

SECONDO NATURA TARTINI

SIGURD IMSEN • TORMOD DALEN • HANS KNUT SVEEN

Amongst a plethora of musical styles and genres extant during the mid-18th century, the music of Giuseppe Tartini (1692-1770) finds a special place. Despite a quintessential expressive style of performance and embellishment, he was to become and remain influential across the known musical world, and his legacy was essential to violin playing for at least the next century. Tartini's obscure writings about Nature and music reveal a close relationship to widespread ideas of a time that was to become known as The Age of Reason. However, these came with a twist: his 135 violin concertos and 200 sonatas, of which many are rarely performed today, still appear enigmatic – impalpable and mysterious. The sonorous Hardanger fiddle, an ideal instrument for imitating the traditional Italian bagpipes, appears in this recording as a tribute to the composer's frequent use of traditional folk music motifs.

Recorded in DXD 24bit/352.8kHz

■ 5.1 DTS HD MA 24/192kHz ■ 2.0 LPCM 24/192kHz + mS Shuttle MP3 and FLAC

EAN13: 7041888520221



2₁₁₂

2L-112-PABD made in Norway 20©15 Lindberg Lyd AS



ART AS IMITATION OF NATURE

Between leaving Assisi in 1714, and the time of his death in Padua in 1770, Giuseppe Tartini worked exclusively as a violinist, composer, theorist and teacher. These were the decades when the ideas of the Age of Enlightenment pervaded the cultural and intellectual circles throughout Europe, and they found resonance particularly in Tartini's own philosophical, religious and musical ideas.

By the time that Jean-Jacques Rousseau presented his theory about the natural state of humankind, Tartini had long promoted the idea that music is a phenomenon of Nature, which can be expressed and understood by anyone, regardless of musical training or knowledge of music theory. In his treatises, Tartini claimed that music was the path to the true experience of life, Nature and God. In a letter to count Francesco Algarotti, dated November 20, 1749, he wrote 'I feel more at home with Nature than art, having no other art than the imitation of Nature.' Nature stands not only in opposition to art, but is also its superior; contrary to Nature, which is God's creation, art is manmade, and will, due to human imperfection, remain inferior and erratic. Thus, to Tartini, true music stems from Nature, whereas art is an artifice.

This novel outlook on Nature affected the musical language of the period. Under Tartini and his contemporaries, the beauty of melody became centre of attention. The complex harmonies of the baroque, counterpoint and 'Fortspinnung' as techniques of thematic formation were replaced by simpler movements built by strictly separated phrases.

Tartini's ideas and music may be seen as part of the general aesthetic development in the 18th century. New concepts of humans as emotional beings paved the way for 'a new sensibility', which more or less anticipated the later aesthetics of romanticism. It may be correct to classify Tartini's music as 'proto-romantic'; although his musical style may appear sentimental, in the romantic sense, it is not to be understood as excessively emotional, though rather as at once intellectual and emotional.

THE TONGUE OF SAINT ANTHONY

Religion is also a central factor to Tartini's musical style. As a pious man with close connections to the Franciscan order, he had been destined for the priesthood as a young boy and was sent to the Franciscan seminary in Capodistria (Koper). Although he never became a priest, his affinity with the Franciscan order and its teachings remained a prevalent aspect of his musical language.

Between 1708 and 1710, he studied law at the University of Padua, whereupon he married against the wishes of his parents and the local Bishop, and was forced to leave Padua to avoid scandal and prosecution. He sought refuge in the Franciscan friary in Assisi, where he spent at least three years. When he returned to Padua in 1721, pardoned, it was to be appointed as *primo violin e capo di concerto* in the basilica of Saint Anthony, a position he held until he retired in 1765.

Italian musicologist, Pierpaolo Polzonetti, has drawn a parallel between the lives of Tartini and Saint Anthony of Padua. The latter (1195-1231) was a friar from Lisbon who travelled extensively before arriving in Assisi to join the recently established Franciscan order there. Subsequently, he settled in Padua, where he became known for his strong and compelling sermons. With a reputation for miracles, which included being understood even when speaking foreign languages, he was also known for being able to communicate with animals. Today, he is particularly remembered for his sermon to the fish.

