



LAWO
CLASSICS

WALTON | SINDING
EIVIND HOLTSMARK RINGSTAD | VIOLA
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA
JOSHUA WEILERSTEIN | CONDUCTOR
ARVID ENNEGÅRD | CONDUCTOR

Det må ha vært vanskelig å forutsi hvilke musikalske strømninger den unge William Walton ville bli fanget av på midten av 1920-tallet. Han hadde allerede skapt *Façade* (1922), en syrlig, neoklassisistisk tonesetting av Edith Sitwell-tekster. To år senere gikk tiden med til å snekre sammen foxtroter for Savoy Orpheus Band, og han begynte også å arbeide med en konsert for to klaverer, jazzband og orkester. Fire år etter det igjen planla han sin første egentlige solokonsert med orkester, et verk som endte med å romme elementer fra begge de nevnte stykkene, men som også fikk ett bein i den senromantiske tradisjonen etter Elgar, Bax og andre.

Soloinstrumentet han valgte til den nye konserten, hadde også en viss tilknytning til denne tradisjonen. Med sin cellokonsert fra 1919 hadde Elgar vist hvordan et instrument med lite gjennomtrengende klang kunne utnyttas effektivt i kombinasjon med et stort orkester. Walton var tiltrukket av bratsjen som et instrument med dybde og en viss status i komposisjonskretser (komponister fra Mozart til Britten både spilte og elsket dette instrumentet), og fant ut at en bratsjkonsert var en mulighet. Ifølge komponistens biograf Michael Kennedy ble «den mørke og hese, lidenskapelige bratsjklangen et perfekt medium for konsertens overveiende preg av vemodig melankoli».

Men det var ikke bare klangen som fristet. England kunne skilte med periodens mest framstående bratsjist, virtuosen Lionel Tertis. Sir Thomas Beecham hadde foreslått for Walton å skrive en konsert til Tertis, og komponisten begynte å lage utkast til verket høsten 1928. Men da han sendte Tertis det ferdige partituret året etter, fikk han ikke responsen han hadde håpet på. Tertis «avviste verket bryskt ved å sende det tilbake med posten, noe som gjorde meg ganske deprimeret» – som Walton formulerte det i et intervju i 1962, året da han reviderte konserten blant annet ved å tynne ut noe av treblåser- og messingblåserteksturen og legge til en pikant harpestemme.

Walton var bekymret for at han aldri ville finne en solist som passet til eller i det hele tatt var i stand til å spille den nye konserten, og han vurderte til og med å bearbeide den for fiolin. En kollega i BBC foreslo å tilby verket til Paul Hindemith, som ikke bare var en av Europas fremste komponister, men utvilsomt en av de beste bratsjistene også. Walton gikk med på dette, til tross for en nagende frykt for at Hindemith skulle oppdage at konserten sto i stor gjeld til hans egen bratsjkonsert med tittelen *Kammermusik Nr. 5* – «en eller to takter er nærmest identiske», innrømmet Walton.

Da det kom til stykket, var ikke Walton overbegeistret for sin tyske kollegas prestasjoner på bratsjen. Han beskrev Hindemiths spill under urframføringen av verket 3. oktober 1929 som «røft» og forklarte at han «bare sto rett opp og ned og spilte». Hindemith rettet skytset mot orkesteret: «Det er dårlig», klagde han under prøvene. «Ikke bare består det overveiende av kvinner, men de er attpåtil engelske.» Forunderlig nok, omsten-

dighetene tatt i betraktning, ble konserten godt motatt av publikum og kritikere i Queen's Hall i London. Selv Tertis måtte medgi at han «ikke hadde lært å verdsette Waltons stil» da han vraket verket, og nå trykte han det til sitt bryst.

