvégien Geirr Tveitt (1908–81) l'a écoutée très attentivement ; car la cascade de bruit orchestral blanc de *Oh! Entends-tu le chant de la chute?* (Suite 2, no 24) est une traduction sonore magistrale d'une chute. Tveitt a entendu d'autre chose cependant – car un air folklorique émerge soudain de la cascade sonore, un air folklorique si caractéristique de la vie et de l'œuvre du compositeur que le biographe de Tveitt, Reidar Storaas, l'a utilisé comme devise : « Si vous entendez la chanson dans le rugissement de la chute, vous pouvez alors plaisanter et rire quand vous avez le cœur gros et que vous êtes contrarié. » Selon la tradition folklorique norvégienne, les chutes sont la demeure de Fossegrim, le génie de la chute d'eau ; un violoneux virtuose qui joue lors de soirées calmes et sombres et qui enseigne aux gens à jouer s'ils apportent une offrande à une chute en direction du nord un jeudi soir – plus le don est appréciable, meilleure sera la leçon de musique. Du temps où Tveitt composait *Cent mélodies folkloriques de Hardanger*, il vivait sur la ferme de ses ancêtres sur le fjord Hardanger dans l'ouest de la Norvège, passant beaucoup de son temps à marcher dans cette région de mille chutes d'eau. Il était un élève assidu de Fossegrim, preuve à l'appui plusieurs de ses lettres évoquant le nom de ce violoneux surnaturel ; et *Cent mélodies folkloriques de Hardanger* nous fait entendre ce qu'il a appris. Le présent CD inclut les deux premières de quatre suites orchestrales existantes qui constituent l'œuvre – le reste fut malheureusement détruit dans un incendie tragique sur la ferme de Tveitt en 1970.

Comme le titre l'indique, *Cent mélodies folkloriques de Hardanger* repose sur des airs folkloriques de la région de Hardanger que Tveitt récolta lui-même au cours des années. La musique folklorique norvégienne n'est pas la seule source d'inspiration de cette œuvre cependant. Tveitt comptait parmi les compositeurs les plus instruits de sa génération en Norvège et ce bagage est reflété dans sa musique. Avec très peu d'études musicales traditionnelles, il fut admis au célèbre conservatoire de Leipzig en 1928 pour y étudier la composition avec Hermann Grabner et Leopold Weininger et le piano avec Otto Weinreich jusqu'en 1932. Le progrès de Tveitt comme compositeur et pianiste fut extraordinaire et il provoqua un remous considérable avec des œuvres comme *12 zweistimmige Vorstudien in lydisch, dorisch und phrygisch* qui fut publiée par Breitkopf & Härtel en 1930 et le Concerto

pour piano no 1 qui fut créé par l'Orchestre Symphonique de la Radio de Leipzig en 1931. Entre 1931 et 1933, Tveitt vécut à Paris et à Vienne où il consulta plusieurs compositeurs dont Arthur Honegger, Heitor Villa-Lobos, Florent Schmitt, Joseph Marx et Egon Wellesz. Tveitt retourna en Norvège en 1933 mais il fit des tournées en Europe continentale et en Afrique du nord comme pianiste plusieurs fois dans les décennies suivantes. Plusieurs de ces tournées rapportèrent un grand succès artistique à Tveitt qui fut reçu avec un intérêt et un respect particuliers à Paris à cause du mélange très original d'accents norvégiens et français dans sa musique.

Comme compositeur, Tveitt bâtit sur les modalités de la musique folklorique norvégienne, essayant d'intégrer la tonalité de la musique norvégienne traditionnelle à son propre idiome (voir sa controversée *Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems* publiée en 1937). Or, contrairement aux *Cent mélodies folkloriques de Hardanger* qui reposent directement sur des airs folkloriques norvégiens, l'influence de la musique folklorique est le plus souvent indirecte dans sa musique. Tveitt fut une figure centrale du mouvement national dans la vie culturelle norvégienne des années 1930 mais sa musique est en même temps fortement orientée vers les styles continentaux de la première moitié du 20^e siècle. C'est évident au point de vue de son instrumentation, qui s'inspire de l'orchestration impressionniste française, surtout de celle de Ravel, et de ses techniques de piano, comparables à celles de compositeurs comme Bartók et Prokofiev. Tveitt traversa plusieurs périodes stylistiques comme compositeur mais certains traits restèrent caractéristiques de sa musique tout au long de sa vie; modalités changeantes, harmonies colorées et souvent bitonales, un emploi fréquent d'ostinati, des textures à plusieurs couches, des rythmes brusques et une palette orchestrale très subtile – l'atmosphère passant du lyrisme délicat au barbarisme burlesque.

