


CD-1212 DIGITAL

Arne Nordheim
Peter Herresthal *violin*



NORDHEIM, Arne (b. 1931)

Complete Violin Music

- [1] Concerto for Violin and Orchestra** (1996) (*Wilhelm Hansen*) **30'48**
 (cadenza by Peter Herresthal)
-

- Duplex** for violin and cello (1991/1999) (*Wilhelm Hansen*) **10'38**
 WORLD PREMIÈRE RECORDING OF THE VERSION FOR VIOLIN AND CELLO

- [2] Energico** **4'18**
[3] Fluente **2'42**
[4] Lento cantando – Energico **3'32**
-

- Partita für Paul** (1985) (*Wilhelm Hansen*) **19'16**

Partita for violin and electronics inspired by Paul Klee's pictures

- [5]** 'Tanze, du Ungeheuer, zu meinem sanften Lied' **5'00**
[6] 'Schwankendes Gleichgewicht' **4'33**
[7] 'Schwebendes (vor dem Anstieg)' **4'16**
[8] 'Harpia, Harpiana' **1'39**
[9] 'Individualisierte Höhenmessung der lagen' **3'39**
-

Peter Herresthal, violin

- [1]** Stavanger Symphony Orchestra conducted by **Eivind Aadland**
[2]-[4] Øystein Sonstad, cello
[5]-[9] Mats Claesson, electronics

Arne Nordheim (b. 1931) is the contemporary Norwegian composer who has achieved the greatest recognition beyond the borders of his own country. Since his international breakthrough he has received a large number of prestigious commissions from well-known musicians and institutions across the world. His name is closely connected with the emergence of musical modernism in Norway. As composer, critic and organizer he ensured that international currents gained a foothold at a time when the Norwegian musical environment was still strongly influenced by national-romantic leanings in the arts.

Arne Nordheim received his training as a composer at the Conservatory in Oslo and from various private teachers during the years 1948-52. Very soon he rebelled against the prevalent conservatism in the musical life of Norway and explored international styles such as neo-classicism and serialism. None of these currents satisfied his need for freedom in the creative process and it is indeed difficult to place his youthful works within any particular school. Nevertheless, it is possible to trace his attempts to fuse together many stylistic influences into one musical whole. In the *String Quartet* from 1956 there are still traces of Nordheim's encounter with the music of Bartók. The song cycle *Aftonland (Evening Land)* for soprano and chamber ensemble with lyrics by the Swedish poet Pär Lagerkvist shows a greater independence. The cycle has furthermore turned out to be a key work in Nordheim's entire production. With its musical language centred on timbre, and in the choice of literary treatments of life and death, the work anticipates most of what Nordheim has since composed. In *Aftonland* one also senses the close spiritual relationship with Gustav Mahler, a composer who has influenced much of Nordheim's creative work.

It was during a stay in Paris in 1955 that Nordheim first became familiar with electronic music. After studies in Bilthoven, Warsaw and Stockholm he became a pioneer of electronic music in Norway. From the 1960s onwards he created a number of works intended for the theatre, film, ballet, radio and television. *Epitaffio per orchestra e nastro magnetico* (1963) is one example of how the sonic world of the orchestra could be enlarged and enriched with electronically processed sound.

During the 1970s Nordheim was preoccupied with a technique of delaying in time various musical elements, something which he carried over from electronic music into his orchestral works. When postmodernism entered the arena in the mid-1970s, one senses in Nordheim a new interest in the tonal aspects of music, an interest which leads to a well-adjusted mix of avant-garde and late Romantic stylistic elements. This, as well as the well-defined relationship between plot and music in his compositions for the stage, caused the more conventionally inclined

part of the public finally to take notice of Nordheim's music.

Arne Nordheim has composed three concertos for solo instrument and orchestra. These are, with regard both to content and to structure, related to some of his other works. The three are *Tenebrae* (1982) for cello and orchestra, *Boomerang* (1988) for oboe and chamber orchestra, and the ***Concerto for Violin and Orchestra*** (1996). The reciprocal relationship between the *Violin Concerto* and orchestral works such as *Magma* (1988) and chamber music compositions such as *Partita für Paul* and *Duplex* can be seen in context of Nordheim's theory that recognition is an important prerequisite for experience. Whereas the Romantic composers created unity in their cyclical works through thematic relationships between the individual movements, Nordheim ensures that there is a connection and an opportunity for recognition between the individual works. The one-movement *Violin Concerto* is written for a large orchestra where three groups of percussion give new possibilities of colour and sound to the traditional symphonic orchestra.

At first hearing it may appear as if the violin part is the voice which carries the whole of the concerto. Gradually, however, the listener discovers that, within the orchestral score, new situations of a chamber-music quality continuously arise and that these constantly relate to the solo part. Particularly noteworthy and striking is the effective use of the violin and the contrabass clarinet as contrapuntal and colouristic opposites.

By giving the solo violin this apparently all-important rôle, Nordheim succeeds in catching the attention of the first-time listener, who during the course of the piece is given the opportunity to experience the whole range of colours and technical possibilities of the instrument – from the simplicity of the Baroque via the bombast of the Romantic period to the crystal-clear or chaotic language of contemporary music. When listened to repeatedly, the concerto grows in that one gradually discovers the many ensemble and solo elements appearing from within the orchestra, either alongside the solo violin or just below it. The instrumental solos from the orchestra add gloss to the long lines of the solo part. Even if the soloist, and to some extent the orchestra, continuously return to the principal thematic material of the work, this never occurs as a repetition, but rather as a development of the original material.

The *Violin Concerto* is more or less a résumé of the development of the violin over the centuries, as virtuoso, chamber and solo instrument. At the same time the work transcends old boundaries by making new and greater technical demands on the soloist. The effects of new bowing techniques are explored and the top register of the violin is extended and used to a maximum. This applies especially to the passages before the cadenza. On this recording Peter Herresthal plays his own cadenza, based on Nordheim's original proposal.

Unlike most of Nordheim's works, the *Violin Concerto* has not been given a title. On one occasion, however, the composer has described it as 'one long funeral song'. The work thus joins the succession of works that ever since *Aftonland* and *Epitaffio* have centred on the theme of life and death. As a compositional necessity the concerto is characterized by strong and dramatic contrasts which bring to mind the ecstasy and the cosmic explosions that we find in many of the works for orchestra. But during the development of the concerto a more melancholy, tender tone emerges. Very symbolically the concerto expires with the exposed solo violin: 'that tone which vibrates in the silence, which is no longer there, to which only the spirit hearkens, and which was the voice of mourning, is so no more. It changes in meaning; it abides as a light in the night.' The quote is from Thomas Mann's novel *Doktor Faustus*. The words, which Nordheim used as a programme for the tone-painting at the end of his cello concerto, *Tenebrae*, is almost as relevant in this context.