Tertis gledet seg sikkert over at en engelsk komponist hadde skrevet en levedyktig konsert for hans eget lite verdsatte instrument. Og det er sant at konserten er en uvurderlig gave til bratsjistene. Men verket var og er langt mer enn det: det er et usedvanlig stilsikkert stykke med et preg av lengsel som reflekterer Waltons dyptgående følelse av uro – kontrasten mellom den triumferende internasjonale komponisten og en sårbar ung mann på leting etter seg selv. For kritikeren Donald Francis Tovey var konserten «verken følsom eller anti-romantisk». Kanskje refererte han til konsertens skyeblakk av raseri, det tilbakevendende mørket, komponistens usvikelige lyriske preg og slagferdighet.

Konsertens lyriske karakter representerte faktisk en subtil reorientering av Waltons stil etter den støyende *Portsmouth Point Overture* og den skarpe *Façade*. Konserten begynner med en lyrisk tonestrøm fra bratsjen som passer perfekt til instrumentets reserverte, men uttrykksfulle kvaliteter og øser av en melankoli som ble stadig mer påtakelig i Waltons musikalske stemme.

Hovedtemaet stiger ut av en vuggende figur i orkesterstrykerne og klarinetten, og kretser om en dur-moll-tvetydighet som fokuserer på det avgjørende tersintervallet. Dette temaet – eller snarere dette intervallet – blir et slags motto også etter at et mer livlig andretema er introdusert, først hørt på bratsjen over pizzicato-toner fra orkesterstrykerne. Walton omformer det første temaet rytmisk i gjennomføringsdelen, men de pirrende tonale kvalitetene er fortsatt til stede.

Som i de senere konsertene for henholdsvis cello og fiolin skaper Walton kontrast til de mer innadventte ytre satsene med en kvikk og lettfootet scherzo i midten. Bratsjkonsertens dansende *Vivo*, basert på tre sammenflettede temaer, har anstrøk av hvass 1920-tallsneoklassisisme (det er åpenbare harmoniske referanser til Stravinskij og Prokofjev) og også et jevnt rytmisk driv som godt kan ha preget Waltons ufullendte konsert for klaverer og jazzband.

I kjølvannet av dette overskuddet stiger Waltons stor-slåtte finale fram og gir oss det tydeligste bildet så langt av komponistens modnende stil i en musikk som blir både majestetisk og gripende.

Umiddelbart hører vi noen teknikker som skal bli Waltons varemerker: løst gjentatte mønstre, uregelmessige rytmiske figurer og betoner, trinnvis melodisk bevegelse og all framdriften disse teknikkene gir til den musikalske samtalen.

Satsen introduserer nytt materiale, men tar etter hvert opp igjen temaer fra andante-satsen som innleder ver-

ket. Fagottens trippende åpningstema er en slik ny idé, enda den til å begynne med ikke ser ut til å være mer enn et sykklisk akkompagnement. Så snart solisten og orkesteret har grepet tak i dette temaet, går bratsjen gjennom en rekke trioler og inn i en bittersøt melodi med sukkende dobbeltgrep.

Bratsjen snor seg målbevisst videre mot satsens klimaks, men trer til side rett før dette klimaket tar form av en storslagen orkesterfuge. Når soloinstrumentet vender tilbake, skjer det med det magiske åpningstemaet fra første sats, som nå bruker finalens åpningsidé som akkompagnement (et knep Walton gjentar i fiolin-konserten). Komponistens biograf Michael Kennedy har beskrevet denne «uttrykksfulle epilogen» som «den vakreste passasjen i hele Waltons produksjon, sensuell og likevel full av uvisshet». Denne uvissheten skyldes delvis den videreførte konflikten mellom dur og moll; denne gangen er orkesteret mollstemt, mens bratsjen spiller over det i dur.

Walton ble eksponert for et bredt spekter av ulike musikalske impulser i årene før bratsj-konserten. Situasjonen var like knyttet til de større musikalske utviklingslinjene tidlig på 1900-tallet som til hans eget liv midt i de toneangivende kreative kretsene i det kosmopolitiske London. Det forholdt seg ganske annerledes for Christian Sinding, som ble født på Kongsberg et halvt århundre før sitt engelske motstykke. Sindings enslige mor flyttet med familien til Oslo (det daværende Kristiania) i 1860, og her gikk sønnen på Katedralskolen før han begynte å jobbe på pianofabrikk.