Tveitt fut un compositeur fécond et varié qui écrivit des pièces pour piano solo, des chansons, de grandes compositions comme des ballets, opéras, concertos pour piano et œuvres symphoniques: un œuvre qui le range parmi les compositeurs norvégiens les plus distingués du 20^e siècle. Son opus 1, les sus-nommées *12 zweistimmige Vorstudien in lydisch, dorisch und phrygisch*, est un cycle d'inventions modales par ordre chromatique – un prédecesseur étonnamment mûr d'œuvres comme *Ludus tonalis* d'Hindemith et 24

Préludes et Fugues op. 87 de Chostakovitch. Un autre sommet des années 1930, le monumental ballet *Baldurs draumar* (*Les Rêves de Baldur*) est typique du style « d'impressionnisme norvégien » qui prévalait en Norvège dans ces années-là. Après la seconde guerre mondiale, Tveitt connut une période d'expérimentation stylistique, composant dans un style plus moderniste et d'orientation internationale (voir par exemple Sonate pour piano no 29 et Concerto pour piano no 4, dont les créations eurent lieu en 1947). Dans les décennies suivantes, il retourna à un idiome plus folklorique, se tournant vers un style néo-classique tout en gardant des traits stylistiques de l'impressionnisme français et du barbarisme est-européen (voir *Cent mélodies folkloriques de Hardanger*). Au cours des dernières années de sa vie, Tveitt composa plusieurs ballades qui sont devenues très populaires en Norvège. Un grand nombre d'œuvres inédites ont été détruites dans un incendie chez lui en 1970 – plusieurs œuvres ont heureusement été trouvées ailleurs ou reconstruites depuis.

Cent mélodies folkloriques de Hardanger (création 1954–63) est l'œuvre la plus populaire de Tveitt, à juste titre d'ailleurs car c'est une vraie fête de couleurs et d'humeurs orchestrales. L'œuvre se trouve aussi en version pour piano, de laquelle 51 pièces existent aujourd'hui et le compositeur a fourni cette version avec une longue introduction qui parle de l'origine de l'œuvre. Tveitt commença à recueillir des airs folkloriques dans sa jeunesse déjà et on sait qu'au moins un arrangement pour piano, *Côte de fée*, fut joué en 1934. (Chose intéressante, la version orchestrale étendue de cette pièce, *Une chanson monte de la côte de Huldra*¹ – renferme des traits typiques du style plus angulaire de Tveitt de l'avant-guerre.) Les airs folkloriques dans la collection de Tveitt sont le résultat de voyages dans toute la région de Hardanger où le compositeur trouva une grande quantité de mélodies qui n'avaient jamais encore été rendues publiques. Les transcriptions de Tveitt furent malheureusement détruites par le feu mais nous pouvons avoir une assez bonne idée des airs folkloriques originaux grâce à ses commentaires dans l'introduction de la version pour piano, ainsi que son inclusion dans plusieurs des textes dans la version pour piano.

Les airs folkloriques utilisés par Tveitt décrivent la vie traditionnelle à Hardanger sous

¹ La Hulder est une créature féminine surnaturelle qui entraîne par ruse les hommes dans le bourbier au moyen de son ravissant chant séducteur.

toutes ses facettes, passant d'expressions poétiques d'amour à des moqueries vulgaires flagrantes comme celle de la Suite 2, no 29 : « La fille du montagnard en haut de la côte, Elle partit en skis, tomba et s'égratigna le cul ! » La plupart des textes sont courts, concrets et simples, traitant de choses quotidiennes et les paroles pourraient souvent être variées de façon à s'assortir à des situations actuelles dans le village. Tveitt lui-même considérait les textes comme inférieurs à la musique et c'est pourquoi il s'intéressait d'abord et avant tout aux *airs folkloriques*. De plus, beaucoup d'airs folkloriques n'avaient pas de texte et certains même pas de titre, un fait qui appuie mon avis que *Cent mélodies folkloriques de Hardanger* est beaucoup plus intéressant du point de vue musical que conceptuel. Cependant, l'atmosphère générale des textes et des titres a influencé la musique de Tveitt et, puisque plusieurs des pièces orchestrales sont nettement à programme (par exemple les blocs de bois désignant les dernières gouttes de whisky dans *Lamentation sur un tonneau de whisky vide*), il est néanmoins intéressant de tenir compte des textes et des titres.