Similarly, Tartini's sojourn in Assisi resulted in a religious awakening: whereas one became known for his sermons, the other became renowned as a violinist. Another common element appears to be slightly more diabolical: Saint Anthony is reputed to have been attacked by Satan, who tried to choke him, whereas Tartini dreamed that the Devil had played the violin to him. The inference of these stories is that each found their abilities to communicate through godly means.

By the late 17th century, the cult of Saint Anthony was reinvigorated. Huge sums of money were invested to accommodate pilgrimage and to establish the site in Padua as a religious place of importance. A new chapel for the separate display of Saint Anthony's tongue was built in the eastern end of the basilica, and the church was decorated with splendid murals and sculptures. Some of the finest musicians of the time were employed in the chapel's orchestra and choir, earning generous salaries: not only Tartini, but also the cellist Antonio Vandini, the castrato Gaetano Guadagni and the organist Antonio Vallotti (also a famous theorist), among others. Visitors to the church could venerate the relic whilst surrounded by exquisite works of art and splendidly performed music.

Was Tartini's refuge in Assisi and consequent return to Padua in fact a pilgrimage? Did he intend his performances in the *Basilica dell'Santo* as sermons, held in a universal language – music? Indeed, when we see how Tartini devoted himself to the adoration of the saint, it is easy to understand why he turned down the many invitations from all over Europe. He remained faithfully in his post as the saint's servant for almost fifty years.

EMBELLISHMENT AND STYLE

The *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino* is Tartini's own treatise, or method, on musical embellishment. It describes extensively the Italian practice of ornamentation of the 18th century. With its elaborate text and numerous musical examples, it provides detailed information about the application of appoggiaturas, trills, vibrato and mordents, as well as conventions for the embroidering of various cadential formulas and freely improvised passages and figures. Altogether, it serves as a comprehensive guide to the galant style.

Although long known only from the French edition of 1771, as *Traité des Agréments de la Musique*, the treatise was never published in Italian, and even its date is uncertain. Likewise, it is not clear if it was authored by Tartini himself or whether it was drawn from a compendium of lecture notes that were possibly notated and collected by his students. For many years, it circulated in handwritten copies among Tartini's students and supporters, and was

known far beyond Tartini's immediate circle: Leopold Mozart was obviously familiar with its contents when he wrote his own 'Gründliche Violinschule,' which was first published in 1756, since he copied parts of Tartini's text almost verbatim, mainly the chapters about vibrato and ornaments, referring to Tartini only as 'an Italian master'.

The treatise explains carefully how the ornaments should be understood and performed. More importantly, direction is provided on the application of melodic figures (*modi*), with an explanation of how the same ornaments (*ornamenti*) in fast movements (*suonabile*) gain melodic functions when applied in slower movements (*cantabile*), thereby transforming from *ornamenti* into *modi*. He proceeds to distinguish between *modi naturali* and *modi artificiali*, as well as *cadenze naturali* and *cadenze artificiali* (phrase endings), where the first is the cadences that occur during the course of the piece, and the latter is what we know as the *cadenza* right before the final cadence.

The terms 'natural' and 'artificial' may seem odd; but once again, they reflect Tartini's perceptions of art and how it originates. With Rousseau and Tartini, humankind and its idiomatic behaviour must be understood as phenomena of Nature. Consequently, what Tartini designates as 'natural figures' belongs to what we may understand as the culturally or stylistically dependent elements of the music.

'These figures are few in number, perhaps merely because hitherto no one has troubled to collect them and write them down after noting them in people who have no knowledge of music, who sing for their own pleasure very gracefully, which is a gift of Nature with them and comes from these natural figures which she has taught them.'

The term 'natural figures' seems to constitute the simple, predictable and pleasant standard phrase endings that are so typical of the galant style, and they may be viewed as conveyors of common stylistic traits. Conversely, the 'artificial figures' are associated with individual expressions, generated by the artist's creative genius and inspiration.

This recording has been made following the directions in Tartini's treatise, as well as a wide range of related sources, such as 48 embellished movements from the manuscript collection found in UC Berkeley (it. 989).

