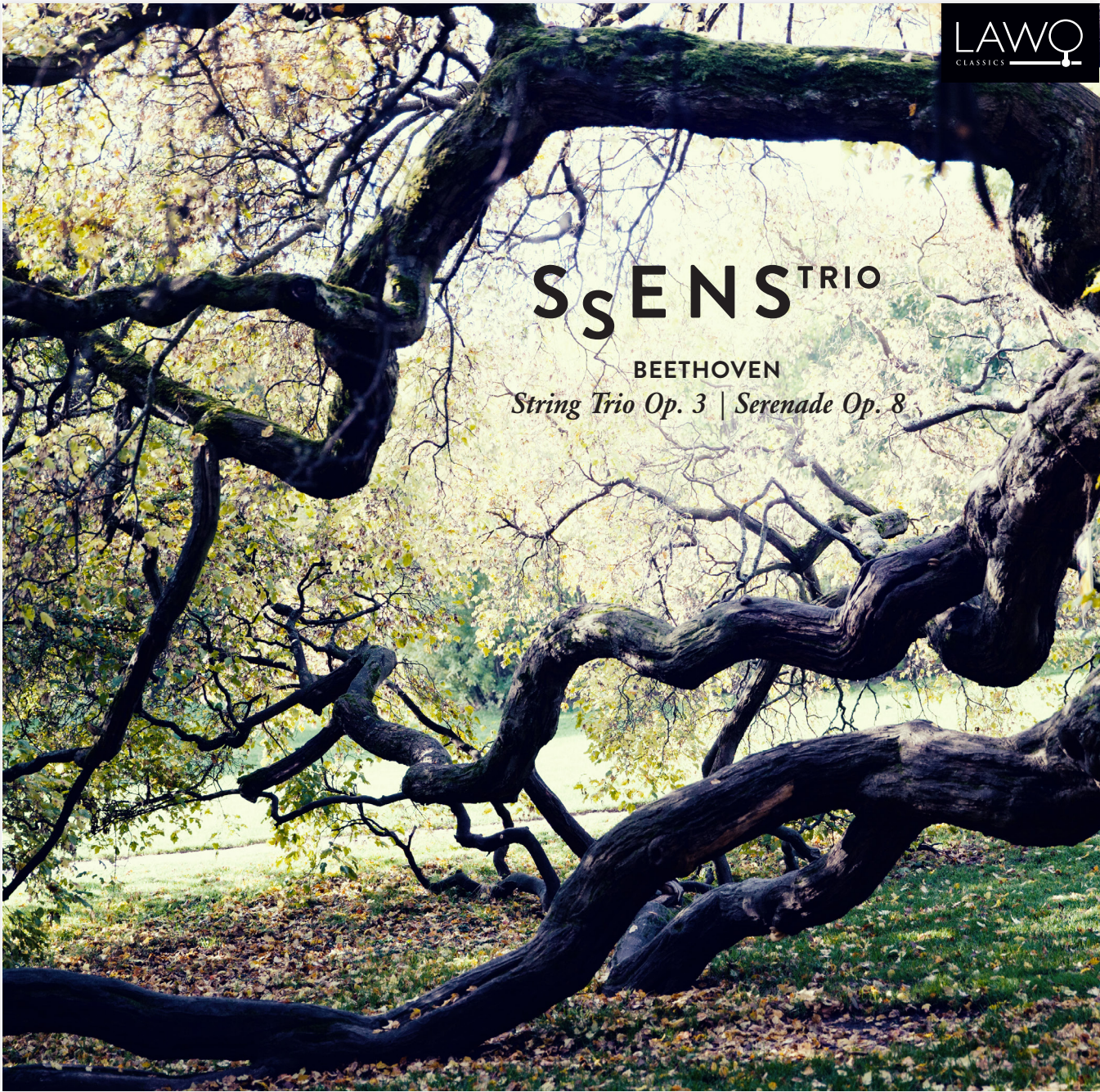




LAWO
CLASSICS

SENS TRIO

BEETHOVEN

String Trio Op. 3 | Serenade Op. 8

I noen korte år, på 1790-tallet, var Beethoven opptatt av et klangcorpus som han senere i livet aldri mer skulle komme til å befatte seg med: stryketrioen. Fem omfattende komposisjoner skulle komme ut av det. De to første, som er gjenstand for denne innspillingen, er trolig satt på papiret allerede før Beethoven søkte seg til Wien som Haydns elev. De er også rent formelt sterkere knyttet opp mot barokkens suiteform enn de tre siste (opus 9) hvor Beethoven dyrker den klassiske sonateform; egentlig et stykke unna den rent diverterende, cassasjonspregede «nattmusikkstilen» (notturmoen) slik Mozart rendyrket den.