Dans l'introduction à la version pour piano, Tveitt a divisé les airs folkloriques en plusieurs catégories différentes selon leur contenu textuel : chansons d'actualité, chansons d'enfants, chansons comiques, airs folkloriques religieux, airs imitant des instruments folkloriques et des chansons cérémonielles (cérémonies religieuses, cérémonies pertinentes au brassage traditionnel de la bière, etc.) Le vaste choix de situations décrites par les airs folkloriques peut expliquer la grande variété d'atmosphères orchestrales dans *Cent mélodies folkloriques de Hardanger*, de l'atmosphère solennelle de *Soyez le plus cordialement le bienvenu à la fanfare* *Chanson de Braggart*, du mysticisme de la nature de *La flûte d'osier sur le calme petit lac de montagne* à la *Lamentation du Bonhomme* (le Malin), bourrue et tonalement de guingois.

Comment, alors, Tveitt a-t-il traité les airs folkloriques originaux ? Dans plusieurs cas, le compositeur a étoffé les mélodies rudimentaires (et plusieurs croient que Tveitt a même créé certains des airs folkloriques lui-même) – mais l'addition la plus importante vient des arrangements de Tveitt des airs folkloriques. Chose intéressante, il écrivait une thèse sur la musique de son compatriote Edvard Grieg quand il commença à travailler sérieusement sur ses arrangements de mélodies folkloriques, pendant le seconde guerre mondiale quand il aménagea dans la ferme ancestrale à Hardanger. Tveitt semble clairement avoir trouvé

inspiration dans les arrangements de Grieg de musique folklorique norvégienne, et surtout dans l'œuvre tardive radicale *Slätter* op. 72 où Grieg utilise des accords très colorés et parfois percussifs, ainsi que des ostinati basés sur les bourdons de la musique folklorique, pour remplir le paysage auditif entourant les mélodies. Comme *Slätter* de Grieg, les arrangements d'airs folkloriques de Tveitt sont composés de plusieurs couches différentes, et souvent assez statiques, motiviques et/ou harmoniques, qui font ressortir les mélodies. Ces couches sont différencierées encore grâce à la brillante orchestration de Tveitt dans *Cent mélodies folkloriques de Hardanger*.

Parmi d'autres sources évidentes d'inspiration des arrangements de mélodies folkloriques de Tveitt, j'aimerais mentionner les impressionnistes français et Béla Bartók. *Une chanson monte de la côte de Huldra* est un exemple particulièrement clair de la dette de Tveitt envers les deux: la forte bitonalité du début rappelle beaucoup *Quatorze Bagatelles* op. 6 de Bartók, tandis que l'ornementation orientaliste de la clarinette en la de l'air folklorique vers la fin de la pièce a un goût nettement impressionniste, et que l'emploi de gammes pentatoniques et d'accords parallèles pourrait être attribué à ces deux sources d'inspiration. Tveitt a cependant aussi ajouté sa touche très personnelle à *Cent mélodies folkloriques de Hardanger* – surtout quand il est question de son traitement de la tonalité particulière des airs folkloriques, car il a essayé de rendre non seulement les modalités mais aussi la microtonalité des airs folkloriques, comme nous pouvons l'entendre dans *Chant de l'église Stavkyrkje* en mode dorien sur sol, où la simultanéité de si et de si bémol au début peut être entendue comme un essai d'allusion à une tierce mineure légèrement haute dans l'exécution du chanteur.

La fidélité de Tveitt à l'univers sonore de la musique folklorique norvégienne est particulièrement évidente dans les mélodies folkloriques «instrumentales» – l'interprétation vocale d'airs écrits pour des instruments folkloriques comme le violon de Hardanger, le dulcimer, le lur, la corne de chèvre, la flûte d'osier et la guimbarde. Dans plusieurs de ces mélodies folkloriques, les chanteurs essaient d'imiter le son de l'instrument de source. Tveitt a porté ses pièces orchestrales un pas plus près des sources originales en imitant non seulement la qualité sonore des instruments folkloriques au moyen d'une instrumentation prudente de la mélodie mais encore les harmoniques particulières de ces instruments au

moyen de quintes parallèles dans d'autres instruments et d'accords et arpèges colorés dans l'accompagnement orchestral (par ex. *L'air de la flûte du lutin*, *La flûte d'osier sur le petit lac de montagne* et *La guimbarde* – ce dernier instrument étant imité avec fantaisie par un trombone avec sourdine!) Deux des instruments folkloriques norvégiens les plus courants, le violon de Hardanger et le dulcimer, permettent aussi des effets d'harmoniques comme des bourdons, des cordes doubles et des arpèges, des effets qui sont magistralement exploités dans *La danse de Hulder du violoneux boiteux et Harpe paysanne norvégienne*.