THE INSTRUMENTS

The baroque violin used in this recording was built by the Norwegian luthier Jacob von der Lippe, and is a copy of Tartini's own instrument, known as the 'Lipinski' Stradivarius from 1715. The original is still in use, although rebuilt into a 'modern' violin. Von der Lippe's copy has therefore been reconstructed as a baroque violin according to the detailed historical information on the classical Cremonese construction method, as well as surviving data on how Tartini set up his instrument. The string pressure used in the present recording is approximately 50% greater than what is common on modern violins today.

The Hardanger fiddle used in the *Pastorale* is modelled after the oldest surviving 17th century fiddles from Hardanger. This old design is very small and light, with a short neck and a vibrating string length of only 28 cm. Instead of the thin strings used on modern Hardanger fiddles, this fiddle is strung with very heavy gut, as was traditionally used on such instruments.

The traditional tuning of the Hardanger fiddle is subject to an extent of local variation. The particularly resonant *scordatura* that Tartini uses in his *Pastorale*, A-E-a-e, happens to be a frequently used tuning several places in Norway. The most famous piece with this tuning is a variant of *Fanitullen*, 'The Devil's Tune', from Hallingdal.

In the *Pastorale*, the Hardanger fiddle turns out to be very suitable indeed – possibly more so than the ordinary violin – to imitate the Italian bagpipes, which are often associated with Christmas celebrations. At the end of the piece, we can hear a procession of *zampognari* coming closer – and passing.

Sigurd Imsen, 2015

Sigurd Imsen is one of few specialist baroque violinists in Norway. He finished his studies at the Norwegian Academy of Music with a master's degree in chamber music. In 2006, he was granted an artistic research fellowship under the supervision of Prof. Gottfried von der Goltz in Freiburg. Imsen is a member of the Trondheim Symphony Orchestra, as well as the Norwegian Baroque Orchestra.

Tormod Dalen is a Norwegian baroque cellist based in Paris. As principal cellist in *Le Concert Spirituel* he performs worldwide, and he appears with numerous European early music ensembles both as continuo player, soloist and chamber musician. Since 2000, he is professor of baroque cello at the Toulouse conservatory. In 2013, he completed his artistic research project at the Norwegian Academy of Music.

Hans Knut Sveen is Associate Professor of harpsichord at The Grieg Academy, University of Bergen. He is, together with Frode Thorsen, founding member and leader of the ensemble Bergen Barokk, and he performs in most productions of Barokksolistene and with Bjarte Eike. In many of his performances, Hans Knut Sveen also experiments with the combination of acoustic, synthetic and sampled sound.



KUNSTEN SOM ETTERLIGNING AV NATUREN

Giuseppe Tartini arbeidet som fiolinist, komponist, teoretiker og pedagog gjennom mer enn 50 år, fra han brøt opp fra klosterlivet i Assisi i 1714 til han døde i Padova i 1770. Det var i disse tiårene opplysningstidens ideer dominerte i de kulturelle og intellektuelle kretsene i Europa, og de danner en klangbunn for Tartinis filosofiske, religiøse og musikalske idéer.

Da Rousseau i 1749 formulerte sine ideer om menneskets naturtilstand, hadde Tartini lenge hevdet at musikken var et naturfenomen som kunne forstås og uttrykkes av alle, også av mennesker uten musikkutdannelse eller kunnskap om musikkteori. I sine avhandlinger fastslo Tartini at musikken var veien til den sanne erfaringen av livet, naturen og Gud. I et brev til grev Francesco Algarotti, datert 20. november 1749, skriver han: «Jeg føler meg mer hjemme i naturen enn i kunsten, fordi min kunst ikke er annet enn en etterligning av naturen». I motsetning til naturen, som er Guds skaperverk, er kunsten skapt av mennesket; og på grunn av menneskets begrensninger er kunsten ufullkommen og feilbarlig. Følgelig har den sanne musikken opphav i naturen, mens den menneskeskapte kunsten er «kunstig».

Det nye synet på naturen fikk konsekvenser for det musikalske språket i perioden. Både hos Tartini og hans samtidige komponister ble melodien og dens iboende skjønnhet et hovedpoeng. Barokkens mer kompliserte harmonikk, kontrapunkt og «viderespinningsteknikk» ble erstattet av enklere satser bygd opp av strengt atskilte fraser.