Etter fullføringen av disse stryketrioene – og de står seg 220 år senere som genrens «sine qua non» – var veien åpen for å følge i Haydns fotspor. De seks kvartettene, op. 18, hører alle syttenhundretallet til om enn utgivelsen kom like over hundreårsskiftet. Med ujevne mellomrom skapte Beethoven i denne formen sine absolutte mesterverk.

Det var i den postrevolusjonære wienerverden vår fremtidige unionskonge Carl Johan, eller Jean Baptiste Bernadotte som han het på den tiden, tilbragte noen korte vårmåneder i 1798 som Frankrikes ambassadør og pleiet omgang med musikkcelebriteten fra Bonn. Det finnes flere beretninger om dette «vennskapet», men ingen gir sikker beskjed om hvorvidt noen av stryketrioene ble foredratt i ambassaden. Men sikkert er det at Beethoven henvendte seg til monarken på unionstronen et kvart århundre senere, i 1823, da han hadde skrevet Missa Solemnis og samtidig spurte om han skulle skrive en komposisjon til sønnen, Oscar 1, og viste til «La présence de Votre Majesté a Vienne, et intérêt qu'elle pris avec quelques Seigneurs de sa suite a mes médiocres talents» («Deres Majestetets nærvær i Wien, og den interesse for mitt middelmådige talent som ble vakt hos noen herrer i deres følge»).

Intet svar fra Bernadotte foreligger – hverken i Musikalska Akademien, Bernadottes privatarkiv, eller for den saks skyld – blant Beethovens etterlatenskaper.

Den første beretningen om Beethovens liv og levnet med forsøk på en kronologisk tilnærming var det hans Bonnvenner Ferdinand Ries og Franz Wegeler som sto for: «Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven» ble gitt ut i Koblenz i 1838, altså 11 år etter hans bortgang.

Der leser vi at Beethoven hadde fått i oppdrag av Grev Anton Georg Apponyi «ein Quartett zu componieren deren er bis her keines geliefert hatte». Etter min erindring, sier Ries/Wegeler, gikk Beethoven to ganger til verket. Ved første forsøk oppsto «en stor fiolintrio», ved det andre «en fiolinquintett». Det er nettopp stryketrioen, op. 3 (og strykekvintetten op. 4) Ries og Wegeler

snakker om her. De fastslår uten videre at opphavsåret er 1794.

Om opus 3 i dag kalles Trio og opus 8 Serenade er de temmelig like i formell henseende. Og bak det hele ruver Mozarts Ess-Dur Divertimento, KV 563. Den var faktisk utgitt på trykk allerede året etter at Mozart gikk bort i 1792 – altså i god tid før Bonns største sønn hadde sitt inntog i Wien.

Dersom man sammenligner selve satsstrukturen i Mozart-divertimentoet med Beethoven op. 3, må det regnes for nesten utenkelig at han ikke hadde tatt til seg mesterverket da han la opp selve grunnplanen for op. 3.

Samme toneart og med nøyaktig samme plassering i strukturen for de to menuettene (satsene 3 og 5), men hvor Mozart også opererer med en ekstra Trio – i forskjellige tonearter. Opus 8, Serenaden, står alt i alt lenger vekk fra Mozart-forbildet.

Selve originalpartituret til op. 3 befinner seg i dag i Beethoven-Haus i Bonn. Utkastet til en bearbeidelse av verket er trykket i faksimile, og her drar Beethoven inn et klaver som så blir borte i andre sats. Vi gjenkjenner hans litt røffe muntlige form når han utstyrt partituret med påskriften: «Der Herr Violoncellist ist gebethen diesen Takt zu pausieren.»

