

FURATUS

Edvard Grieg • Kosaku Yamada • Dmitry Shostakovich • Geirr Tveitt • Carl Nielsen

Human creativity is versatile and endless. If we enthuse about something we feel a need to convey that enthusiasm to others – to quote, to recite. Creativity is thus closely bound up with inspiration. One of the oldest and most resilient ways of fostering cultural life is to “borrow” ideas. In music this has been normal practice as long as there have been songs and singers to sing them. In the Romantic period this musical borrowing became an art form in its own right, with world-famous virtuosos and composers leading the way. But there are also artists today who relish this art form. Meet two of them here!

Menneskenes kreative fantasi er allsidig og uendelig. Begeistres vi av noe, utløses vår trang til å gi begeistring videre – til å sitere og resitere. Kreativitet er derfor uløselig knyttet til inspirasjon. En av de eldste og samtidig mest uslitelige måtene å gi kultur gode livsvilkår på, er å «låne» ideer. I musikken har dette blitt gjort så lenge det har eksistert sanger og mennesker til å synge dem. I Romantikken ble denne musikalske lånekulturen til en egen kunstart med toneangivende, verdensberømte virtuoser og komponister i spissen. Men også i våre dager finnes det musikere som rendyrker denne kunsten. Møt to av dem her!

OLE EDVARD ANTONSEN trumpet WOLFGANG PLAGGE piano

Recorded in DXD 24bit/352.8kHz

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

EAN13: 7041888522126



pure
audio

Blu-ray Disc

ES

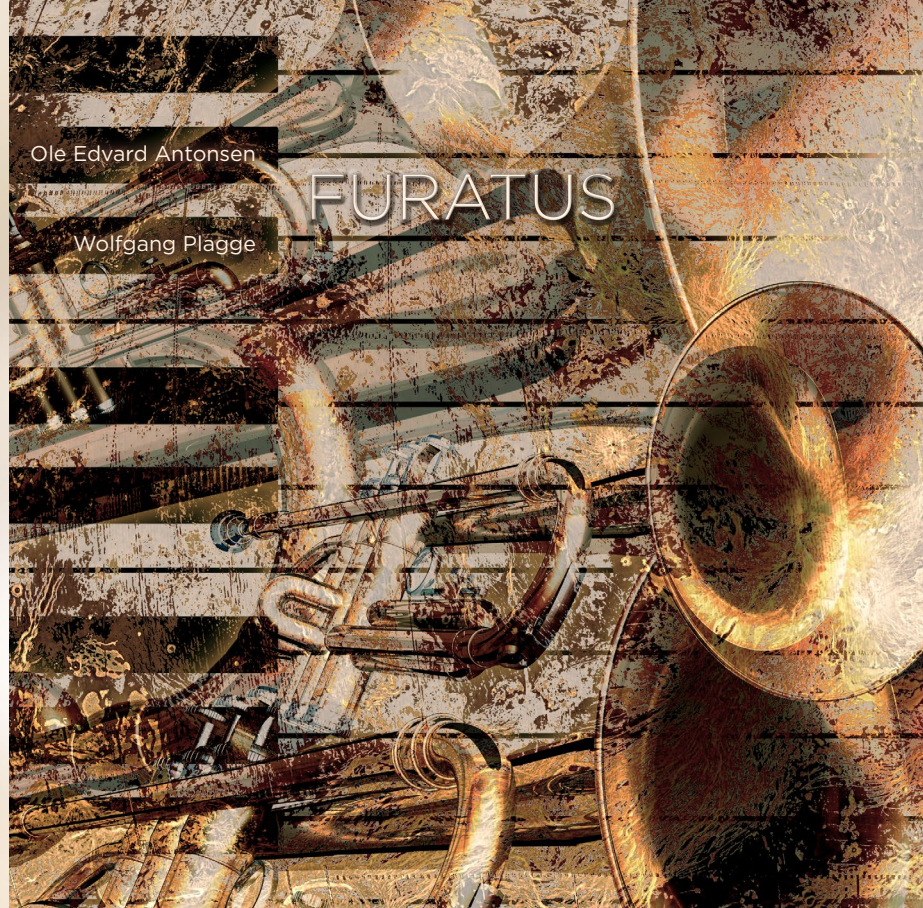
dts-hd
Master Audio

SUPER AUDIO CD

COMPACT
DIGITAL AUDIO

2L¹³⁰

2L-130-SABD 20©16 Lindberg Lyd AS, Norway



FURATUS

Edvard Grieg **Holberg-Suite** op. 40

- 1 Praeludium 2:45
- 2 Sarabande 3:41
- 3 Gavotte 3:18
- 4 Air 5:37
- 5 Rigaudon 3:25