Tartinis ideer og hans musikk kan trygt plasseres i den generelle estetiske utviklingen i Europa på 1700-tallet. Synet på mennesket som emosjonelt vesen banet vei for en følelsesestetikk, «a new sensibility», som på sett og vis foregriper den senere romantiske estetikken. Tartinis musikk kan godt kalles proto-romantisk; men selv om hans musikalske stil kan oppfattes som sentimental, i romantisk forstand, er den ikke overdrevet følelsesladet. Det er riktigere å si at hans musikk både er intellektuell og emosjonell samtidig.

SANKT ANTONIUS' TUNGE

En annen tilnærming til Tartinis stil er den religiøse. Han var en from mann, og han hadde nær tilknytning til fransiskanerordenen gjennom hele livet. Som ung gutt i Pirano hadde hans foreldre bestemt at han skulle bli prest, og han ble sendt til den fransiskanske skolen i Capodistria (Koper). Selv om det ikke ble noe av prestekarrieren, beholdt han et stort engasjement for ordenen, og det skulle få stor betydning for hans musikk.

I årene 1708-1710 studerte Tartini rettslære ved universitetet i Padova. I 1710 giftet han seg, mot foreldrenes og biskopens vilje, og han måtte forlate Padova for å unngå skandale og straffeforfølgelse. Han søkte tilflukt i fransiskanerklosteret i Assisi, hvor han tilbrakte minst tre år. Da han vendte tilbake til Padova i 1721, benådet og tilgitt, ble han ansatt som *primo violin e capo di concerto* ved Sankt Antonius-basilikaen, en stilling han holdt til han pensjonerte seg i 1765.

Sankt Antonius av Padova (1195-1231), basilikaens dedikasjonshelgen, var en prest og teolog fra Lisboa. Han hadde reist vidt omkring i de vestlige middelhavslandene før han kom til Assisi og sluttet seg til den nylig opprettede ordenen der. Senere slo han seg ned i Padova, og ble berømt for sine sterke og engasjerende prekener. Det ble sagt at han utrettet mirakler med sine taler, og alle kunne forstå hva han sa, selv om han talte på et fremmed språk; til og med dyr lyttet til ham. I dag er han mest kjent for sin preken til fiskene.

Den italienske musikkhistorikeren Pierpaolo Polzonetti har påpekt en parallell mellom Tartinis og Sankt Antonius livsløp. Begge reiste til Assisi hvor de opplevde en religiøs oppvåkning, og begge slo seg ned i Padova – hvor den ene ble berømt for sine prekener, den andre for sitt fiolin-spill. Også Djevelen danner et motiv i tradisjonen om de to. Om *Djeveltrillesonaten* fortelles det at Tartini skal ha drømt at Djevelen spilte for ham. I Sankt Antonius tilfelle skal Djevelen ha forsøkt å kvele ham. Det underforståtte budskapet i disse vandrehistoriene er at deres begavelse som kunstner og forkynner er blitt skjenket dem av Den Onde selv.

Sankt Antonius-kulten hadde fått et oppsving ved slutten av 1600-tallet. Store pengesummer var blitt investert for å kunne motta et økende antall pilegrimer. I østenden av basilikaen ble det bygget et eget kapell for fremvisningen av Sankt Antonius' tunge, og kirkerommet ble rikt utsmykket med malerier og skulpturer. Noen av de beste musikerne på den tiden ble fast ansatt i kirkens kor og orkester. Ikke bare Tartini, men også cellisten Antonio Vandini, kastratsangeren Gaetano Guadagni og organisten Antonio Vallotti (også kjent som musikk-teoretiker) fant sin plass blant musikerne i basilikaen. Mange fler kunne nevnes, og lønna var generøs. Pilegrimer og sognefolk kunne tilbe den hellige tunge omgitt av utsøkte kunstverk og vakker musikk.

Var Tartinis flytting til Assisi og Padova en slags pilegrimsferd? Var hans fremføringer i *Basilica dell'Santo* ment som prekenes fremført på et universelt språk – nemlig musikken? Når vi ser hvordan Tartini viet sitt liv til å tjene Sankt Antonius, er det lett å forstå hvorfor han avslo de mange invitasjonene til å opptre rundt om i Europa. Han forble trofast i sin tjeneste for helgenen i Padova i nesten femti år.