Even if one mainly associates Nordheim with monumental works for choir, soloist and orchestra, it is his chamber music that is most often performed. Works such as *Listen* (1971) for piano, *Clamavi* (1981) for solo cello, *Partita für Paul* (1985) for solo violin with electronic delay, *Dinosaurus* (1971) for accordion and tape or *The hunting of the snark* (1976) for trombone have long since become part of the repertoire among Norwegian musicians.

Duplex for violin and cello (1991/1999) is a reworking of the original version for violin and viola. Through a reversed 'orchestration' Nordheim turns the instruments against each other. The contrasts between darkness and light, so characteristic of much of Nordheim's music, thereby appear in the resulting enormous differences of register. Sudden dynamic outbursts and fast passages are connected with each other form-wise by the direction towards the third movement, which through its calm creates relaxation, before the work ends as it began – as an explosion.

Partita für Paul is an excellent example of Nordheim's compositional technique during the 1980s. The piece was commissioned by the Henie-Onstad Art Centre in occasion of the opening of the exhibition 'Paul Klee and Music'. Five of Klee's pictures form the point of departure for the individual movements. It is not only the visual impressions that have inspired Nordheim. The titles of the works of art have meant equally much for the form and the content of the music. In the first movement, *Tanze, du Ungeheuer, zu meinem sanften Lied*, the crude outline of a dancing monster is embellished by the most virtuoso playing a violin can offer. In the second movement, *Schwankendes Gleichgewicht* the rhythmic instability is counterbalanced by the purposeful musical lines. In the third movement, *Schwebendes (vor dem Anstieg)*, the traditionally violinistic double-stops lead to a passage thematically reminiscent of Ysaÿe which, in its turn,

soars towards the last two movements: *Harpia Harpiana* and *Individualisierte Höhenmessung der Lagen*. Here Nordheim lets the playing of the violinist be captured by a tape recorder, which then returns the recording with an electronic delay. Thus the violinist plays a multiple canon with himself and his own past. One after the other, the thematic entries are repeated and layered on top of each other, creating a polyphonous fabric, first plucked and then bowed. The plucked passage gives associations not only to the sound of the harp, but also to the harp as a symbol of the heavenly. In the bowed passage we reach non-gravitational space, where the beautiful motifs of the violin are multiplied through the delaying machine, in order to meet again in the polyphony of eternity with ever new sonic and linear connections.

© Peter and Harald Herresthal 2001

Peter Herresthal (b. 1970) graduated with honours from the Norwegian Academy of Music after studies under Isaac Schuldman and Magnus Ericsson. Since then he has appeared at numerous international festivals, including those of Schleswig-Holstein and Bergen, as well as giving recitals and performing as a soloist to great critical acclaim in many European countries and in Japan. Peter Herresthal is a champion of contemporary and Norwegian music – both solo concertos and chamber music – and a number of works have been written especially for him. He is also active as a violin teacher, in which capacity he works at the Norwegian Academy of Music in Oslo and at the Ingensund University College of Music in Sweden.

From its beginning as a smaller radio ensemble, the **Stavanger Symphony Orchestra** has now gained an international reputation. In Alexander Dmitriev the orchestra had a chief conductor with a thorough command both of the great Romantic repertoire and of more recent music. Through the work done with Frans Brüggen as artistic director for early repertoire, the orchestra has earned itself a place at the centre of development of authentic performance techniques. The Stavanger Symphony Orchestra is not afraid of taking classical music to new audiences by choosing the Stavanger Jazz Festival and rock groups as partners for particular projects. The orchestra has undertaken concert tours to the Netherlands, Belgium, Germany, the three Baltic states, the United Kingdom and Ireland, and further tours are in preparation.

Eivind Aadland began his musical career as a violinist. After nine years as leader of the Bergen Philharmonic Orchestra he was the artistic leader of the European Union Chamber Orchestra

during the period 1987-1997. Aadland has performed as a soloist on numerous occasions, both in Norway and abroad, and as chamber musician he has played with Igor Oistrakh and Yehudi Menuhin. His career as a conductor has developed over the years and Aadland is now one of Norway's most sought-after conductors.

Øystein Sonstad (b. 1970) is one of the most sought-after young cellists in Norway. He is principal cellist in the Norwegian Radio Symphony Orchestra, Oslo Baroque Orchestra and Oslo Chamber Soloists. As a member of Oslo String Quartet and the Norwegian Chamber Orchestra he has participated at numerous international festivals. As well as being active as a chamber musician, Sonstad has performed as a soloist with several Norwegian symphony orchestras.

Arne Nordheim (1931) regnes for å være den av Norges nålevende komponister som i nyere tid har møtt størst anerkjennelse utover sitt lands grenser. Etter det internasjonale gjennombruddet i 1959 har han kunnet glede seg over en rekke smigrende komposisjonsoppdrag fra kjente utøvere og musikkinstitasjoner verden over. Hans navn er uløselig knyttet til den musikalske modernismens gjennombrudd i Norge. Som komponist, musikkansmelder og organisasjonsmann sørget han for at de internasjonale strømningene fikk innpass på et tidspunkt da norsk musikkliv fortsatt var preget av en nasjonalromantisk holdning i kunsten.

Arne Nordheim fikk sin utdannelse ved Musikkonservatoriet i Oslo og hos forskjellige private lærere i komposisjon i tidsrommet 1948-52. Han gjorde tidlig opprør mot den herskende konservativisme i det norske musikkmiljøet og orienterte seg mot internasjonale stiluttrykk som neoklassisme og tolvtoneteknikk. Ingen av disse retningene tilfredsstilte hans behov for en fri skaperprosess, og det er da også vanskelig å plassere ungdomsverkene i noen bestemt skole. Like fullt ser man hvordan mange stilinntrykk er forsøkt smeltet sammen til en kunstnerisk helhet. *Strykekvartetten* fra 1956 bærer ennå preg av Nordheims møte med Bartóks musikk. Sangsyklusen *Aftonland* for sang og kammerensemble, til tekster av den svenske poeten Pär Lagerkvist, viser større selvstendighet og syklusen er samtidig blitt stående som et nøkkelverk for hele hans produksjon. Med sitt klangsentrerte tonespråk og sin forkjærlighet for litterære emner om liv og død, foregriper verket det meste av det Nordheim senere komponerte. I *Aftonland* merker man dessuten det åndelige slektskap med Gustav Mahler, en komponist som kom til å prege mye av hans skapende virke.