Existe-t-il alors des différences importantes entre la première et la seconde suite de *Cent mélodies folkloriques de Hardanger*? La différence la plus évidente est que la seconde suite est concentrée autour d'un thème, des airs de montagnes, quoique plusieurs des pièces dans cette suite n'aient pas de lien direct avec la vie montagnarde (autre que Tveitt les aurait entendus dans les montagnes). Les deux suites ont une vaste portée stylistique, du national romantisme à l'impressionnisme au barbarisme, mais Tveitt est en quelque sorte plus hardi et d'orientation plus moderne dans la seconde suite – ainsi, son originalité en tant que compositeur y est plus évidente. Voici en fait le premier enregistrement commercial de la Suite no 2, un enregistrement attendu avec impatience car la seconde suite mérite certainement une place à côté de son prédécesseur mieux connu, la Suite no 1.

© Hallgjerd Aksnes 1998

L'Orchestre symphonique de Stavanger (OSS) est devenu l'un des orchestres les plus couronnés de succès de la Scandinavie. Ces dernières années, il a réalisé un extraordinaire développement artistique, attirant un public toujours plus nombreux en Norvège comme hors de ce pays. Ce succès est partiellement dû au déménagement, en 2012, de l'orchestre à sa résidence actuelle, la nouvelle salle de concert de Stavanger.

Christian Vasquez est présentement chef principal de l'orchestre tandis que Fabio Biondi est directeur artistique de la musique baroque et classique. Cette direction artistique divisée est en place depuis 1990, témoignant de l'intérêt particulier de l'orchestre pour les exécutions authentiques du répertoire ancien. Les prédécesseurs de Biondi à ce poste ont été Frans Brüggen et Philippe Herreweghe.

L'orchestre a visité plusieurs pays européens, le Japon et les États-Unis dont un concert couronné de succès au Carnegie Hall. Jusqu'à ce jour, la discographie de l'OSS compte plus de 40 CDs dont des séries complètes de la musique pour orchestre de compositeurs norvégiens du 20^e siècle dont Harald Sæerud, Geirr Tveitt, Fartein Valen et Arvid Kleven. Certains de ces disques ont reçu ces prix internationaux.

Depuis 1990, Statoil est le principal promoteur de l'orchestre sous le patronnage de Son Altesse Royale le prince héritier Haakon.

Ole Kristian Ruud s'est gagné une réputation de figure dynamique dans le domaine de la musique scandinave tout en poursuivant une carrière internationale. Il dirige régulièrement des orchestres symphoniques et de chambre importants dans les pays nordiques, en Europe ainsi qu'aux États-Unis. Depuis 1990, il visite également fréquemment le Japon. Ole Kristian Ruud fut chef principal et directeur artistique de l'Orchestre Symphonique de Trondheim de 1987 à 1995 et de l'Orchestre Symphonique de Norrköping en Suède de 1996 à 1999. Entre 2000 et 2003, il occupa le poste de directeur artistique pour le répertoire norvégien à l'Orchestre symphonique de Stavanger. Ole Kristian Ruud enseigne la direction à l'Académie norvégienne de musique depuis 1999. Il est aussi directeur artistique de l'Orchestre National Norvégien des Jeunes et de l'Ensemble des Officiers des forces armées norvégiennes à Oslo. Ole Kristian Ruud a remporté plusieurs prix prestigieux dont le Prix Grieg (1992 et 2007), le Prix des Critiques Norvégiens (1993), le Prix Lindemann (1994) et le Prix Johan Halvorsen (1996). Il enregistre de nombreux disques compacts chez BIS.



RECORDING DATA

Recording: August 1998 at the Stavanger Concert Hall, Norway
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Jens Braun
Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer;
Genex GX8000 MOD recorder; Spendor SA 300 loudspeakers; Stax headphones
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Hallbjørn Aksnes 1998
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo: © Joachim Budweg
Photo of Ole Kristian Ruud: © Sue Adler
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-987 © & © 1998, BIS Records AB, Åkersberga.



Ole Kristian Ruud

BIS-987