ORNAMENTIKK OG STIL

Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino er Tartinis lærebok i musikalsk ornamentikk. Den beskriver utførlig den italienske ornamenteringspraksisen på 1700-tallet. Med sin omfattende tekst og tallrike noteeksampler gir den en grundig innføring i bruken av appoggiaturaer (forslagsnoter), triller, vibrato og mordenter, så vel som konvensjoner for utbrodering av forskjellige kadensformler og fritt improviserte passasjer. På denne måten gir *Regole* et unikt innsyn i den galante stilens hovedtrekk.

Boka var lenge kjent bare fra den franske utgaven fra 1771, *Traité des Agréments de la Musique*. Den ble aldri utgitt på italiensk, og det er i det hele tatt usikkert når den ble skrevet. Det er ikke engang sikkert at den ble ført i pennen av Tartini selv, og den bærer i formen preg av å være et kompendium av forelesningsnotater som godt kan ha vært skrevet ned og samlet av hans studenter. I mange år sirkulerte den i håndskrevne kopier blant Tartinis studenter og tilhengere.

Regole må ha vært kjent langt utenfor Italia og lenge før den ble utgitt i Frankrike. Leopold Mozart var åpenbart kjent med den da han skrev sin egen *Gründliche Violinschule*, som ble utgitt første gang i 1756. Han kopierer deler av Tartinis tekst nesten ordrett, hovedsakelig fra kapitlene om vibrato og ornamentikk, og refererer til opphavsmannen som «en italiensk mester».

I boka forklarer Tartini grundig hvordan de ulike ornamentene må forstås og utføres. Men enda viktigere er retningslinjene han gir for å utbrodere med melodiske vendinger (*modi*), og han forklarer hvordan de samme ornamentene (*ornamenti*) i hurtige satser (*suonabile*) antar melodiske egenskaper i langsomme satser (*cantabile*), og slik omvandles fra *ornamenti* til *modi*. Videre skiller han mellom *modi naturali* og *modi artificiali*, på samme måte som *cadenze naturali* og *cadenze artificiali* (fraseendinger), hvor den første utgjør halvslutningene rundt om i stykket, og sistnevnte det vi i dag kjenner som solokadensen som kommer like før stykkets sluttkadens.

Begrepe «naturlige» og «kunstige» virker kanskje merkelige, men reflekterer igjen Tartinis syn på kunsten og dens opphav. Hos Tartini, så vel som hos Rousseau, må mennesket og dets idiomatiske adferd forstås som et slags naturfenomen. Dermed kan vi si at Tartinis «naturlige modi» hører til blant det vi kan gjenkjenne som kulturelt og stilistisk betingede elementer i musikken:

‘Det finnes kun et fåtall slike modi, kanskje rett og slett fordi ingen har tatt seg bryet med å samle dem og skrive dem ned. Vi finner dem hos folk som ikke har noen kunnskap om musikk, som synger for sin egen gledes skyld og med utsøkt smak, for de naturlige figurene er en gave som er skjenket dem av naturen.’

Begrepet «naturlige modi» ser altså ut til å omfatte de enkle, forutsigbare og behagelige fraseendingene som er typiske for den galante stilen. Vi kan si at de er bærere av felles stilistiske kjennetegn. På den annen side viser «kunstige modi» til individuelle uttrykk, som er skapt av utøverens inspirasjon og kreative kraft.

Til grunn for denne innspillingen ligger ikke bare instruksjonene i Tartinis bok, men også et bredt utvalg av kilder, særlig en samling av 48 ornamenterte satser fra manuskriptsamlingen ved UC Berkeley (it. 989).

INSTRUMENTENE

Barokkfiolin som er brukt i denne innspillingen er bygget av Jacob von der Lippe, og er en kopi av Tartinis egen fiolin, kjent som «Lipinski» Stradivarius fra 1715. Originalen er fortsatt i bruk, men har i løpet av historien blitt bygget om til «moderne» fiolin. Jacob von der Lippes kopi er derfor blitt rekonstruert i henhold til klassiske cremonesiske byggeteknikker, samt historisk informasjon om hvordan Tartini rigget instrumentet sitt. Strengetrykket som er brukt i denne innspillingen er omtrent 50% større enn det som er vanlig på moderne fioliner i dag.