Men da Sinding i tjuetårene viste tegn til virkelig talent, var det liten uenighet om hvilken retning han skulle ta. Han satte kurs sørover, til Mendelssohns konservatorium i Leipzig, der de norske komponistene Kjerulf, Grieg og Svendsen hadde studert tidligere. Sinding kom til Leipzig i 1874, og flyttet til München i 1882 for så å vende tilbake til Leipzig i 1886. Like etter fikk han sitt gjennombrudd med en pianokvintett som først ble framført av Adolf Brodskijs kvartett med komponisten Ferruccio Busoni på klaver.

Selv om han ble i Tyskland store deler av livet og til og med tilbrakte tid i USA, ble Sinding ansett som en norsk komponist som bare ble overgått av Grieg i sin egen samtid. Men der Griegs studietid i Leipzig hadde gitt ham et teknisk mesterskap som ga ham full kunstnerisk frihet til å finne sin distinkte norske stemme, gikk ikke Sinding like langt. Hans stil var mer utilslørt påvirket av Liszt og Wagner, og til tross for et visst preg av norsk enkelhet og friskhet, var musikken hans mer kontrapunktisk og rik. Bare sjelden gjorde den merkbar bruk av folkelige norske elementer.

Selv om Sinding var 46 år eldre enn Walton, ble begges livsløp forandret av andre verdenskrig. Walton, som var i førtiåra, kjørte ambulanse og skrev en rekke filmpartiturer som gjorde navnet hans kjent utenfor konsertsalene og ga avgjørende nye impulser til hans krea-

tive liv (selv om han omtalte arbeidet som «kjedelig»). Sinding, som hadde passert åtti og led av demens, ble medlem av Nasjonal Samling bare to måneder før han døde. Selv om han bevisst hadde gått inn for å hjelpe jødiske musikere og personlig fordømt den tyske okkupasjonen av Norge, var medlemskapet nok til å sørge for at musikken hans ikke ble hørt i hjemlandet på minst tretti år.

I motsetning til Walton, som aldri behersket et instrument, var Sinding en god fiolinist og skrev i alt tre konserter for instrumentet. Hans ferdigheter på fiolin var utvilsomt drivkraften bak konsertene og hans Suite i a-moll op. 10, skrevet «i den gamle stil» for fiolin og klaver i 1889 og orkestrert like etter. At Sinding hadde dyptgående forståelse for instrumentet, blir bekreftet av at verkets største beundrere også er fiolinister: Jascha Heifetz og Fritz Kreisler er to av virtuosene som var trofaste mot suiten opp gjennom karrieren.

På denne innspillingen hører vi verket i et arrangement for bratsj og orkester av Nils Thore Røsth, fiolinist i Operaorkestret i Oslo. Bearbeidelsen virker inn på stemningen og klangen, og også på tonearten: Suiten er ikke lenger i a-moll, men lagt en kvart lavere i d-moll. Strukturelt er Sindings musikk uforandret. Undertittelen «I den gamle stil» er lettest å forstå i lys av den innledende presto-satsen, der de harmoniske progresjonene og raske figurene gjenkaller barokkens musikk.

Denne *perpetuum mobile*-åpningen tjener som en innledning til den langsomme adagio-satsen, som er lagt lavt på fiolinen i Sindings originalversjon, men som i Røsths arrangement og med Eivind Holtsmark Ringstads fløyelsbløte tone får et enda sterkere anstrøk av høstlig farge. Også denne satsen byr på barokke elementer, deriblant antydninger til kanon (en imitasjonsteknikk) og noen glimt av tysk 1700-tallsornamentikk. Men musikkens uttrykksfulle varme er absolutt romantisk. Det samme gjelder den energiske finalen, der åpningstemaet folder seg ut fra barokk orden til romantisk frihet før den brytes av en teknisk intrikat kadens (full av Bach-aktige dobbeltgrep) og endelig går fra moll til dur i sluttakkorden – en uimotståelig barokk konvensjon.