Under et studieopphold i Paris i 1955 fikk Nordheim for alvor kjennskap til elektronisk musikk. Etter studier i Bilthoven, Warszawa og Stockholm ble han en pioner innen den elektroniske musikk i Norge. I mangel av et nasjonalt elektronostudio fikk Nordheim blant annet arbeide ved elektronostudioet i Warszawa. Fra 1960-årene og utover skapte han en rekke elektroniske komposisjoner beregnet på teater, film, ballett, radio og fjernsyn. *Epitaffio per orchestra e nastro magnetico* (1963) er et eksempel på hvordan orkesterets klangverden kunne utvides og berikes med elektronisk bearbeidet lyd.

I 1970-årene var Nordheim opptatt av tidsforskyvinger av de forskjellige musikalske elementer, en teknikk han overførte fra elektronmusikken til sine orkesterverker. Med postmodernismens inntog på midten av 1970-tallet fornemmer man hos Nordheim en ny interesse for de tonale aspekter i musikken, noe som fører til en avbalansert blanding av avantgardistiske og senromantiske stilelementer. Både dette og den klare relasjonen mellom handling og musikk i teatermusikken og ballettene han komponerte, førte til at et konvensjonelt innstilt konsertpubli-

kum for alvor fikk opp øynene for Nordheims musikk.

Arne Nordheim har komponert tre solokonserter som innholdsmessig og musikalsk både står i relasjon til hverandre og de øvrige orkesterverkene. Det dreier seg om *Tenebrae* (1982) for cello og orkester, *Boomerang* (1985) for obo og kammerorkester og **Konsert for violin og orkester** (1996).

Den indre sammenheng mellom *fiolinkonserten* og orkesterverk som *Magma* (1988) eller kammermusikkverker som *Partita für Paul* og *Duplex* kan ses i relasjon til Nordheims teori om at gjenkjennung er en viktig forutsetning for opplevelse. Mens romantikerne skapte enhet i sine sykliske verk ved hjelp av motivslektkap mellom de enkelte satsene, sørger Nordheim for at det er en forbindelse og en mulighet for gjenkjennelse mellom de enkelte verker. Den ensatsige *fiolinkonserten* er skrevet for en omfangsrik orkesterbesetning, der tre slagverksgrupper gir det tradisjonelle symfoniorkestret nye farge- og klangmuligheter.

Ved første gangs lytting kan det virke som om fiolinien er den bærende stemme gjennom hele konsernten. Etter hvert vil man imidlertid oppdage at det i orkesterpartiet kontinuerlig oppstår nye kammermusikalske situasjoner, som hele tiden spiller opp mot fiolinsoloen. Bemerkelsesverdig og effektfullt er ikke minst den bevisste utnyttelsen av fiolinien og kontrabassklarinetten som kontrapunktiske og fargemessige motpoler.

Ved å gi soloiolinen en så tilsynelatende bærende solistisk rolle, klarer Nordheim å fange førstegangslutteren, som gjennom verket kan følge alle de klangfarger og tekniske muligheter fiolinien kan fremvise – fra barokkens enkelhet via romantikkens svulstighet til nyere tiders glassklare eller kaotiske uttrykk. Ved gjentagende lytting vokser konserten i den forstand, at man gradvis oppdager de mange kammermusikalske og solistiske innslag som dukker fram fra orkestret, enten på siden av eller rett under fiolinsolisten. Soloinslagene fra instrumentene i orkestret bidrar til å forgylle de lange fiolinlinjene. Selv om fiolinsolisten og til dels også orkesteret, stadig vender tilbake til de tematiske hovedlinjene i verket, dreier det seg aldri om en gjentagelse, men en videreføring av det opprinnelige materialet.

Fiolinkonserten er nærmest en oppsummering av fiolinens vandring gjennom århundrene, som virtuos, kammermusiker og solist. Samtidig har verket overskredet gamle grenser ved å stille nye og høyere tekniske krav til solisten, for eksempel ved at nye buetekniske effekter utforskes og fiolinregistret strekkes og utnyttes så høyt som det er mulig. Det gjelder spesielt partiene forut for kadensen. På denne innspillingen spiller Peter Herresthal sin egen kadens, som bygger på Nordheims opprinnelige forslag.

I motsetning til de fleste av Nordheims øvrige verker har ikke *fiolinkonserten* fått noen tittel.

Komponisten har likevel ved en anledning karakterisert konserten som "en eneste stor gravsang". Dermed føyer verket seg naturlig inn i rekken av Nordheim-verker som helt siden *Aftonland* og *Epitaffio* har kretset rundt temaet liv og død. Som en kompositorisk nødvendighet preges konserten av store og dramatiske kontraster som bringer tankene hen til ekstasen og de kosmiske eksplosjoner vi kan finne i mange av orkesterverkene. Likevel er det en melankolsk og vemodsfylt tone som preger helheten. Full av symbolikk dør konserten ut med den nakne solo-fiolinen: "den tone som vedblir å svinge i tausheten, tonen som ikke lenger lyder, som bare sjelen fortsatt lytter til – denne tone var sorgens siste klang, men er det ikke lenger: Den skifter betydning, og står som et lys i natten." Sitatet er hentet fra Thomas Manns roman *Doktor Faustus*. Teksten, som Nordheim benyttet som program og tonemalerisk avslutning på cello-konserten, *Tenebrae*, har like mye relevans her.

Selv om Nordheim først og fremst forbindes med monumentale verker for kor, soli og orkester, er det hans kammermusikalske verker som er hyppigst fremført. Verker som *Listen* (1971) for klaver, *Clamavi* (1981) for cello solo, *Partita für Paul* (1985) for soloiolin og electronic delay, *Dinosaurus* (1971) for accordeon og lydbånd eller *The hunting of the snark* (1976) for trombone er for lengst blitt repertoar-stykker blant norske musikere.

Duplex for fiolin og cello (1991/1999) er en omarbeidelse av den opprinnelige versjon for fiolin og bratsj. Med speilvendt "orkestrering" vender Nordheim instrumentene mot hverandre. Kontrastene mellom mørke og lys, som er så typisk for det meste av Nordheims musikk, kommer dermed fram i de enorme registerforskjellene som oppstår. Heftige dynamiske utbrudd og raske passasjer bindes formmessig sammen av retningen mot tredje sats, som med sin ro skaper avspenning, før verket munner ut slik den begynte – som en eksplosjon.