Kosaku Yamada **Songs**

- 6 Koto – Lento molto affatto semplice 5:25
- 7 Akatonbo (Dragon fly) 2:07
- 8 Nobara (Wild rose) 2:44

Dmitry Shostakovich **Three Fantastic Dances** op. 5

- 9 March 1:27
- 10 Waltz 1:56
- 11 Polka 1:00

Hardingtonar etter Geirr Tveitt

- 12 Vé no Velkomne med Æra — introduksjon (Antonsen/Plagge) 2:49
- 13 Vé no Velkomne med Æra (Tveitt) 3:22
- 14 Brurateven (Antonsen/Plagge) 1:50
- 15 Stavkyrkjesteve (Tveitt) 1:38
- 16 Guds godhet og Guds storhet (Antonsen/Plagge) 3:11

Carl Nielsen **Humoreske-Bagateller** op. 11

- 17 Goddag! Goddag! (Hello! Hello!) 0:52
- 18 Snurretoppen! (The Spinning-Top) 0:50
- 19 En lille langsom vals (A Little Slow Waltz) 2:10
- 20 Sprællemanden (The Jumping Jack) 0:47
- 21 Dukke-marsch (Puppet March) 1:16
- 22 Spilleværket (The Musical Clock) 0:59

Ole Edvard Antonsen & Wolfgang Plagge

C trumpet, cornet and piccolo trumpet

piano

There is a long tradition in Europe for making transcriptions for different instruments of familiar, favourite music. Both the troubadours of the Middle Ages and the Gregorian chants of the early Christian church relied heavily on “loans” from older music, without this being seen as the slightest bit strange or improper. It was, rather, a reflection of the basic human need to hold on to what you like and to rephrase, in your own voice, what concerns you.

In the past no one questioned the legality of what today would be seen as sheer plagiarism or theft (Latin: *furatus*) of art – this was simply because works within artistic fields such as music and literature were not considered the property of one individual, at least not to anything like the same degree as they are today. The law of copyright is a fairly new phenomenon: until the time of the French Revolution there was no legal protection for creative and artistic work anywhere in the world. All the great composers borrowed from each other without a blush – Bach, for example, took Vivaldi’s *Concerti Grossi*, which were composed for orchestra, arranged them for organ, and published them as his own!

The adaptation of music can take many forms. In an *arrangement* all the musical and formal processes in a piece of music are preserved, but the music is reworked for a different instrument or combination of instruments. A *transcription* goes further, and can involve, in addition to differences in instrumentation, a structural reworking of the original music – in other words a physical change to the musical material itself (sometimes including changes of key), although the original music should still be recognisable. A *paraphrase* is a free adaptation or improvisation of an original work (often a version that is highly virtuosic or exuberant in some way) or a potpourri based on one or more familiar melodies. In addition to these forms of adaptation, a piece of music can, of course, quote fragments of other works – usually just a few bars, notes or motifs. The *raison d’être* of all these different forms of adaptation is that they should awaken in the listener some sense of recognition.

The choice of key in classical music is never accidental. Ever since tempered musical intervals became established practice and the metaphysical “*Affektenlehre*” began to permeate

the whole classical era, people have been firm in their conviction that each key has individual attributes and characteristics. This preconception about keys and their significance was so deeply grounded in musical language that no one questioned the system’s value until the final break with tonality occurred, at the very beginning of the 20th century. A transcription or arrangement of a classical work that includes transposition – that is, a change of key – always runs the risk of disturbing the work’s true character, however logical or practical such a transposition might seem for a particular type of instrument. In our transcriptions, therefore, our foremost concern has always been to preserve a work’s character and identity, even if this means writing music that is extremely challenging for the player. Accordingly, we have never meddled with a work’s original key.

An instrument’s evolution, its age and its player physiology have always had a large impact on its place as a solo instrument or on its use as an instrument for domestic performance. It was attractive for composers to write music for popular instruments such as the violin or piano – there were many proficient players, and “everyone” had keyboard instruments or string instruments readily available. This explains why the repertoire for string instruments, piano, organ and song has, through the centuries, grown to such gigantic proportions.