I selve tematikken velger Beethoven andre strukturer enn Mozart. Et synkopert åpnings tema fra første takt som stadig vender tilbake, gjerne unisont mellom fiolin og bratsj (men aldri med celloen). Den rytmiske variabiliteten er ellers vel ivarettat innenfor etablerte 4/4-rammen, med en utstrakt bruk av åttendedels trioler og med bratsjens sekstendedeler i en slags albertibass-funksjon.

I Andanten, andresatsen, som hos Mozart er en langsom adagiosats, utfolder allerede Beethoven det som senere skulle bli et av hans mest karakteristiske trekk: den særlige scherzo-skrivningen.

Tredjesatsen følger den allerede etablerte sannhet innen wienerklassisismens menuett: skifte av toneart ved menuettens triodel. (I dette tilfelle fra grunn tonearten til Ass-Dur.)

Fjerdesatsen – den eneste virkelig «dvelende» i hele opus 3, beholder Trioens toneart gjennom sine 141 takter, og man får rikelig anledning til å beundre den unge komponistens suverene symbiose mellom det melodiske uttrykk og harmoniseringsfigurasjonene, som varierer fra instrument til instrument, men som allerede i de åtte første taktene er trukket normgivende opp gjennom samspillet mellom fiolin og bratsj.

Den andre Menuetten er først og fremst karakterisert ved at triodelen skifter til en molltoneart (c-moll) og blir derfor i god mozartsk tradisjon ikke hetende Trio, men Minore.

Sistesatsen er i særklasse den lengste avslutningssatsen Beethoven skrev innenfor sitt stryketrioverk – 457 takter. Og her finnes ingen repetisjonstegn – Beethoven gjennomkomponerer hele satsen. Kort, konsist og luftig blir innledningstemaet presentert over en åttetakters frase i fiolin og bratsj. Avløst av sprelske variasjonsløp hvor sekstendedelsfigurasjonene veksler med åttendedels-trioler, kommer innledningstemaet tilbake gjennom hele satsen, i konsentrerte og forkortede utgaver. I noen korte forløp på henholdsvis åtte og fem takter lar Beethoven de tre strykerne spille unisont, begge gangene for å fremheve den sterkeste dynamikk for så umiddelbart å presentere åpningsstemaet i bratsj og cello i et nesten utvisket pianissimo. En effektiv prosedyre vi stadig kan finne eksempler på fremover i komponistens verk.

Jeg innbiller meg at dette måtte være noe som falt i smak både hos feltmarskalken som fungerte som Frankrikes ambassadør og hos tidens store fiolinvirtuos som opererte i hans følge: Rodolphe Kreutzer.

Opus 3 er egentlig totalt sett en musikalsk, for ikke å si åndshistorisk bedrift. Ja visst er de store klassiske idealer fra syttenhundretallets divertimenti tatt godt vare på, men samtidig er den romantiske impuls – jeg mener Goethes romantiske impuls fra Sturm und Drang-tiden, fra «Die Leiden des jungen Werthers» – suverent innbakt i verket – og husk, dette ligger før den tukst som Fader Haydn bidrog med.

OP. 8

Hele Serenaden kan stå som et lysende eksempel på hvordan Beethoven, før han var skikkelig etablert i Wien, allerede hadde løst klassisismens mottakerproblem – samtidig å kunne appellere både til «Die Kenner» og «Die Liebhaber».

Åpningsmotivet, eller Alla Marcia-motivet, som i alt vesentlig dreier seg om en D-Dur-treklang, inneholder tematisk materiale vi kjenner igjen viden utover. Og i den lengste satsen – variasjonssatsen – har vi alle elementer i embryo som vi kjenner fra Beethovens senere verk (jfr. Diabellvariasjonene) hvor han utvikler variasjonstanken som sådan til selve sin «raison d'être». Her er det allerede stoff nok til å gjøre den mest innbitte «Kenner» tilfreds.

Serenaden op. 8 i D-Dur har en gjennomskinnelig struktur med en genretypisk innramming: vi entrer sce-

nen med en marsj i sluttet orden, og vi forlater den til nøyaktig den samme marsjen. Dette er en gjennomført «Hyldningsmusikk» som hadde sin klare sosiale funksjon, med en langt større ambisjon enn op. 3 i å tilfredsstille det rent underholdningsmessige formål, men også å dekke ærgjerrige musikalske impulser. For Beethoven var det med Serenaden et utvisomt mål å gjøre begge grupper til lags: både «Die Kenner» og «Die Liebhaber». Den musikalske kompleksiteten blir ikke mindre av den grunn. Han senker ikke det pulserende rene musikalske nivå, men hever kompleksiteten. Ja, det er denne finurlige musikalske prosessen som blir selve underholdningsmomentet. Det autonome musikalske saksforhold virkeliggjør selve musikkens underholdningsside. Er ikke det et musikkgeni verdig?