Hardingfela som er brukt i pastoralen er bygd etter modell av de eldste hardingfelene som er bevart fra 1600-tallet. Denne gamle typen er betydelig mindre og lettere enn nyere hardingfeler, og har en kort hals med vibrerende strengelengde på bare 28 cm. I stedet for de tynne strengene man bruker på moderne hardingfeler i dag brukes det her kraftige tarmstrenger, slik man gjorde på 1700-tallet.

Som kjent stilles (stemmes) hardingfela på mange forskjellige måter rundt om i landet. Tartini skrev sin *pastorale* for en fiolin i *scordatura*, det vil si at den er stemt annerledes enn «vanlig», og den stemmingen Tartini bruker, A-E-a-e, er en mye benyttet stemming på hardingfela. Den mest kjente slåtten for dette stillet er en variant av *Fanitullen* fra Hallingdal.

Hardingfela viser seg å være svært godt egnet til dette stykket – kanskje mer enn den vanlige fiolinen. Den er ideell til å imitere de tradisjonelle italienske sekkepipene, som ofte assosieres med julefeiring og opptog. På slutten av stykket får vi høre en prosesjon av *zampognari* som kommer nærmere – og drar forbi.

Sigurd Imsen, 2015

Sigurd Imsen er en av Norges få spesialiserte barokkfiolinister. Han er utdannet ved Norges musikkhøgskole med hovedfag i kammermusikk, og var i perioden 2006-2009 kunststipendiat under veiledning av prof. Gottfried von der Goltz i Freiburg. Til daglig er han ansatt i Trondheim Symfoniorkester, og han er medlem av Norsk Barokkorkester.

Tormod Dalen er barokkcellist og bosatt i Paris. Som første cellist i *Le Concert Spirituel* oppttrer han verden over, og han er aktiv i en rekke europeiske tidligmusikkensembler både som continuocellist, solist og kammermusiker. Han har siden 2000 vært professor i barokkcello ved konservatoriet i Toulouse, og han avsluttet i 2013 et kunststipendiatprosjekt ved Norges musikkhøgskole.

Hans Knut Sveen er førsteamanuensis i cembalo på Griegakademiet, Universitetet i Bergen. Sammen med Frode Thorsen leder han ensemblet Bergen Barokk, og han spiller i de fleste produksjonene med Barokksolistene og Bjarte Eike. Som utøver eksperimenterer Hans Knut Sveen gjerne også med kombinasjonen av akustisk, syntetisk og samplet lyd.



2L (Lindberg Lyd) records in spacious acoustic venues; large concert halls, churches and cathedrals. This is actually where we can make the most intimate recordings. The qualities we seek in large rooms are not necessarily a big reverb, but openness due to the absence of close reflecting walls. Making an ambient and beautiful recording is the way of least resistance. Searching the fine edge between direct contact and openness; that's the real challenge! A really good recording should be able to bodily move the listener. This core quality of audio production is made by choosing the right venue for the repertoire, and balancing the image in the placement of microphones and musicians relative to each other in that venue. There is no method available today to reproduce the exact perception of attending a live performance. That leaves us with the art of illusion when it comes to recording music. As recording engineers and producers we need to do exactly the same as any good musician; interpret the music and the composer's intentions and adapt to the media where we perform.

Immersive Sound is a completely new conception of the musical experience. Recorded music is no longer a matter of a fixed one-dimensional setting, but rather of a three-dimensional enveloping situation. Stereo can be described as a flat canvas and surround sound as a field, but 3D immersive sound is a sculpture that you can literally move around and relate to spatially; surrounded by music you can move about in the aural space and choose angles, vantage points and positions.

Morten Lindberg balance engineer and recording producer

Blu-ray is the first domestic format in history that unites theatre movies and music sound in equally high quality. The musical advantage is the high resolution for audio, and the convenience for the audience as one single player will handle music, films, DVD-collection and your old library of traditional CD.