Partita für Paul er et utmerket eksempel på Nordheims komposisjonsteknikk fra 1980-årene. Verket ble bestilt av Henie-Onstad kunstsenter i anledning åpningen av utstillingen "Paul Klee og musikken". Fem av Klee's bilder danner utgangspunktet for de enkelte satser. Det er ikke bare det visuelle inntrykket som har påvirket ham. Bildenes titler har betydd vel så mye for musikkens form og uttrykk. I første sats, *Tanze, du Ungeheuer, zu meinem sanften Lied* er det grove utsyrket til et dansende monster smykket med fiolinens mest virtuose muligheter. I den andre satsen, *Schwankendes Gleichgewicht* er det rytmisk ustabile veiet opp av de målrettede musikalske linjer. I tredje sats, *Schwebendes (vor dem Anstieg)*, er det de tradisjonelle fiolinistiske dobbelgrep som munner ut i en Ysaÿe-aktig tematikk, som igjen sever mot de siste to satsene *Harpia*, *Harpiana* og *Individualisierte Höhenmessung der Lagen*. Her lar Nordheim fiolinistens spill fanges opp av en båndoptaker, som så sender det innspilte tilbake med elektro-

nisk forsinkelse. Violinisten spiller dermed i en mangestemmg kanon med seg selv og sin egen fortid. Den ena temainnssatsen etter den andre gjentas og lagres over hverandre til et polyfont vev, først i *pizzicato*, så i *arco*. *Pizzicato*-partiet gir ikke bare assosiasjoner til harpeklang, men også til harpen som symbol på det himmelske. I *Arco*-partiet har vi nådd det vektløse rom, der violinens vakre motiver mangfoldiggjøres gjennom forsinkelsesmaskinen, for så i en evighetens polyfoni stadig å møtes i stadig nye klanglige og lineære forbindelseslinjer.

© Peter og Harald Herresthal 2001

Peter Herresthal (f. 1970) regnes for å være en av Norges fremste violinister. Etter studier med professorene Isaac Shulzman og Magnus Ericsson avsluttet han studiene ved Norges musikkhøgskole med høyeste karakter. Senere har han opptrådt ved en rekke internasjonale festivaler. Han har spilt recitals og vært solist med orkestre i store deler av Europa og i Japan, og oppnådd svært gode kritikker. Gjennom sine konserter av både fiolinkonserter og kammermusikk er Herresthal blitt en ledende utøver av norsk samtidsmusikk. Peter Herresthal har tidligere undervist ved Musikkonservatoriet i Trondheim og underviser for tiden ved Norges musikkhøgskole og Musikhøyskolen Ingesund i Sverige.

Stavanger Symfoniorkester har gjennomgått en rivende utvikling det siste tiåret. I 1990 engasjerte orkesteret dirigentene Frans Brüggen (kunstnerisk leder tidlig-musikk) og Alexander Dmitriev (sjefdirigent 1990-1998). Deres arbeid har ført SSO inn på den europeiske arena, og orkesteret har oppnådd internasjonal anerkjennelse for sin kvalitet og sin bevisste profilering. Satsingen på historisk oppførelsespraksis, interessen for samtidsmusikk og utradisjonelle samarbeidsprosjekter har skapt en utvikling for orkesteret som har vakt berettiget oppsikt. Orkesterets arbeid for barn og unge er spesielt profilert, bl.a. gjennom egne konsertprogrammer tilrettelagt for disse gruppene. Siden 1991 har SSO turnert utenlands og gitt konserter i Sverige, Nederland, Belgia, Tyskland, De baltiske stater, Storbritannia og Irland.

Eivind Aadland startet sin karriere som violinist. Etter ni år som konsertmester for Bergen Filharmoniske orkester virket han i perioden 1987-97 som kunstnerisk leder for European Union Chamber Orchestra. Aadland har hatt mange solistiske oppgaver i inn- og utland, og som kammermusiker har han blant annet spilt med Igor Oistrakh og Yehudi Menuhin. I løpet av de senere år har karrieren som dirigent vært voksende, og han er i dag en av Norges mest etter-spurte dirigenter.

Øystein Sonstad (f. 1970) er en av Norges mest etterspurte unge cellister. Han virker som solo-cellist i Kringkastingsorkestret, Oslo Barokkorkester og Oslo Kammersolister. Som medlem av Oslo Strykekvartett og Det norske Kammerorkester har han deltatt i tallrike internasjonale festivaler. Som solist har Sonstad opptrådt med flere norske symfoniorkestre og er flittig benyttet som kammermusiker.

Unter den zeitgenössischen Komponisten Norwegens ist Arne Nordheim (geb. 1931) derjenige, dem die größte Anerkennung außerhalb der Landesgrenzen zuteil geworden ist. Seit seinem internationalen Durchbruch hat er eine große Zahl bedeutender Aufträge von bekannten Musikern und Institutionen aus der ganzen Welt erhalten. Sein Name ist eng mit dem Aufkommen der musikalischen Moderne in Norwegen verbunden. Als Komponist, Kritiker und Organisator sorgte er dafür, daß internationale Strömungen zu einer Zeit auch in Norwegen Fuß fassen konnten, als dort noch der starke Einfluß nationalromantischer Anleihen zu verzeichnen war.

Arne Nordhelm erhielt seine kompositorische Ausbildung in den Jahren 1948-52 am Konservatorium in Oslo sowie von verschiedenen Privatlehrern. Bald schon rebellierte er gegen den vorherrschenden Konservativismus im Musikleben Norwegens und erkundete internationale Stile wie den Neoklassizismus und den Serialismus. Indes vermochte keine dieser Richtungen, sein Bedürfnis nach Freiheit im schöpferischen Prozeß zu befriedigen, und in der Tat fällt es schwer, seine Jugendwerke einer speziellen Schule zuzurechnen. Dennoch ist das Bestreben erkennbar, zahlreiche stilistische Einflüsse zu einem Ganzen zusammenzufügen. Im *Streichquartett* aus dem Jahr 1956 finden sich noch Spuren der Begegnung Nordheims mit der Musik von Bartók. Der Liedzyklus *Aftonland* (*Abendland*) für Sopran und Kammerensemble nach Gedichten des schwedischen Dichters Pär Lagerkvist zeigt eine größere Unabhängigkeit. Zudem hat sich der Zyklus als ein Schlüsselwerk in Nordheims gesamten Schaffen erwiesen. Mit seiner klangfarblich geprägten Musiksprache und den literarischen Sujets „Leben“ und „Tod“ nimmt das Werk vieles von dem vorweg, was Nordheim seither komponiert hat. In *Aftonland* spürt man auch die enge geistige Nähe zu Gustav Mahler, der Nordheims Schaffen stark beeinflußt hat.