Sju satser i en slags gjennomført «Kontrastdramaturgi» er det vi står foran.

Den kommer til full utfoldelse i variasjonssatsen – den sjette, men virker også som forprinsipp inne i andre enkeltsatser, mest utpreget i den fjerde. De fem avsnittene her, som alle er knyttet til hverandre gjennom Beethovens attacca-markering, er bygget tett på det kontrasterende prinsipp i tempo som i karakter. Satsen drar seg organisk mot slutten ved å forkorte adagioavsnittet fra satsåpningen til halvparten av sin opprinnelige lengde. Hele satsen er en mønstergyldig sammenstilling av to kontrasterende elementer innenfor et helhetlig satskonsept.

Like fullt – det er og blir femtesatsen, Polaccaen, som nærmer seg toppen av Beethovens popularitetsskala blant enkeltsatsene fra de første wienerårene – ikke så veldig langt fra «Für Elise» – et kjent og kjært salongstykke i forskjellige klaverversjoner, raffinert og samtidig ikke altfor krevende for den store skare av dedikerte «Liebhaber». Men når Marsjen avslutter Serenaden, for øvrig uten den minste dynamiske eller harmoniske endring i forhold til åpningssekvensen, da la Beethoven genren bak seg. Skjønt han tok den opp igjen etter han hadde fullført de seks strykekvartettene, op. 18. Da var man inne i et nytt århundre, og Beethoven hadde latt celloen få hvile til fordel for fløyten (op. 25). Toneart og grunnkarakter ble videreført, men det er som bekjent en annen historie.

– AUGUST ALBERTSEN



Over a few short years of the 1790s, Beethoven devoted special attention to a genre to which he would not return later in his life: the string trio. Five large-scale compositions would be the result. The first two, which are the subject of this recording, had likely been committed to paper by the time Beethoven travelled to Vienna to study with Haydn. Their formal aspects alone seem to link them to the suite form of the Baroque more closely than the last three (op. 9), in which Beethoven cultivated the classical sonata form, albeit somewhat removed from the essentially entertaining “serenade style” (the Notturmo) refined by Mozart.

Having completed his string trios — and they remain 220 years later the genre’s “sine qua non” — the way was clear for him to follow in Haydn’s footsteps. The Six Quartets, op. 18, are eighteenth-century works, though published just after the turn of the century. This was the form in which Beethoven, at irregular intervals, created his absolute masterpieces.

It was in the world of post-revolutionary Vienna that the future king of the United Kingdoms of Sweden and Norway, Charles John, or Jean Baptiste Bernadotte, as he was known at the time, spent a few months in the spring of 1798 as the French Ambassador, while associating with the musical celebrity from Bonn. There are a number of accounts of this “friendship”, though none informs us conclusively whether any of the string trios were performed at the embassy. We do know with certainty, however, that a quarter of a century later, in 1823, when he had written *Missa Solemnis*, Beethoven approached the monarch on the throne of the Union asking if he should write a composition for his son, Oscar I, and reminding him of “La présence de Votre Majesté a Vienne, et intérêt qu’elle pris avec quelques Seigneurs de sa suite a mes médiocres talents” (“Your Majesty’s presence in Vienna, and the interest in my mediocre talent shown by some of the gentlemen in your company”).

A reply from Bernadotte has not been found — neither at the Musikalische Akademien, the private archive of the Bernadottes, nor, for that matter, among Beethoven’s effects.

The first account of Beethoven’s life and times in chronological form was written by his friends in Bonn, Ferdinand Ries and Franz Wegeler. Entitled “Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven”, it was published in Koblenz in 1838, eleven years after his death.

There we read that Beethoven had received a commission from Count Anton Georg Apponyi “ein Quartett zu componieren deren er bis her keines geliefert hatte”. As Ries and Wegeler remember it, Beethoven set about

the task twice, the first effort producing “a large-scale violin trio”, and the second “a violin quintet”. The works to which they refer are the String Trio, op. 3, and the String Quintet, op. 4, and the year of composition is determined without further ado to be 1794.