| ANDREW MELLOR



Predicting which musical currents would sweep the young William Walton along in the mid 1920s must have been tricky. The composer had already given birth to the acerbic, neo-classical take on texts by Edith Sitwell that was *Façade* (1922). Two years later he spent a season knocking-out foxtrots for the Savoy Orpheus Band, and even started work on a concerto for two pianos, jazz band and orchestra. Four years after that, Walton hatched plans for his first orchestral concerto proper: a score that would take elements from both those pieces but would stand with at least one foot in the late Romantic tradition of Elgar, Bax and others.

The new concerto's chosen solo instrument had something to do with that tradition. Elgar had shown in his Cello Concerto of 1919 how an instrument of modest projection could be deployed assiduously in combination with a large orchestra. Drawn to the viola as an instrument of depth with some special status in compositional circles (composers from Mozart to Britten played it and adored it), Walton decided that a Viola Concerto was viable. In the words of the composer's biographer Michael Kennedy, the 'dark and huskily passionate sound of the viola became the perfect medium for the [concerto's] prevailing mood of plaintive melancholy'.

But it wasn't just the viola's sound that tempted Walton. At the time, Britain boasted the preeminent viola player of the day, the virtuoso Lionel Tertis. Sir Thomas Beecham had suggested Walton write a concerto for Tertis, and the composer started to sketch one out in the autumn of 1928. But when Walton sent Tertis the finished score the following year, he didn't get the response he'd been hoping for. Tertis 'turned it down sharply by return of post, which depressed me a good deal' - so recalled the composer in an interview in 1962, the year he revised the concerto, thinning down some of the woodwind and brass instrumentation and adding a piquant harp.

Walton soon became worried that he'd never find a soloist of suitable standing or even ability for his new concerto, and even considered adapting it for violin. A colleague at the BBC suggested he offer the piece to Paul Hindemith, not only one of Europe's foremost composers but undoubtedly one of the finest viola players around too. Walton agreed, despite nagging concerns that Hindemith might notice what a debt his piece owed to Hindemith's own viola concerto entitled *Kammermusik No 5*; 'one or two bars are almost identical', Walton admitted.

In the event, Walton wasn't such a fan of his German colleague's viola playing. He described Hindemith's performance at the concerto's premiere on 3 October 1929 as 'rough', explaining how he 'just stood up and played.' Hindemith, meanwhile, took aim at the orchestra: 'It is bad', he complained during rehearsals, 'it consists mostly of women and English ones at that.' Remarkably, given the circumstances, the concerto

was well received by the audience and the critics at the Queen's Hall in London. Even Tertis confessed that he 'had not yet learnt to appreciate Walton's style' at the time of his initial condemnation, and took the piece to his heart.

Tertis may well have rejoiced at the prospect of a concerto for his much-maligned instrument by an English composer that felt like it had some staying power. True, the concerto was a priceless gift to the viola-playing fraternity. But it was also far more, and remains so: a piece of immense style whose feelings of longing plot Walton's deep-seated sense of personal unease - the triumphant international musician versus the vulnerable young man in search of himself. For the critic Donald Francis Tovey, the concerto was 'neither sensitive nor anti-romantic'. Perhaps he was referring to the concerto's occasional anger, its frequent darkness, its unerring lyricism and its quick-witted excitability.

The concerto's lyricism, in fact, represented a subtle re-pointing of Walton's evolving style following the rumbustious *Portsmouth Point Overture* and the brittle *Façade*. The concerto begins with a lyrical outpouring from the viola that is fully in keeping with the instrument's reserved but expressive qualities and appears to tap melancholic tendencies that were becoming increasingly prominent in Walton's musical voice.