The repertoire for other instruments, on the other hand, is much more limited. Brass instruments provide a good example – among them the trumpet, the instrument featured in this recording. The trumpet’s military and civic role as a signalling instrument inhibited both trumpet-makers and trumpeters from developing a more sophisticated approach to the instrument. It is true that there were some incredible virtuoso players of the valve-free trumpets or the so-called natural trumpets in the Baroque period, but they could only play the notes of the natural harmonic series. Since most of these harmonic series were concentrated in the high register, all the melodic lines also lay in the instrument’s highest register. Composers such as Georg Ph. Telemann and Leopold Mozart and a large number of others – some known, some virtually unknown – composed solo pieces for the Baroque trumpet, and the best trumpet players were often engaged on a permanent basis by courts and principalities, where having a

skilfull trumpeter was seen as a considerable asset. However, most trumpets were still used by soldiers and couriers who played while on duty, but who were not professional musicians. A wider and more attractive appeal could perhaps have contributed to greater public awareness of the trumpet, and thereby in turn to a far larger trumpet repertoire – comparable, for example, to that for string instruments. Today’s valve trumpet has not existed for more than 180 years; before that, trumpets were generally valveless, although some attempts at early refinements had been made. Very little music for a trumpet with valves was written before Joseph Haydn and Johann Nepomuk Hummel composed their legendary trumpet concertos for the so-called keyed trumpet which Anton Weidinger constructed in 1792, but even after this it never seems to have occurred to such pre-eminent composers as Mozart, Beethoven, Schubert and Brahms to compose solo works for this instrument which most people still thought of as a “military instrument”.

In the Romantic period the great virtuoso soloists of the day were revered as popular heroes. Franz Liszt, Niccolò Paganini, Carl Maria von Weber and not least Norway’s Ole Bull were international icons who had the same sort of cult status as top sports stars today. One instrument in the brass family, the cornet, had its golden age in this period, and several brilliant cornet virtuosos, such as Herbert Clarke, played their music all over the world. Their repertoire consisted mainly of original works, sets of variations and fantasias. Virtuosity itself was the goal for the foremost of these soloists, and the works they performed did not necessarily match the quality of the performances. This hardly mattered, because the main concern was to enchant audiences – indeed, to bowl them over – with superhuman artistry. This penchant for displays of virtuosity reached its zenith towards the end of the 19th century, then imploded as the 20th century saw the beginnings of minimalistic and twelve-tone music, and of expressionism.

Romanticism, in spite of its sometimes gratuitous extravagance, did however bring great benefits, not least because the emphasis on large audiences being mesmerized by individual performance made this a golden age for the art of transcription. All the star soloists (who were to a man excellent composers) arranged, transcribed and paraphrased each other unceasingly,

bringing the most popular works, tunes and motifs to a wider public. This was also a way of broadening the repertoire. A well-constructed transcription of a work from one instrument to another, providing it was idiomatically and aesthetically convincing, could put the spotlight not only on the original work and its instrument but also on the instrument chosen for the transcription. A striking example of this can be seen in Liszt’s *Paganini Études*, where his transcription, taking as its starting-point not only Paganini’s *Caprices* for solo violin but also one of his violin concertos, was to enrich both the violin repertoire and the piano repertoire. While on this subject it is also germane to consider Grieg’s way of working with the folk music material he collected himself or encountered through other people’s annotations; all the compositions he made based on this material are essentially a mixture of paraphrasing and original composition.

It is within this tradition that we, a trumpeter and a pianist, have been engaged in augmenting the repertoire for trumpet and piano over the last few years. Both of us are performers and composers; we perform – individually or together – our own and others’ works on a daily basis for audiences at home and abroad, and we are keen to arrange familiar music for other instruments and to play these arrangements. There is no denying that this process can have a dynamic all of its own, and at times it presents formidable challenges: our self-imposed stipulation that we remain loyal to the key of the original work can present the trumpeter with considerable difficulties and, on the occasions when our starting-point has been piano music, it can be testing for the pianist to “forget” the familiar and frequently played original score. Experience has taught us that by no means all music lends itself to being transferred from one idiom to another – the crucial factor is whether or not a natural and “right-sounding” flow can be attained. In some cases the score can be translated with hardly any note changes, in other cases a substantial degree of reworking is needed. What we hear on this album is the product of many years’ labour, and we are constantly encountering new works and exploring new angles that give us the chance of further enlarging the repertoire. All three main types of adaptation can be heard on this album: arrangements, transcriptions and paraphrases.

To adapt a chamber music work by Grieg so that listeners think it was in fact composed for trumpet and piano, or to adapt Japanese folksongs so they sound as if they were intended for the trumpet-piano duet, or to subject Geirr Tveitt's highly personal folk-inspired music to yet another reworking, are all projects that give us deep satisfaction and pleasure as composers and performers. But there is one thing that is even more important: our instruments are our means of communication, and it is through the tools we employ best that we can fulfill a mission as genuine interpreters of other people's art. To interpret is to translate – we translate music so that we ourselves, and through us our listeners, can really understand what we are saying. In this way the result is not a mere sequence of notes, but an interpreted and fully experienced musical unity.