Today opus 3 is called Trio and opus 8 Serenade, yet they are quite alike with respect to form. And behind each towers Mozart’s *Divertimento* in E-flat major, KV 563. It was published in 1792, the year after Mozart’s death, and in good time before the arrival of Bonn’s most illustrious son in Vienna.

When one compares the structure of movements in the Mozart *Divertimento* with Beethoven’s opus 3, it is almost impossible to imagine that he had not consulted Mozart’s masterpiece when he laid the groundwork for his own composition. He uses the same key and exactly the same placement of the minuets (movements 3 and 5) in the work, although Mozart includes an extra Trio in different keys. Opus 8, the Serenade, shows less influence of Mozart’s example.

The original score of opus 3 is kept in the Beethoven-Haus in Bonn. The rough draft of an arrangement of the work is printed in facsimile, and here Beethoven brings in a piano, which is absent in the second movement. We recognize his somewhat coarse verbal manner in the note he penned to the score: “Der Herr Violoncellist ist gebethen diesen Takt zu pausieren”.

As for the themes themselves, Beethoven chooses structures different from Mozart’s, for example, a syncopated opening theme from the first measure, to which violin and viola constantly return in unison (but never with the cello). Otherwise, there is abundant rhythmic variability within the established 4/4 framework, with extensive use of eighth-note triplets and the viola’s sixteenth notes in a kind of Alberti bass function.

In the Andante section, the second movement, which for Mozart is a slow Adagio movement, Beethoven was already developing what would become one of the most distinctive features of his music: the characteristic Scherzo form.

The third movement follows the model of a minuet in the age of Vienna Classicism: a change of key in the minuet’s Trio section (in this case from the tonic key to A-flat major).

The fourth movement — the only really “lingering” movement of the entire opus 3 — maintains the key of the Trio throughout its 141 measures, and one has ample opportunity to admire the young composer’s mastery of the symbiosis between melodic expression

and harmonic figurations, which varies from instrument to instrument, but which sets the norm in the first eight measures in the interplay between violin and viola.

The second minuet is distinguished above all by the change to a minor key (C-minor) in the Trio section, which, in good Mozartian tradition, is called *Minore* rather than Trio.

The last movement is in a class of its own as the longest final movement written by Beethoven for any of his string trios — 457 measures. And here there are no repeats; the entire movement is through-composed. In the first eight measures, violin and viola present a quick, light and concise introductory theme, which returns in more concentrated and abbreviated versions throughout the entire movement, succeeded each time by variations consisting of sixteenth-note figurations alternating with eighth-note triplets. In short passages of eight and five measures respectively, Beethoven lets all three string players play in unison, both times in order to accentuate the strongest dynamics, before presenting the opening theme in viola and cello in an almost whispered pianissimo. It is an effective procedure used repeatedly in the composer’s subsequent works.

I can imagine that the work must have been to the liking of both the Field Marshall, who functioned as France’s Ambassador, and the great violinist of the time in the service of the Ambassador: Rodolphe Kreutzer.

Opus 3 regarded as a whole is an expression of not only musical, but intellectual history as well. Certainly it embodies the Classical ideals of eighteenth-century *divertimenti*, but, at the same time, the Romantic influence is masterfully incorporated into the work — and here I allude to “Die Leiden des jungen Werthers” from the time of Goethe’s “*Sturm und Drang*”, remembering that this was before the propriety inspired by Father Haydn.

OPUS 8

The entire Serenade can stand as a shining example of how Beethoven, before he had properly established himself in Vienna, had already solved the problem of writing for the recipient of a work in the Classical period — of how to appeal at the same time to both “die Kenner” (the connoisseurs) and “die Liebhaber” (the enthusiasts).

The opening motif, the *Alla Marcia*, which essentially centres around a D-major triad, contains thematic material we recognize beyond this work. And in the longest movement — the Variation movement — we have in embryonic form all the elements we know from Beethoven’s later works (cf. the *Diabelli Variations*), in

which he develops the idea of variation to its ultimate “raison d’être”. Here, there is already enough material to satisfy the most ardent “Kenner”.