The principal theme, which emerges from a rocking figure on orchestral strings and clarinet, has a major-minor ambiguity at its heart focused on the determining interval of a third. That theme - or rather, that interval - becomes something of a motto even after the introduction of a more animated secondary theme, heard first on the viola with pizzicato orchestral strings beneath. Walton transforms the first theme rhythmically in his development section, but those teasing tonal qualities remain.

As in his later concertos for Cello and Violin, Walton contrasts more introspective outer movements with an agile, witty central scherzo. The Viola Concerto's capering 'Vivo', built of three interweaving themes, has shades of spiky 1920s neo-Classicism (there are obvious harmonic references to Stravinsky and Prokofiev) and also of the consistent rhythmic drive that might well have characterized Walton's abandoned concerto for pianos and jazz band.

In the wake of that exuberance Walton's huge finale emerges, presenting the clearest picture so far of the composer's maturing style in music that becomes thrillingly imposing. Immediately we hear some techniques that will become Walton trademarks: looping patterns, irregular rhythmic devices and emphases, conjunct motion and all the forward impetus with which those techniques invest the musical conversation.

The movement introduces new material but eventually recalls themes from the opening Andante. The

bassoon's tiptoeing introductory idea is one such new theme despite appearing as little more than a cyclic accompaniment at first. Once the soloist and orchestra have got hold of that idea, the viola steps through a set of triplets and into a bittersweet melody employing sighing double-stops.

The viola determinedly weaves its way towards the movement's climax before stepping out of the picture just before that climax takes root in the manner of a grand orchestral fugue. When the solo instrument returns, it does so with that magical opening theme from the first movement, which has now harnessed the finale's opening idea as an accompaniment (a trick Walton would repeat in his Violin Concerto). The composer's biographer Michael Kennedy has described this 'eloquent epilogue' as 'the single most beautiful passage in all his [Walton's] music, sensuous yet full of uncertainty.' That uncertainty comes in part from the continued pitting of major against minor; this time the orchestra rooted in the minor while the viola overlaps it in the major.

Walton was exposed to a world of differing musical influences in the years that led to his Viola Concerto, a situation as much connected to the broader musical developments of the early 1900s as to his life at the heart of cosmopolitan London's creative in-crowd. The situation was rather different for Christian Sinding, who was born in Kongsberg in central-southern Norway half a century before his English counterpart. Sinding's single mother moved the family to Oslo (then Kristiania) in 1860, where her son attended the Cathedral School before joining the staff of a piano factory.

But as Sinding showed signs of serious talent in his twenties, there was little debate concerning which direction he should head in. That direction was south, to Mendelssohn's conservatory in Leipzig, where the Norwegian composers Kjerulf, Grieg and Svendsen had all studied previously. Sinding arrived in Leipzig in 1874, moving to Munich in 1882 before returning to the former city in 1886. Soon after that he made his breakthrough with a Piano Quintet that was first performed by Adolph Brodsky's quartet with the composer Ferruccio Busoni on piano.

Though he remained in Germany for much of his life and even spent time in the USA, Sinding was viewed as a Norwegian composer second only to Grieg in standing in his lifetime. But while Grieg's time studying in Leipzig had secured his technique in order to allow him total creative freedom - to find his distinctly Norwegian voice - Sinding didn't go so far. His style was more overtly influenced by that of Liszt and Wagner, and despite some sense of Norwegian simplicity and fresh-air, his music was more contrapuntal and rich. Rarely did it make significant use of Norwegian folk elements.

Though Sinding was Walton's senior by some 46 years, the Second World War changed the course of both

composers' lives. Walton, in his forties, drove ambulances and wrote a series of film scores that would establish his name outside the concert hall and inject his creative life with vital new impulses (as much as he derided the work as 'boring'). Sinding, in his late eighties and suffering from dementia, joined the Nazi party just two months before he died. Though the composer had consciously aided Jewish musicians and condemned the occupation of Norway privately, it was enough to ensure his music wasn't heard in his homeland for at least thirty years.