Developed by Munich's msm-studios in co-operation with Lindberg Lyd, the Pure Audio Blu-ray combines the Blu-ray format's vast storage capacity and bandwidth necessary for high resolution sound (up to 192 kHz/24Bit) in surround and stereo with the easy and straight-forward handling of a CD. Pure Audio Blu-ray can be operated in two ways: by on-screen menu navigation or by remote control without a TV screen. Remote control operation is as easy as with a CD: besides the standard transport controls the numeric keys directly access the corresponding track number and the desired audio stream can be selected by the coloured keys on the remote control. For example, press the red button for 5.1 DTS HD Master or yellow for 2.0 LPCM. Pure Audio Blu-ray plays back on every Blu-ray player.

 5.1 DTS HD MA 24/192kHz  2.0 LPCM 24/192kHz

This **Pure Audio Blu-ray** is equipped with **mShuttle** technology – the key to enjoying your music even when away from your Blu-ray player. Connecting your BD player to your home network will enable you to access portable copies of the songs residing on the disc: you may burn your own copy in CD quality or transfer MP3s of your favourite tracks to your mobile player. mShuttle provides a versatile listening experience of Pure Audio Blu-ray: in studio quality FLAC on your home entertainment system, in CD quality in car & kitchen, or as MP3 wherever you are.

1. Make sure that your BD player is connected to your computer network.
2. Insert the Pure Audio Blu-ray Disc into your BD player and press the mShuttle button after the disc is loaded.
3. Open the Internet browser of your computer and type in the IP address of your BD player. You will find this address in the setup menu of your Blu-ray Disc player.
4. Select booklet and audio files to download from the Blu-ray to your computer.



Blu-ray authoring **msm-studios GmbH** • DTS encoding **Morten Lindberg**
Auro-3D encoding **Galaxy Studios** • screen design **Hermann Enkemeier**
authoring **Michael Thomas Hoffmann** • project management **Stefan Bock**
Blu-ray producers **Morten Lindberg** and **Stefan Bock**

Recorded at Jar Church, Norway
June 2014 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer and Balance Engineer **MORTEN LINDBERG**
Recording Technician **BEATRICE JOHANNESSEN**

Editing **JØRN SIMENSTAD**
Mix and Mastering **MORTEN LINDBERG**

Graphic design **MORTEN LINDBERG** illustration from SHUTTERSTOCK
Session Photos **BEATRICE JOHANNESSEN** Text and Translation **SIGURD IMSEN**

Executive Producers
JØRN SIMENSTAD, MORTEN LINDBERG and SIGURD IMSEN

Produced with support from Norwegian Academy of Music, Norwegian Artistic Research Programme, Torstein Erbos Gavefond and Fond for Utøvende Kunstnere. The Hardanger fiddle used in this recording has been provided by Frank Rolland and Hardanger folkemuseum.



2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©15 [NOMPP1503010-090] **2L-112-PABD**

This recording was made by Lindberg Lyd AS with DPA microphones and HORUS converters to a PYRAMIX workstation. Digital eXtreme Definition is a professional audio format that brings "analogue" qualities in 24 bit at 352.8 kHz sampling rate. Note on Low Frequency Effect channel: For SACD and FLAC audio files, all six channels (including the Lfe channel) are calibrated for equal playback levels. However, in the audio streams for the Blu-ray the Lfe channel is lowered by -10dB in the mastering process, anticipating a +10dB elevation in cinema-style home theatre playback.

SONATA IN F MAJOR, OPUS 1 N^o 12, B.F4

- 1 Adagio 'Lascia ch'io dica addio' (Let me say farewell) 5' 19
- 2 Allegro 5'54
- 3 Allegro 8'59

THE DEVIL'S SONATA, B.G5

- 4 Largo 7'03
- 5 Allegro 5'44
- 6 Andante – Allegro assai 6'17

PASTORALE IN A MAJOR, OPUS 1 N^o 13, B.A16

- 7 Grave 4'30
- 8 Allegro 4'05
- 9 Largo – Presto – Andante 3'27

SIGURD IMSEN baroque violin (1-6) and Hardanger fiddle (7-9)

TORMOD DALEN baroque cello

HANS KNUT SVEEN cembalo