Edvard Grieg's (1843–1907) iconic *Holberg Suite* is one of his most famous compositions. In this five-movement work, whose original title was *Suite from Holberg's Time*, we meet Grieg as explorer of styles – he follows the contemporary trend of seeking inspiration for one's own music in the Baroque period. What is so fascinating about this work is that it never becomes sheer pastiche, in the strict sense of the word – there are archaic traits but at no point does the suite cease to be Grieg's creation. Three of the movements (“Sarabande”, “Gavotte” and “Rigaudon”) are based on popular Baroque dances; the two other movements are more autonomous instrumental compositions. Grieg handles the forms with a sure sense of freedom, releasing a fundamental vitality in the music; it is never a question of “sounding like” specific Baroque composers, but rather of tasting the flavour of centuries of musical culture. Grieg wrote two versions of the work, one for piano and one for strings. Both his versions are striking expressions of fully idiomatic compositions for particular instruments' characteristics. Our version builds on both these original versions, and we have adhered to Grieg's idiomatic approach by adapting the music to suit our two instruments while keeping a determined and clearly expressed focus on Baroque style.

Kosaku Yamada (1886–1965) was a composer and conductor of great distinction in Japan. After a period of study in his homeland, he travelled to Germany and the USA to study

composition in the years 1910–15. His compositions number over 1600, and include works in every genre; among them are over 700 lieder and many children's songs. Musicians such as Kathleen Battle, Ernst Haefliger and Yoshikazu Mera have helped to make Yamada's works known outside Japan. As conductor and arranger, Yamada contributed significantly to making western music better known in Japan. In this recording we meet Yamada the Romantic, clearly inspired by the folk music tradition. The first song invokes strong associations with the Japanese instrument the *koto*, and “Akatonbo” and “Nobara” seem almost transparent in their simple beauty. A few years ago we were invited to Japan by the composer's daughter in order to perform her father's music at concerts and on Japanese television, and since then we have kept his works in our repertoire. As these were originally vocal compositions, we have striven to retain precisely that vocal and unreserved quality which characterizes the art of song so naturally and with such a true sense of authority. We have therefore taken some liberties with regard to the flow of the music – but have refrained from interfering with its structure or key.

Dmitry Shostakovich (1906–75) is one of the most important musical personalities of the 20th century, and his music and his life demonstrated the connection between the arts and the history of ideas more clearly than almost anyone else's. His life and times were to be stamped by two world wars, a revolution and the intense cultural struggle against Stalin's tyranny. Most of his works depict in some form or other the pain of these years, but in some works, as in *Three Fantastic Dances*, we meet an innocent, playful and even roguish Shostakovich free of a political sub-text. The almost accentuated coolness of the two first dances contrasts with the final dance's affectionate wit. All three stand out as strongly visual – Shostakovich loved the cinema, and in the rapid and abrupt changes in mood in these pieces one senses his enthusiasm for animation films. This work was also originally composed for solo piano. We have re-worked it in as idiomatic a form as we could without altering its inner structure and character.

Geirr Tveitt (1908–1981), composer, pianist, folk music historian and cultural personality, has once and for all put Norwegian music belonging to the generations after Grieg on the international map. Listeners from all parts of the world have been spellbound by his brilliant

treatment of folk music material, especially from his own region of Norway. Tveitt is more successful than most in retaining the identity of folk music while at the same time adding to it an artistic dimension. The result is a strikingly original form where authentic folk music material is the core of the musical language, rather than just serving as a chance source of inspiration. Tveitt was, moreover, a wonderful improviser, and many of his works are to be found in several different versions, each clearly the result of a moment's improvisatory inspiration. In our approach to his music we have indulged in a similar musical journey. Accordingly, there are “only” two of the pieces in our selection from *Folk Tunes from Hardanger* that in fact follow Tveitt's version closely; the three others are the products of a free approach, in his spirit with kind permission. In our introduction to “Velkomne med Æra” (Welcome with Honour) we have chosen another modal tonality than Tveitt's; we did this to emphasize the sense of the traditional unaccompanied song functioning as a welcome. In the hymn “Guds godhet og Guds storhet” (God's Goodness and God's Greatness) we felt a quieter and simpler tonal sequence was appropriate, and in “Brurateven” (about a wedding prank: a disappointed suitor fixes the bride's drink in the hope of spoiling her wedding night) we emphasize echoes of the music in the foregoing pieces.

Carl Nielsen (1865–1931) is one of Denmark's greatest composers. He was born in Odense on the island of Fyn, and throughout his life his guiding lights were fellow-townsmen Hans Christian Andersen's writings and Wolfgang Amadeus Mozart's music, and it is not difficult to discern a love of story-telling and an almost Mozartian levity in much of Nielsen's music. Certainly in the six *Humoresque-Bagatelles* he dazzles as a composer able to write character pieces, and in our versions these short piano works have assumed an at times dizzyingly virtuosic trumpet/piano personality. The original piano composition lies consistently in such a light register that it seemed natural to choose a piccolo-trumpet in all six pieces, while the drama inherent in Nielsen's choice of key remains unchanged throughout. In our day the popularity of Nielsen's music is international, spreading to audiences further and further from Denmark. In 2015 the 150th anniversary of his birth was celebrated all over the world.