Unlike Walton, who never mastered an instrument, Sinding was a fine violinist and wrote a total of three concertos for the instrument. That prowess on the violin was doubtless the impetus behind the concertos and the Suite in A minor Op 10, written 'in the old style' for violin and piano in 1889 and orchestrated soon afterwards. The extent to which Sinding understood his instrument is evidenced in the fact that the Suite's most adoring fans have been violinists too: Jascha Heifetz and Fritz Kreisler are among those virtuosi who cleaved to the Suite throughout their careers.

On this recording, we hear the Suite in an arrangement for viola and orchestra by Nils Thore Røsth, a violinist in the Orchestra of the Norwegian Opera and Ballet. That re-casting has an effect on the music's mood and resonance as much as on its title: the suite is no longer in A, but cast a fourth lower in the key of D minor. Structurally, Sinding's music remains unchanged. The subtitle 'in the old style' is most easily understood in the context of the opening Presto ('fast') movement, whose harmonic progressions and rapid figurations hark back to those of the Baroque period.

That *perpetuum mobile* opening serves as an antecedent to the slow Adagio, scored low on the violin in Sinding's original but which in Røsth's arrangement and with Eivind Holtmark Ringstad's velvety tone re-sounds with even more autumnal colouring. There are Baroque elements to this movement too, including the suggestion of a canon (an imitative device) and some touches of eighteenth-century German ornamentation. But in its warmth of expression the music is absolutely Romantic. Likewise the energetic finale, whose opening theme blossoms from Baroque order into Romantic freedom before halting for a technically intricate cadenza (itself full of Bach-style double-stopping) and eventually twisting from the minor up into the major on its final chord - an irresistible Baroque convention.

| ANDREW MELLOR

**EIVIND
HOLTSMARK RINGSTAD
BRATSJ**

Eivind Holtsmark Ringstad er det seneste talentfulle tilskuddet til en ny, gullkantet generasjon skandinaviske musikere.

Eivind (f. 1994) begynte å spille fiolin fem år gammel, og gikk over til bratsj som hovedinstrument ni år senere.

Han debuterte med Oslo-Filharmonien og dirigent Eivind Aadland i 2013, og har siden reist verden rundt og spilt i prestisjetunge konsertlokaler og på festivaler. Han er en nasjonal yndling som ofte opptrer med Kringkastingsorkestret (KORK), Bergen Filharmoniske Orkester, Trondheim Symfoniorkester, Stavanger Symfoniorkester og Kristiansand Symfoniorkester samt Det Norske Kammer-orkester og Oslo Camerata.

I 2016 ble han valgt til å delta i verdens mest prestisjetunge videreutviklingsprogram for erfarne klassiske musikere: BBCs New Generation Artists Scheme. Dette har ført til opptredener med BBC Symphony Orchestra, BBC Orchestra of Wales og BBC Northern Ireland, så vel som med London Sinfonietta.

Tidligere har Eivind blitt tildelt et Borletti-Buitoni fellowship award, og han har også vært del av Crescendo-programmet, som er et samarbeid mellom Festspillene i Bergen, Oslo-Filharmonien og Barratt Due musikk-institutt.

Eivind er en produktiv kammermusiker og fast inventar på Norges blomstrende kammermusikkscene. Han har et lidenskapelig forhold til kammermusikk og spiller regelmessig med store musikere over hele verden.

Eivinds forkjærlighet for å spille både svært virtuose og kjente kortere stykker på sitt instrument har fått ham til å lage sine egne transkripsjoner. På denne måten kan han utforske og vise fram alle mulighetene bratsjen har.

«Det jeg elsker ved musikken, er følelsene den vekker inni meg. Musikk gir dagliglivet mer mening. For meg er det en sann velsignelse å kunne dele dette.»

Han spiller på G. Guadagninis «ex-Vieuxtemps»-bratsj fra 1768, velvillig utlånt av Dextra Musica.





**EIVIND
HOLTSMARK RINGSTAD
VIOLA**

Eivind Holtsmark Ringstad is the latest talent to emerge from a new, golden generation of Scandinavian musicians.