The Serenade, op. 8 in D-major has a translucent structure framed in a genre-typical manner: we enter the scene with a march in closed order and leave it to precisely the same march. This is “music of homage” with its clear-cut social function and with much greater ambition than found in opus 3 with its aim of entertaining and embracing musical influences. With the Serenade, Beethoven endeavours to please both groups: “die Kenner” and “die Liebhaber”. And in the attempt he does not sacrifice musical complexity, but rather raises the level of complexity, without lessening the pulsating quality of the music. Indeed, it is this ingenious musical process that is the actual entertainment factor. The autonomous musical circumstances fulfil the entertainment aspect of the music. Is this not worthy of a musical genius?

What we are facing here are seven movements in a kind of sustained “dramaturgy of contrast”.

It reaches full development in the Variation movement, the sixth, but serves as a structural principle in other individual movements, most typically in the fourth. The five sections here, all of which are joined together through Beethoven’s *attacca* markings, are firmly based on the principle of contrast in tempo as well as character. The movement organically nears its conclusion by shortening the Adagio section from the opening of the movement to half its original length. The entire movement is an exemplary juxtaposition of two contrasting elements within an overall concept of the movement.

Nevertheless, it is and remains the fifth movement, the Polacca, which comes close to being Beethoven’s most popular in terms of individual movements written during his first years in Vienna — not so very far removed from “Für Elise”, a familiar and beloved “salon piece” in different piano versions, refined and at the same time not too demanding for the large host of dedicated “Liebhaber”. But when the March concludes the Serenade, with no change whatsoever of dynamics or harmony compared with the opening sequence, Beethoven has put the genre behind him — although he did take it up again after he had completed the six String Quartets, op. 18. A new century had begun, and Beethoven had given the cello a rest in favour of the flute (op. 25). The key and basic character were retained, but, as we know, that is another story.

– AUGUST ALBERTSEN



SSENS^{TRIO}

SØLVE SIGERLAND, *fiolin*
HENNINGE LANDAAS, *bratsj*
ELLEN MARGRETE FLESJØ, *cello*

Ssens Trio ble startet i 2014 av tre fremtredende musikere med lang fartstid i internasjonalt musikkliv. Fascinasjonen for kammermusikk og gleden over å utforske stryketrio-repertoaret har bragt dem sammen. Dette er Ssens Trios første CD-utgivelse.

Fiolinist **SØLVE SIGERLAND** har viet mesteparten av sitt musikalske virke til kammermusikalsk utfoldelse, men har også stått frem som solist med flere av de ledende orkestre i Norden og overbevist under dirigenter som Andrew Litton, Daniel Harding og Walter Weller. I 1993 representerte han Norge i den nordiske solistbiennalen i Stockholm, og senere vant han to priser ved den internasjonale Tibor Varga-konkurransen i Sion, Sveits. Som medlem i Grieg Trio har han konsertert i Europa, USA og Asia og mottatt priser for både konserter og CD-innspillinger.

HENNINGE LANDAAS er alt. solo-bratsjist i Oslo Filharmoniske Orkestre og var en del av den internasjonalt anerkjente Vertavo kvartetten i en årrekke, med turneer i konsertsaler over hele verden. Kritikerroste CD-innspillinger inkluderer verk av bl.a. Carl Nielsen, Brahms, Bartok, Grieg og Debussy. Med Vertavokvartetten har Henninge Landaas mottatt Kritikerprisen, Spellemannprisen og den høythengende Diapason d'Or i Frankrike. Hun har opptrådt som solist med bl.a. Oslo Filharmoniske Orkestre, Trondheim Symfoniorkestre og har utgitt en rekke egne CD-er. Henninge Landaas spiller på en J. B. Guadagnini bratsj utlånt av Dextra Musica.

ELLEN MARGRETE FLESJØ var i 1987 med på å grunnlegge Grieg Trio. Med dette ensemblet har hun konsertert i Europa, USA og Asia, og utgitt CD-er på Emi, Virgin og Simax Classics til glimrende kritikker. Priser inkluderer Parkhouse Award (London), 1. pris og to ekstrapriser ved Colmar International Chamber Music Competition (Colmar, Frankrike), Kritikerprisen og Spellemannprisen. Ellen Margrete Flesjø var norsk representant i EBU-konkurransen i 1986 og vant samme år 1. pris i Ungdommens Strykemesterskap og Sparre Olsen-konkurransen.