Å lage transkripsjoner for ulike instrumenter av kjent og kjær musikk har en lang historie i europeisk kultur. Så vel Middelalderens trubadurer som oldkirkens gregorianske korsangere «lånte» fra eldre musikk når de skulle lage sin egen, uten at det på noen måte ble sett på som anstøtelig eller merkelig. Tvert imot reflekterte det snarere det grunnleggende menneskelige behov for å fastholde det man liker – gjenfortelle med sin egen stemme det man er opptatt av. I eldre tider var det ingen som reagerte på lovligheten av det som i våre dager ville blitt sett som rent plagiat eller tyveri (latin: *furatus*) av kunst – rett og slett fordi arbeider innen kunstreninger som musikk og litteratur i langt mindre grad da enn nå ble oppfattet som enkeltpersoners eiendom. Opphavsrett er et forholdsvis nytt fenomen: Frem til tiden rundt Den franske revolusjon fantes det intet lovregulert vern av åndsverk noe sted på kloden. Alle de store komponistene lånte uten blygsel musikk av hverandre – Bach kopierte Vivaldis Concerti Grossi, arrangerte dem fra orkester til orgel og publiserte dem som sine egne!

Adapsjon – tilpasning – av musikk kan ta en rekke former: I et *arrangement* er alle formelle og musikalske prosesser i verket bevart, bare besetningen er endret i forhold til utgangspunktet. En *transkripsjon* går lenger: Her kan det utover de rent instrumentale endringene også forekomme strukturelle inngrep i originalmaterialet – altså en fysisk forandring av et materiale (herunder også endring av tonearter) dog ikke mer enn at originalstoffet fortsatt er til å kjenne igjen. En *parafrase* er en fri fantasi eller improvisasjon (gjør en meget virtuos eller på annen måte imponerende versjon av originalen) eller et potpurri bygget over en eller flere kjente melodier. Utover dette kan komposisjoner også godt *sitere fragmenter* av andre verker – da dreier det seg vanligvis bare om noen takter, noter eller motiver. Poenget med alle disse ulike formene for adapsjon er at de skal utløse gjenkjennelse hos lytterne.

Toneartsvalg i klassiske musikkverker er aldri tilfeldig. Helt siden etableringen av den tempererte skalaen og den metafysiske *affektlæren* som gjennomstrømmet hele den klassiske æra har folk hatt et grunnfestet og urokkelig syn på toneartenes individuelle ulikheter og spesifikke egenskaper. Bevisstheten om toneartene og deres betydning var så innarbeidet i det musikalske uttrykket at ingen stilte spørsmål ved systemets gyldighet før det endelige

bruddet med tonaliteten kom – på terskelen til 1900-tallet. Skal man gjøre en transkripsjon eller et arrangement av et klassisk musikkverk kan man altså komme i skade for å rokke ved verkets egentlige natur om man endrer – transponerer – tonearten, uansett om dette kan virke fornuftig ut fra instrumenttypen man skal arrangere for. I vårt arbeid med å transkribere musikk har vi derfor alltid – uansett om det medfører store instrumentale utfordringer – latt tilpasningen til musikkens identitet overstyre hensynet til instrumentets. Derfor har vi aldri rørt verkenes originaltonearter.

Et instruments utviklingshistorie, alder eller bruksfysiologi har alltid hatt stor betydning for dets posisjon som solistinstrument eller som base for privat musikkutøvelse – det var attraktivt for komponistene å skrive for populære instrumenter som fiolin eller klaver; der fantes de gode utøverne, og «alle» hadde taste- og strykeinstrumenter tilgjengelig. Derfor har repertoaret for strykeinstrumenter, klaver, orgel og sang gjennom århundrene kunnet vokse seg til gigantiske proporsjoner.