Während eines Paris-Aufenthalts im Jahr 1955 kam Nordheim erstmals in näheren Kontakt mit elektronischer Musik. Nach Studien in Bilthoven, Warschau und Stockholm war er ein Pionier der elektronischen Musik in Norwegen. Da es hier kein Zentrum für elektronische Musik gab, mußte Nordheim im Warschauer Studio für elektronische Musik und andernorts arbeiten. Seit den Sechzigern komponierte er eine Reihe von Werken für Theater, Film, Ballett, Radio und das Fernsehen. *Epitaffio per orchestra e nastro magnetico* (1963) ist ein Beispiel dafür, wie die Klangwelt des Orchesters mit elektronisch generierten Klängen erweitert und bereichert werden konnte.

In den Siebzigern beschäftigte sich Nordheim mit der Technik der Verzögerung verschiedener musikalischer Elemente – einer Methode, die er von der elektronischen Musik in seine Orchesterwerke hinaübertrug. Mit dem Auftreten der Postmoderne Mitte der Siebziger verspürt man bei Nordheim ein neues Interesse an den tonalen Aspekten der Musik; ein Interesse, das zu

einer wohl ausgewogenen Mischung aus Avantgarde und Spätromantik führt. Dies – wie auch das genau abgestimmte Verhältnis von Handlung und Musik in seiner Theatermusik – veranlaßte nun auch den eher konventionell gestimmten Teil des Publikums, Nordheims Musik zur Kenntnis zu nehmen.

Arne Nordheim hat drei Konzerte für Solo-Instrument und Orchester komponiert, die inhaltlich wie musikalisch sowohl untereinander wie mit seinen anderen Orchesterwerken verbunden sind. Diese drei sind: *Tenebrae* für Cello und Orchester (1982), *Boomerang* für Oboe und Kammerorchester (1988) und das *Violinkonzert* (1996).

Die reziproke Beziehung des *Violinkonzerts* zu Orchesterwerken wie *Magma* (1988) und kammermusikalischen Kompositionen wie *Partita für Paul* und *Duplex* kann in Zusammenhang mit Nordheims Theorie gesehen werden, daß das Wiedererkennen eine wichtige Voraussetzung für die Erfahrung darstelle. Während die romantischen Komponisten in ihren zyklischen Werken Einheit durch thematische Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen herstellten, sorgt Nordheim dafür, daß es Verbindungen und die Möglichkeit des Wiedererkennens zwischen einzelnen Werken gibt. Das einsätzige *Violinkonzert* ist geschrieben für ein großes Orchester, dem drei Schlagwerkgruppen neue farbliche und klangliche Möglichkeiten verleihen.

Beim ersten Hören mag es scheinen, als ob die Violinstimme das ganze Konzert trage. Allmählich aber wird der Hörer gewahr, daß sich innerhalb des Orchesters fortlaufend kammermusikalische Gruppierungen bilden, die mit dem Solo-Part kommunizieren. Besonders erwähnenswert und frappierend ist die effektvolle Verwendung der Violine und der Kontrabassklarinetten als kontrapunktische und farbliche Gegensätze. Indem er der Solovioline diese offenkundig bedeutsamste Rolle gibt, erreicht Nordheim die Aufmerksamkeit des Ersthörers, der im Verlauf des Stücks alle klangfarblichen und technischen Möglichkeiten der Violine verfolgen kann – von der Schlichtheit des Barock über den Bombast der Romantik bis hin zu der kristallinen oder auch chaotischen Sprache der zeitgenössischen Musik. Bei mehrmaligem Hören wächst das Konzert in dem Maße, wie man die vielen Ensemble- und Solo-Elemente entdeckt, die das Orchester entweder neben oder unterhalb der Violine entwickelt. Die Instrumentensoli des Orchesters verleihen den langen Linien des Soloparts zusätzlichen Glanz. Selbst wenn der Solist – und bis zu einem gewissen Grad auch das Orchester – ständig auf das zentrale thematische Material des Werks zurückkommt, so bedeutet dies keine Wiederholung, sondern eher die Entwicklung des originalen Materials.

Das *Violinkonzert* ist mehr oder weniger das Resümee der Violinentwicklung durch die Jahrhunderte als Virtuosen-, Kammer- und Soloinstrument. Gleichzeitig überwindet das Werk alte

Grenzziehungen, indem es neue und größere technische Anforderungen an den Solisten stellt. So werden die Effekte neuer Bogentechniken erkundet und das hohe Register der Violine bis zum Maximum gedehnt und durchmessen. Dies betrifft insbesondere die Passagen vor der Kadenz. Auf dieser CD spielt Peter Herresthal seine eigene Kadenz, die auf Nordheims ursprünglichem Vorschlag basiert.

Anders als die anderen Werke Nordheims trägt das *Violinkonzert* keinen Titel. Der Komponist hat es gleichwohl einmal als „einen einzigen langen Begräbnisgesang“ beschrieben. Solcherart fügt sich das Stück in die Werkreihe, die sich seit *Aftonland* und *Epitaffio* um die Themen Liebe und Tod gruppieren. Das Konzert ist von starken und dramatischen Kontrasten geprägt, die an die Ekstase und die kosmischen Explosionen erinnern, die wir in vielen der Orchesterwerke finden – ein unverzichtbarer kompositorischer Charakterzug. Trotzdem aber ist das Werk in seiner Gesamtheit von einem melancholischen Ton der Trauer durchzogen. Ausgesprochen symbolisch verendet das Konzert mit der exponierten Solovioline „.... der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur noch die Seele nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht.“ Das Zitat stammt aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Diese Worte, die Nordheim als Programm für die Tonmalerei am Ende seines Cellokonzerts *Tenebrae* verwendete, treffen hier fast ebenso zu.

Selbst wenn man Nordheim hauptsächlich mit monumentalen Werken für Solo, Chor und Orchester in Verbindung bringt, so wird doch seine Kammermusik am häufigsten aufgeführt. Werke wie *Listen* für Klavier (1971), *Clamavi* für Solocello (1981), *Partita für Paul* für Solo-violine mit elektronischer Verzögerung, *Dinosaurus* für Akkordeon und Tonband (1971) oder *The hunting of the snark* für Posaune (1976) gehören seit langem zum Repertoire norwegischer Musiker.