SSENS^{TRIO}

SØLVE SIGERLAND, *violin*
HENNINGE LANDAAS, *viola*
ELLEN MARGRETE FLESJØ, *cello*

Ssens Trio was established in 2014 by three distinguished musicians with a wealth of experience in the international music scene. They were brought together by their mutual fascination with chamber music and the delight they share in exploring the string trio repertoire. This is Ssens Trio's first CD release.

Violinist **SØLVE SIGERLAND** has devoted the greater part of his career to chamber music, while appearing as soloist with leading Scandinavian orchestras conducted by Andrew Litton, Daniel Harding and Walter Weller, among others. In 1993 Sigerland represented Norway at the Nordic Soloist Biennial in Stockholm, and later he won two prizes at the Tibor Varga International Violin Competition in Sion, Switzerland. As a member of the Grieg Trio, he has performed in Europe, the USA and Asia and received prizes for both performances and recordings.

HENNINGE LANDAAS is co-principal viola of Oslo Philharmonic Orchestra. She was a member of the internationally renowned Vertavo String Quartet, with which she performed in concert halls the world over. The ensemble's critically acclaimed recordings include works of Carl Nielsen, Brahms, Bartok, Grieg and Debussy, among others. With the quartet she shared the Critics' Prize, Spellemannprisen (Norway's Grammy), and the prestigious Diapason d'Or in France. Henninge Landaas has appeared as soloist with Oslo Philharmonic Orchestra and Trondheim Symphony Orchestra and has released a number of her own recordings. Henninge Landaas plays a J. B. Guadagnini viola on loan from Dextra Musica.

ELLEN MARGRETE FLESJØ was a founding member of the Grieg Trio in 1987. With this ensemble she has performed in Europe, the USA and Asia and has released critically acclaimed recordings on the EMI, Virgin and Simax Classics labels. Prizes she has received include the Parkhouse Award (London), a First Prize and two additional prizes at the Colmar International Chamber Music Competition (Colmar, France), the Critics' Prize, and Spellemannprisen (Norway's Grammy). Ellen Margrete Flesjø represented Norway at the Eurovision young musicians competition in 1986, and the same year she won a First Prize at "Ungdommens Strykemesterskap", the national competition for young string players, and at the Sparre Olsen competition.



SSENS^{TRIO}

SØLVE SIGERLAND, *violin*
HENNINGE LANDAAS, *viola*
ELLEN MARGRETE FLESJØ, *cello*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

String Trio in E-flat major, Op. 3

1. I. Allegro con brio (11:04)
2. II. Andante (06:42)
3. III. Menuetto. Allegretto (03:39)
4. IV. Adagio (08:48)
5. V. Menuetto. Moderato (03:29)
6. VI. Finale. Allegro (07:02)

Serenade in D major, Op. 8

7. I. Marcia. Allegro (02:31)
8. II. Adagio (07:17)
9. III. Menuetto. Allegretto (02:19)
10. IV. Adagio – Scherzo. Allegro molto –
Adagio – Allegro molto – Adagio (04:36)
11. V. Allegretto alla polacca (03:38)
12. VI. Tema con variazioni.
Andante quasi allegretto (07:45)
13. VII. Marcia. Allegro (02:33)

RECORDED IN GREFSEN CHURCH, OSLO,
30 JUNE – 2 JULY 2015 AND 8–9 FEBRUARY 2016

PRODUCER: **VEGARD LANDAAS**
BALANCE ENGINEER: **THOMAS WOLDEN**
EDITING: **VEGARD LANDAAS**
MASTERING: **THOMAS WOLDEN**
BOOKLET NOTES: **AUGUST ALBERTSEN**
ENGLISH TRANSLATION: **JIM SKURDALL**
BOOKLET EDITOR: **HEGE WOLLENG**
COVER DESIGN AND ALL PHOTOS:
ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS

THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE
WITH SUPPORT FROM
NORWEGIAN MUSICIANS' UNION
FUND FOR PERFORMING ARTISTS
NORSK TONEKUNSTNERSAMFUNN



LWC1122 © 2017 LAWØ © 2017 LAWØ CLASSICS
www.lawo.no