Andre instrumenter, derimot, har et langt mer begrenset repertoar. Messingblåseinstrumentene, og i denne sammenheng *trompeten*, er et godt eksempel. Dens bakgrunn som signalinstrument i militære og sivile sammenhenger forhindret en tidlig utvikling av tekniske og instrumentale ferdigheter hos så vel konstruktører som utøvere. Riktignok fantes noen utrolige virtuoser på de ventilløse trompetene eller de såkalte naturtrompetene i den store barokkperioden, men de kunne utelukkende spille på overtonerekka. Siden de fleste av disse harmoniske overtonene lå tettest samlet i det høye registeret, ble alle de melodiske linjene liggende i det aller høyeste registeret på instrumentet. Komponister som Georg Ph. Telemann, Leopold Mozart samt en rekke mer eller mindre kjente komponister skrev solostykker for barokktrompeten, og de aller beste utøverne fikk ofte en fast tilknytning til ulike hoff og fyrstedømmer der det ble sett på som særdeles attraktivt å ha en dyktig hofftrompetist. Men en stor del av instrumentene ble fortrinnsvis benyttet av soldater og postbud i tjeneste, altså ikke profesjonelle musikere. En større attraksjonsverdi hadde kanskje kunne bidratt til å gi instrumentene en mer selvfølgelig plass i folks bevissthet – og dermed en større skatt av musikkverker, slik det ble tilfellet med

for eksempel strykeinstrumentfamilien. Dagens ventiltrompet har ikke eksistert i mer enn 180 år – før det var trompetene, tross noen forsøk på tidlige løsninger, stort sett ventilløse. Noe repertoar for et instrument med ventiler fantes knapt før Joseph Haydn og Johann Nepomuk Hummel skrev sine legendariske konserter for den såkalte klaffetrompeten som Anton Weidinger konstruerte i 1792. Selv etter dette falt det aldri komponister som Mozart, Beethoven, Schubert eller Brahms inn å skrive noe solistisk verk for instrumentet som blant folk flest bare hadde status som «krigsinstrument».

Romantikken er den perioden i kulturhistorien der de store virtuosene ble dyrket som folkehelter. Franz Liszt, Niccolò Paganini, Carl Maria von Weber og ikke minst vår egen Ole Bull var internasjonale ikoner som ble dyrket på linje med våre dagers toppidrettsutøvere. Blant messingblåseinstrumentene fikk *kornetten* en gullalder i denne perioden, og en rekke strålende kornettvirtuoser som Herbert Clarke m. fl. turnerte hele verden med sin musikk. Repertoaret bestod i hovedsak av originalverker, variasjonsverker og fantasier. For topputøverne ble ekstrem virtuositet et mål i seg selv – komposisjonene som ble fremført var ikke nødvendigvis alltid av samme kvalitet som fremføringene, men det var ikke så farlig – det avgjørende var å begeistre, ja, helst lamslå publikum med overmenneskelige instrumentale prestasjoner. Mot slutten av 1800-tallet toppet denne utviklingen seg, for deretter å implodere inn mot 1900-tallets første gryende, minimalistiske og teknologibaserte 12-tonemusikk og ekspresjonisme.

Romantikken førte, tross en til tider noe utenpåklistret ekstravaganse, også mye godt med seg: Ikke minst gjennom sitt fokus på individuelle prestasjoner for å beseire de store publikumsmassene kom den til å bli en gullalder for transkripsjonskunsten. Alle de store utøver-essene (som også alle var utmerkede komponister) arrangerte, transkriberte og parafraserte hverandre uopphørlig, slik at de mest populære musikkstykkene, melodiene og motivene kom enda flere mennesker for øre. Dette var også en måte å utvide repertoar på: Der det var idiomatisk og estetisk forsvarlig, kunne en godt utført transkripsjon av et musikkverk fra ett instrument til et annet komme både originalverket og -instrumentet så vel som transkripsjonsinstrumentet til

gode. Et formidabelt eksempel på dette er Liszts Paganini-etyder, der Liszt tar utgangspunkt i både Paganinis solo-capriser for fiolin og en av hans fiolinkonserter på en måte som skulle komme til å gagne så vel fiolinlitteraturen som klaverlitteraturen. (I denne sammenhengen må også nevnes Griegs arbeid med folkemusikk materialet han kom i kontakt med, både det han selv skrev ned og det han kom i kontakt med gjennom andres nedtegnelser: Alle komposisjonene han frembrakte basert på dette materialet er i bunn og grunn en blanding av parafrasering og nykomponering.)

Det er i denne tradisjonen vi, en trompetist og en pianist, i en årrekke har arbeidet for å tilføre repertoaret for trompet og klaver nytt stoff. Vi er begge både utøvere og komponister, vi fremfører til daglig – både hver for oss og sammen – egne og andres komposisjoner for publikum over hele verden, og vi liker å se på mulighetene for å tilpasse velkjent musikk for andre instrumenter til vårt eget bruk. Det er ingen grunn til å legge skjul på at dette arbeidet kan ha sin egen dynamikk og til tider sine helt egne utfordringer: Vårt selvpålagte krav til tonearts-trofasthet kan utsette trompetisten for betydelige instrumentaltekniske oppgaver – og i de tilfeller der utgangspunktet har vært klaversolo-litteratur kan det være litt av en prøvelse for pianisten å måtte «glemme» det velkjente og innarbeidede originalmaterialet...