Duplex für Violine und Klavier (1991/99) ist eine Umarbeitung der originalen Fassung für Violine und Viola. Mittels einer umgekehrten „Orchestration“ wendet Nordheim die Instrumente gegeneinander. Die für Nordheim so typischen Kontraste zwischen Dunkel und Hell erscheinen in den daraus resultierenden enormen Registerdifferenzen. Plötzliche dynamische Ausbrüche und schnelle Passagen sind miteinander formal verbunden durch den Sog des dritten Satzes, dessen Ruhe Entspannung verschafft, bevor das Werk endet, wie es begann – als eine Explosion.

Partita für Paul ist ein exzellentes Beispiel für Nordheims Kompositionstechnik in den Achtziger Jahren. Das Stück wurde vom Henie-Onstad Kunstzentrum anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Paul Klee und die Musik“ in Auftrag gegeben. Fünf der Bilder Klees bilden

den Ausgangspunkt für die einzelnen Sätze. Es waren aber nicht nur die visuellen Eindrücke, die Nordheim inspirierten. Die Werktitel Klees bedeuteten für Form und Inhalt der Musik gleich viel. Im ersten Satz, *Tanze, du Ungeheuer, zu meinem sanften Lied*, wird die krude Kontur eines tanzenden Ungeheuers durch das virtuoseste Spiel, das der Violine möglich ist, verziert. Im zweiten Satz, *Schwankendes Gleichgewicht*, wird die rhythmische Instabilität durch verschlossene melodische Linien aufgewogen. Im dritten Satz, *Schwebendes (vor dem Anstieg)*, führen die traditionell violinistischen Doppelgriffe zu einer Passage, die thematisch an Ysaÿe erinnert, und sich ihrerseits zu den letzten beiden Sätzen erhebt: *Harpia Harpiana* und *Individualisierte Höhenmessung der Lagen*. Hier lässt Nordheim das Violinspiel von einem Tonbandgerät aufzeichnen, um es mit elektronischer Verzögerung zurückzuspielen. Auf diese Weise spielt der Geiger einen multiplen Kanon mit sich selbst und seiner eigenen Vergangenheit. Nacheinander werden die thematischen Einsätze wiederholt und übereinandergeschichtet; zuerst gezupft und dann gestrichen, bilden sie ein polyphones Gewebe. Die gezupfte Passage assoziiert nicht nur den Klang der Harfe, sondern auch die Harfe als Symbol des Himmels. In der mit dem Bogen gestrichenen Passage erreichen wir den schwerelosen Raum, wo die wunderschönen Motive der Violine durch die Verzögerungseffekte vervielfacht werden, um sich in der Polyphonie der Ewigkeit in immer neuen klanglichen und linearen Verbindungen wiederzutreffen.

© Peter and Harald Herresthal 2001

Peter Herresthal (geb. 1970) ist einer der führenden Geiger Norwegens. Er ist bei den Festivals in Schleswig-Holstein und Bergen aufgetreten und hat Recitals sowie Solisten-Auftritte in vielen europäischen Ländern und in Japan gegeben. Peter Herresthal setzt sich für die zeitgenössische Musik Norwegens ein – sowohl mit Solokonzerten als auch in der Kammermusik. Mit großem Engagement unterrichtet er Violine an der Staatlichen Norwegischen Musikakademie in Oslo und an der Ingesund Musikhochschule in Schweden.

Hervorgegangen aus einem kleinen Radio-Ensemble, hat sich das **Stavanger Symphony Orchestra** mittlerweile internationale Anerkennung erspielt. In Alexander Dmitriev hat das Orchester einen Chefdirigenten, der sowohl im großen romantischen Repertoire wie auch in der neueren Musik zuhause ist. Durch die Zusammenarbeit mit Frans Brüggen als Künstlerischem Leiter für das Repertoire Alter Musik hat sich das Orchester einen Platz im Zentrum der Entwicklung authentischer Aufführungspraxis erworben. Das Stavanger Symphony Orchestra

scheut sich nicht, die klassische Musik neuen Publikum näherzubringen; so wurden beispielsweise das Stavanger Jazz Festival und verschiedene Rock-Gruppen als Partner für besondere Projekte gewählt. Das Orchester hat Tourneen durch die Niederlande, Belgien, Deutschland, die drei baltischen Staaten, Großbritannien und Irland unternommen; weitere Tourneen sind in Vorbereitung.

Eivind Aadland begann seine musikalische Laufbahn als Geiger. Nachdem er neun Jahre lang das Bergen Philharmonic Orchestra geleitet hatte, war er in den Jahren 1987 bis 1997 Künstlerischer Leiter des European Union Chamber Orchestra. Aadland ist sowohl in Norwegen wie im Ausland als Solist aufgetreten; als Kammermusiker hat er mit Igor Oistrach und Yehudi Menuhin zusammengespielt. Seine Dirigentenkarriere hat sich über die Jahre entfaltet; heute ist Aadland einer der renommiertesten Dirigenten Norwegens.

Øystein Sonstad (geb. 1970) ist einer der gefragtesten Cellisten Norwegens. Er ist Solo-Cellist des Norwegischen Radio-Symphonieorchesters, des Oslo Baroque Orchestra und der Oslo Chamber Soloists. Als Mitglied des Oslo String Quartet und des Norwegian Chamber Orchestra hat er an zahlreichen internationalen Festivals teilgenommen. Neben seiner Tätigkeit als Kammermusiker ist Sonstad als Solist mit mehreren norwegischen Symphonieorchestern aufgetreten.

Des compositeurs norvégiens vivants, **Arne Nordheim** (1931) est considéré comme celui qui, ces dernières années, est le plus reconnu hors des frontières de son pays. Après sa percée internationale en 1959, il a pu se réjouir d'une série de prestigieuses commandes de musiciens et d'institutions musicales célèbres dans le monde entier. Dans son pays, son nom est définitivement associé au développement du modernisme musical en Norvège. Comme compositeur, critique musical et organisateur, il prit soin d'introduire les courants internationaux à un moment où la vie musicale norvégienne était encore empreinte de nationalisme dans l'art.

Arne Nordheim fit ses études au conservatoire de musique d'Oslo et auprès de plusieurs professeurs privés de composition entre les années 1948-52. Il se révolta tôt contre le conservatisme qui régnait dans le milieu musical norvégien et il s'orienta vers les styles internationaux d'expression comme le néo-classicisme et la technique dodécaphonique. Aucun de ces courants ne satisfit à son besoin de procédé libre de composition et c'est pourquoi il est difficile de placer ses œuvres de jeunesse dans une école précise. On voit aussi comment il a essayé de fondre plusieurs styles en une unité artistique. Le quatuor à cordes de 1956 porte encore la trace de la rencontre de Nordheim avec la musique de Bartók. Le cycle de chansons *Aftonland* pour voix et ensemble de chambre, sur des textes du poète suédois Pär Lagerkvist, montre une plus grande indépendance et le cycle reste l'œuvre-clé de toute sa production. Avec son langage centré sur la sonorité et son penchant pour les sujets littéraires de la vie et de la mort, l'œuvre anticipe sur la majorité de ce que Nordheim a composé ensuite. De plus, on remarque dans *Aftonland* une parenté spirituelle avec Gustav Mahler, un compositeur qui devait influencer beaucoup son esprit créateur.