Erfaring har lært oss at slett ikke all musikk ukritisk lar seg overføre fra ett idiom til et annet – det avgjørende er om det kan oppnås et naturlig og selvfølgelig forløp. I noen tilfeller er det mulig å oversette stoffet nesten noterett, andre ganger trengs en stor grad av omskriving for å få til et overbevisende resultat. Mange års arbeid ligger bak det klingende resultat du her får høre, og vi arbeider stadig med nye verker og vinklinger for å utvide repertoaret ytterligere. Alle tre hovedformer for adaptasjon er å finne på CD'en, både arrangering, transkripsjon og parafrasering.

Å bearbeide et kammerorkesterverk av Grieg på en måte som får lyttere til å føle at verket like gjerne kunne vært skrevet for trompet og klaver – å få japanske folkesanger til å låte som om de originalt var tiltenkt en trompet-klaver-duo – å la Geirr Tveitts uforlignelige

harding-inspirerte musikk få enda en omgang i støpeskjeen – det er oppgaver som gir oss stor tilfredsstillelse og glede som utøvere og medskapende musikere, men enda viktigere: Instrumentene våre er våre formidlingsverktøy – det er ved hjelp av verktøyet vi behersker best at vi kan ha en misjon som genuine formidlere av andres kunst. Å tolke er å oversette – vi oversetter musikken slik at vi selv, og gjennom oss våre lyttere, kan forstå det vi sier. Dermed blir resultatet ikke en oppramsing av noter, men en tolket og gjennomlevd musikalsk helhet.

Edvard Griegs (1843–1907) ikoniske *Holberg-Suite* er ett av mesterens mest berømte verker. I dette femsatsige verket med originaltittel *Suite fra Holbergs tid* møter vi Grieg som stilutforsker – hans følger tidens trend med å oppsøke barokken som inspirasjonskilde for egen musikalsk produksjon. Det fascinerende med verket er at det aldri blir en pastisj i ordets egentlige betydning – det har arkaiske trekk uten på noe tidspunkt å opphøre å være Grieg. Tre av satsene i suiten (Sarabande, Gavotte og Rigaudon) har populære barokkdanser som grunnformer, de to andre er mer frittstående instrumentale komposisjoner. Grieg turnerer formene med en befriende ledighet som slipper løs en musikalsk urkraft i materialet; det er aldri snakk om å «ligne på» spesifikke barokk-komponister, men snarere å kjenne på smaken av århundrer med musikalsk estetikk. Grieg utga selv to versjoner av verket – en for kammerorkester og en for solo klaver. Begge disse versjonene legger for dagen en frapperende idiomatisk tilpasning til instrumental egenart. Vår versjon bygger på begge originalversjonene, og vi har fulgt opp Griegs idiomatiske grunntanke ved å tilpasse verket optimalt til instrumentene våre gjennom et tydelig og uttalt fokus på barokke stilelementer.

Kosaku Yamada (1886–1965) nyter en enorm anerkjennelse og berømmelse som komponist og dirigent i Japan. Etter studier i sitt hjemland reise han i perioden 1910-15 til Tyskland og USA for å studere komposisjon. Blant hans over 1600 komposisjoner innen alle sjangere finnes mer enn 700 lieder og en rekke barnesanger. Musikere som Kathleen Battle, Ernst Haefliger og Yoshikazu Mera har bidratt til å gjøre Yamadas verker kjent utenfor Japans grenser. Som dirigent og arrangør gjorde Yamada en betydelig innsats for vestlig musikk i Japan. Vi møter Yamada på denne innspillingen som en naturromantiker med klar folkemusikalsk inspirasjon.

Spesielt den første sangen fremkaller sterke assosiasjoner til det japanske instrumentet Koto, og Nobara og Akatonbo virker nesten transparente i sin enkle skjønnhet. Vi ble for noen år tilbake invitert til Japan av komponistens datter for å fremføre hennes fars musikk på konserter og i nasjonalt japansk fjernsyn, og siden har vi beholdt verkene på vårt repertoar. Ettersom de i utgangspunktet er vokale komposisjoner, har vi arbeidet med dem for å få frem nettopp dette vokale og uforbeholdne som kjennetegner sangkunst med naturlig og ekte autoritet. Vi har derfor tatt oss noen forløpsmessige friheter – uten å gjøre inngrep i strukturer eller tonearter.

Dmitri Sjostakovitsj (1906–1975) er en av det 20. århundres viktigste musikalske personligheter – gjennom sin musikk og sitt liv kom han til å vise sammenhengen mellom kunst og idehistorie klarere enn de fleste. Hans liv skulle preges av to verdenskriger, en revolusjon og den intense kulturkampen mot Stalins tyranni. Storparten av hans verker skildrer i en eller annen form smerten i samtiden, men i noen verker, som i de tre lekene *Fantastiske dansene*, får vi stifte bekjentskap med den purunge, lekne og ikke lite underfundige Sjostakovitsj uten politiske baktanker. Den svale, nesten betont kjølige grunnstemningen i de to første dansene kontrasteres av den avsluttende dansens kostelige vidd. Alle tre fremstår samlet som sterkt visuelle – Sjostakovitsj elsket filmen, og en aner hans begeistring for animasjonsfilm i disse stykkenes kjappe og abrupte stemningssvingninger. Også dette verket er originalt komponert for klaver solo. Vi har omarbeidet det i så idiomatisk retning som mulig uten å gripe inn i dets indre struktur og natur.

Geirr Tveitt (1908–1981), komponisten, pianisten, folkemusikkforskeren og kulturpersonligheten, har en gang for alle satt norsk musikk fra tiden etter Grieg på det internasjonale kartet. Hans geniale behandling av folkemusikalsk stoff, særlig fra sitt eget hjemdistrikt, har trollbundet folk i alle verdensdeler. Tveitt lyktes som få i å bevare folkemusikkens identitet, samtidig som han tilførte den en kunstmusikalsk dimensjon. Resultatet er en slående original musikkform der autentisk folkemusikalsk materiale er selve hjertet i tonespråket, ikke bare en tilfeldig inspirasjonskilde. Tveitt var dessuten en gudbenådet improvisator, og mange av verkene hans finnes i en rekke ulike versjoner med klare øyeblikks-inspirasjonelle trekk. Vi

har i vår tilnærming til hans materiale latt oss inspirere til en tilsvarende musikalsk reise. Det er derfor «bare» to av stykkene i vår Hardingtone-samling som følger Tveitts versjon direkte, de tre andre er frie tilnærminger i hans ånd (med tillatelse). I vår innledning til «Velkomne med Æra» velger vi en annen modal tonalitet enn Tveitt for å understreke velkomstelementet i den tradisjonelt uakkompagnerte sangen. I salmetonen «Guds godhet og Guds storhet» har vi ønsket et stillere og enklere tonefølge, og i «Brurateven» trekker vi tråder til klangene i den forutgående musikken.

Carl Nielsen (1865–1931) er en av Danmarks største komponister. Født i Odense på Fyn hadde han sitt bysbarn Hans Christian Andersens forfatterskap og komponisten Wolfgang Amadeus Mozarts musikk som ledestjerner hele livet, og vi kan lett høre fortellergleden og den henimot Mozart'ske lettheten i store deler av hans musikk. Ikke minst i de seks Humoreske-bagatellene briljerer han som karakterkomponist, og i vår versjon har de korte klaverstykkene fått en til dels svimlende virtuos trompet/klaver-drakt. Den originale klaverkomposisjonen ligger gjennomgående i et så lyst register at det falt naturlig å velge piccolotrompet i alle seks satsene, mens spenningen i Nielsens intuitive toneartsvalg er bevart uendret hele veien. Carl Nielsens musikk har i vår tid begynt å nå stadig lenger utenfor Danmarks grenser, og 150-års-jubileet for hans fødsel ble i 2015 markert over hele verden.







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 studio group**
Screen design and Blu-ray authoring **Michael Thomas Hoffmann**
Blu-ray producers **Morten Lindberg** and **Stefan Bock**

1-11 recorded in Sofienberg Church, January and August 2012
12-22 recorded in Jar Church, September 2013

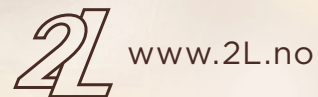
Recording Producer and Balance Engineer **MORTEN LINDBERG**
Recording Technician **BEATRICE JOHANNESSEN**
Piano Technicians **THRON IRBY** and **ERIC SCHANDALL** Steinway

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

Graphic design **MORTEN LINDBERG**
Liner Notes **WOLFGANG PLAGGE** and **OLE EDVARD ANTONSEN**
Translation **RICHARD HUGH PEEL** Session Photos **MORTEN LINDBERG**

Executive Producers **JØRN SIMENSTAD** and **MORTEN LINDBERG**

Produced with financial support from Fund for Performing Artists



2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©16 [NOMPP1609010-220] **2L-130-SABD**

This recording was made by Lindberg Lyd AS with DPA microphones, DAD AX-24 (track 1-11) 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.

- 
- 1-5 Edvard Grieg **Holberg-Suite**
6-8 Kosaku Yamada **Songs**
9-11 Dmitry Shostakovich **Three Fantastic Dances**
12-16 Geirr Tveitt **Hardingtonar**
17-22 Carl Nielsen **Humoreske-Bagateller**