Nordheim fit un sérieux apprentissage de la musique électronique lors d'un séjour d'études à Paris en 1955. Après des études à Bilthoven, Varsovie et Stockholm, il devint un pionnier en musique électronique en Norvège. Faute d'un studio électronique national, Nordheim eut du travail entre autres au studio électronique à Varsovie. A partir des années 1960, il créa une série de compositions électroniques pour théâtre, film, ballet, radio et télévision. *Epitaffio per orchestra e nostro magnetico* (1963) exemplifie l'expansion du monde sonore orchestral et est enrichi de son travaillé à l'électronique.

Dans les années 1970, Nordheim se plongea dans les déplacements temporels des divers éléments musicaux, une technique qu'il transposa de la musique électronique à ses œuvres orchestrales. Avec l'entrée du post-modernisme vers 1975, on distingue chez Nordheim un nouvel intérêt pour les aspects tonals en musique, quelque chose qui mène à un mélange équilibré d'éléments stylistiques de l'avantgarde et du romantisme tardif. En y ajoutant les claires relations entre le contenu du programme, relations formées par la danse et la musique, on obtient les con-

ditions requises pour que le public de concert au goût traditionnel s'ouvre les oreilles à la musique de Nordheim.

Arne Nordheim a composé trois concertos solos qui, des points de vue contenu et musicalité ont un lien commun entre eux et avec les autres œuvres pour orchestre. Il s'agit de *Tenebrae* (1982) pour violoncelle et orchestre, *Boomerang* (1985) pour hautbois et orchestre de chambre et le *Concerto pour violon et orchestre* (1996). Le lien intérieur entre le *concerto pour violon* et des œuvres pour orchestre comme *Magma* (1988) ou de musique de chambre comme *Partita für Paul* et *Duplex* peut être vu en relation avec la théorie de Nordheim que le fait de reconnaître est une condition importante pour l'expérience. Tandis que les romantiques créaient de l'unité dans leurs œuvres cycliques à l'aide de liens motiviques entre les mouvements définis, Nordheim prend soin qu'il y ait un lien et une possibilité de reconnaissance entre les œuvres définies. Le *concerto pour violon* en un mouvement est écrit pour de grandes forces orchestrales où trois groupes de percussion donnent à l'orchestre symphonique traditionnel de nouvelles possibilités de couleurs et de sons.

A la première écoute, il peut sembler que le violon est la voix principale tout au long du concerto. On découvre peu à peu cependant qu'il se produit continuellement, dans la partie orchestrale, de nouvelles situations de musique de chambre qui jouent contre les solos du violon. En donnant au violon solo un rôle solistique apparemment si porteur, Nordheim réussit à capturer le nouvel auditeur qui, grâce à l'œuvre, peut suivre toutes les sonorités et possibilités techniques qu'un violon peut produire, de la simplicité du baroque en passant par la boursouflure du romantisme jusqu'à l'expression limpide ou chaotique du temps moderne. A l'écoute répétée, la compréhension du concerto grandit dans l'entendement et l'on découvre peu à peu les nombreux éléments solistiques qui surgissent de l'orchestre, soit à côté ou sous le violon solo. Les éléments solistiques des instruments de l'orchestre contribuent à dorner les longues lignes du violon. Même si le violon solo et en partie aussi l'orchestre reviennent constamment aux lignes thématiques principales dans l'œuvre, il ne s'agit jamais d'une répétition mais d'un développement du matériel original.

Le *concerto pour violon* est presque un résumé du chemin parcouru par le violon au cours des siècles et ce, comme virtuose, chambriste et soliste. En même temps, l'œuvre a dépassé les anciennes limites en posant au soliste des demandes techniques nouvelles et plus élevées. Le registre aigu du violon est utilisé au maximum et de nouveaux effets de technique d'archet sont explorés. Cela se remarque surtout dans les parties avant la cadence. Peter Herresthal joue ici sa propre cadence qui repose sur la suggestion originelle de Nordheim.

Contrairement à la plupart des autres œuvres de Nordheim, le concerto pour violon n'a pas de titre. Ainsi, le compositeur a qualifié une fois le concerto de "un seul grand chant funèbre". L'œuvre se place ainsi naturellement dans la série d'œuvres de Nordheim qui, depuis *Aftonland* et *Epitaffio*, sont centrées sur le thème de la vie et de la mort. Comme si c'était une nécessité compositionnelle, le concerto est rempli de grands contrastes dramatiques qui font penser à l'extase et aux explosions cosmiques qu'on peut trouver dans nombre des pièces pour orchestre. De même, le tout est baigné d'une atmosphère mélancolique et nostalgique. Le concerto s'éteint dans une fin remplie de symbolisme, le violon solo complètement dénudé: "le son qui persiste à vibrer dans le silence, le son qui ne résonne plus, que seule l'âme continue d'écouter – ce son était le dernier son du deuil mais ne l'est plus maintenant: il change de signification et sert de lumière dans la nuit." La citation provient du roman *Le Docteur Faust* de Thomas Mann. Le texte, que Nordheim a utilisé comme programme et fin atmosphérique pour le concerto pour violoncelle *Tenebræ*, est tout aussi pertinent ici.

Même si Nordheim est associé d'abord et avant tout aux œuvres monumentales pour chœur, solistes et orchestre, ce sont ses œuvres de musique de chambre qui sont le plus souvent jouées. Des œuvres comme *Listen* (1971) pour piano, *Clamavi* (1981) pour violoncelle solo, *Partita für Paul* (1985) pour violon solo et retard électronique, *Dinosaurus* (1971) pour accordéon et bande sonore ou *The hunting of the snark* (1976) pour trombone sont depuis longtemps des morceaux de répertoire pour les musiciens norvégiens.

Duplex pour violon et violoncelle (1991/1999) est un remaniement de la version originale pour violon et alto. Avec une "orchestration" renversée, Nordheim tourne les instruments l'un contre l'autre. Les contrastes entre les ténèbres et la lumière qui est si typique de la plus grande partie de la musique de Nordheim, sont mis en évidence par les énormes différences de registres. De violents accès dynamiques et des passages rapides sont reliés formellement par la direction vers le troisième mouvement qui produit de la détente grâce à son calme car l'œuvre débouche, comme en son début, sur une explosion.

Partita für Paul est un excellent exemple de la technique de composition de Nordheim dans les années 1980. L'œuvre fut commandée par le centre artistique Henie-Onstad pour l'ouverture de l'exposition "Paul Klee et la musique". Cinq des tableaux de Klee servirent de point de départ pour les mouvements individuels. Ce n'est pas seulement l'impression visuelle qui l'a influencé. Les titres des peintures ont eu une grande importance pour la forme et l'expression de la musique. Dans le premier mouvement, *Tanze, du Ungeheuer, du meinem sanften Lied*, les pas grossiers d'un monstre qui danse sont ornemmentés par les possibilités les plus virtuoses du violon.

Dans le second mouvement, *Schwankendes Gleichgewicht*, l'instabilité rythmique est le chemin vers les lignes musicales déterminées. Dans le troisième mouvement, *Schwebendes (vor dem Anstieg)*, les doubles cordes traditionnelles du violon donnent sur une thématique à la Ysaÿe qui flotte encore vers les deux derniers mouvements *Harpia*, *Harpiana* et *Individualisierte Höhenmessung der Lagen*. Nordheim laisse ici le jeu du violoniste être enregistré par un magnétophone qui le retransmet avec un retard électronique. Le violoniste joue ainsi dans un canon polyphonique avec lui-même et son passé. Le thème se recouvre, d'abord en *pizzicato*, puis en *arco*. La partie *pizzicato* n'associe pas seulement au son de la harpe mais encore au son de la harpe comme symbole du céleste. Dans la partie *arco*, nous sommes en apesanteur où les beaux motifs du violon sont multipliés grâce à la machine à retardement pour se rencontrer toujours dans une polyphonie de l'infini dans des lignes de rencontres sonores et linéaires toujours renouvelées.

© Peter et Harald Herresthal 2001

Peter Herresthal (né en 1970) est connu comme l'un des meilleurs violonistes de la Norvège et il s'est déjà produit à des festivals comme ceux de Schleswig-Holstein et de Bergen en plus de ses apparitions de soliste et de récitaliste dans la majeure partie de l'Europe et au Japon. Il a devant lui de nombreuses tournées à l'étranger et des concerts en soliste avec plusieurs grands orchestres pour donner, entre autres, la création mondiale de trois concertos pour violon norvégiens. Herresthal enseigne le violon au Conservatoire National d'Oslo, au Conservatoire National d'Ingesund en Suède et il a auparavant enseigné au conservatoire de musique de Trondheim.

Depuis ses débuts comme petit orchestre de radio, l'**Orchestre Symphonique de Stavanger** s'est développé jusqu'à jouir maintenant d'une réputation internationale. En Alexander Dmitriev, l'orchestre a un chef principal qui maîtrise à fond le grand répertoire romantique et celui de la musique plus récente. Grâce au travail de Frans Brüggen comme directeur artistique en matière de répertoire ancien, l'orchestre a gagné une place au cœur du développement des techniques de jeu authentiques. L'Orchestre Symphonique de Stavanger ose présenter la musique classique à de nouveaux auditoires en choisissant le festival de jazz de Stavanger et des groupes de rock pour certains projets. L'orchestre a fait des tournées aux Pays-Bas, en Belgique, Allemagne, Irlande, dans les trois pays baltes et au Royaume-Uni et d'autres tournées sont en préparation.

Eivind Aadland a commencé sa carrière comme violoniste. Après neuf ans comme violon solo de l'Orchestre Philharmonique de Bergen, il fut directeur artistique de l'Orchestre de Chambre de l'Union Européenne de 1987 à 1997. Aadland s'est souvent produit comme soliste en Norvège et à l'étranger; il a joué comme chambriste avec Igor Oistrakh et Yehudi Menuhin entre autres. Sa carrière de chef d'orchestre a pris son essor ces dernières années et il est aujourd'hui l'un des chefs les plus en demande de la Norvège.

Øystein Sonstad (né en 1970) est l'un des jeunes violoncellistes les plus recherchés de la Norvège. Il travailla comme violoncelle solo à l'orchestre de Kringkasting, à l'Orchestre Baroque d'Oslo et aux Solistes de Chambre d'Oslo. Il a participé à de nombreux festivals internationaux en tant que membre du Quatuor à Cordes d'Oslo et de l'Orchestre de Chambre Norvégien. Sonstad s'est produit comme soliste avec plusieurs orchestres symphoniques norvégiens et il est très recherché comme chambriste.

INSTRUMENTARIUM

Peter Herresthal	Violin: David Tecchler (Rome 1704) Bow: Ch-K. Schmidt gold bow (Dresden)
Øystein Sonstad	Cello: Italian instrument from the school of Antoniazzi, second half of the 18th century Bow: W.E. Hill & Sons

Recording data: 2000-11-13/16 at the Stavanger Concert Hall, Norway (*Violin Concerto*);

2001-06-13 at Länna Church, Sweden (*Duplex*); 1997-04-01 at Lindemannsalen, Oslo, Norway (*Partita*)

Balance engineer/Tonmeister: Christian Starke (*Violin Concerto*); Thore Brinkmann (*Duplex*); Yngve Guddal (*Partita*)

Neumann KM 100 microphones; Stage Tec amplifier and AD converter; Yamaha O2R Mixer.

Genex GX 8000 MOD recorder; Fostex D 10 DAT recorder; AKG K500 Headphones (*Violin Concerto*);

Neumann microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Genex GX 8000 MOD recorder;

Stax headphones (*Duplex*); 2 Neumann KM 140, 2 Schoeps MK 2S and 2 Brüel & Kjaer 4006 microphones;

SSL 4000 E/G mixer; Sony PCM-7010 DAT Recorder; Genelec 1024 loudspeakers (*Partita*)

Producers: Stephan Reh (*Violin Concerto*); Thore Brinkmann (*Duplex*); Krzysztof Drab (*Partita*)

Digital editing: Stephan Reh and Christian Starke (*Violin Concerto*); Thore Brinkmann (*Duplex*); Krzysztof Drab (*Partita*)

Cover text: © Peter & Harald Herresthal 2001

Translations: Leif Hasselgren (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Photographs: Morten Krogvold

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1997, 2000 & 2001; © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

Innspillingen er utgitt med bidrag fra Norsk Kulturråds Klassikerstøtte.



NORSK KULTURRÅD



Peter Herresthal and Arne Nordheim