Eivind (b. 1994) started to play the violin at the age 5, moving to the viola as his main instrument nine years later.

He made his debut with the Oslo Philharmonic orchestra with conductor Eivind Aadland in 2013, and has since been travelling all around the world, performing in prestigious festivals and concert venues. A national favorite, he often performs with KORK, the Norwegian Radio Orchestra, Bergen Philharmonic, and Trondheim symphony orchestra, Stavanger symphony orchestra, Kristiansand symphony orchestra as well as the Norwegian chamber orchestra and Oslo Camerata.

In 2016 he was chosen to join the world's most prestigious training programme for experienced classical musicians: the BBC's New Generation Artists Scheme. This has led to performances with BBC Symphony Orchestra, BBC orchestra of Wales, BBC Northern Ireland, as well as performances with London Sinfonietta.

Previously, Eivind has been selected for the Borletti-Buitoni fellowship award, and has also been part of the 'Crescendo mentorship programme'. The programme is a collaboration between Bergen International Festival, the Oslo Philharmonic and the Barratt Due Institute.

Eivind is a prolific chamber musician and is a regular fixture on Norway's thriving chamber music scene. His passion for chamber music is high, and he performs regularly with great musicians all over the world.

Performing highly virtuosic pieces on the instrument, as well as famous short pieces has led Eivind to make his own transcriptions. In this way, he can explore and demonstrate all the possibilities the viola has.

"What I love about music is the emotions it awakens inside of me. Music gives my daily life more meaning. To share this is for me a real blessing."

He plays the G. Guadagnini 'ex-Vieuxtemps' viola dating from 1768, kindly on loan from Dextra Musica.

OSLO FILHARMONISKE ORKESTER

Den 27. september 1919 satt et helt nytt orkester på podiet i Logens gamle festsal for å gi sin første offentlige konsert. Dirigent Georg Schnéevoigt ledet gripende fremførelser av Edvard Griegs klaverkonsert og Christian Sinding's første symfoni. Etter 40 år med vekslende tilbud hadde den norske hovedstaden omsider fått det den fortjente. Filharmonisk Selskaps Orkester var et faktum.

I de åtte månedene som fulgte, ga Filharmonien 135 konserter, de fleste for fulle hus. Orkesteret mestret den lidenskapelige Mahler, den skimrende Debussy og den fremadstormende Nielsen. Verdensberømte gjestedirigenter innfant seg snart, og ble betatt av orkesterets ungdommelighet og entusiasme. Igor Stravinskij og Maurice Ravel kom på besøk, og orkesteret fikk topptrening i den aller nyeste musikken. Sibelius og Nielsen dirigerte egne verk – nyheter den gangen. Etter hvert monterte Norsk rikskringkasting sine mikrofoner, og orkesteret kunne formidles til hele Norge.

Gjennom et halvt århundre vokste orkesterets renommé jevnt og trutt. Så, i 1979, forandret det seg for alltid. En ung latvier kom til Norge, tok orkesteret fra hverandre gruppe for gruppe og satte det sammen igjen til en finstilt mekanisme med helt ny drivkraft. Under Mariss Jansons' ledelse ble Filharmonien en rival for de store filharmoniske orkestrene i Wien, Berlin og New York. Snart spilte det overalt, fra San Francisco til Salzburg, fra Lisboa til London. Hjemme i Oslo fikk de sin første faste og moderne konsertsal. I 1983 spilte orkesteret inn Tsjajkovskijs symfoni nr. 5, en mastertape som fikk Chandos til å inngå innspillingskontrakt for alle Tsjajkovskijs symfonier, og disse ble referanseinnspillinger verden over. I 1986 inngikk EMI sin største orkesterkontrakt noensinne, som sikret at en hel verden kunne nyte den rike, organiske klangen fra Oslo-Filharmonien.

Og verden lytter fremdeles, tre tiår senere. Oslo-Filharmonien holder ved like sin evne til nyoppdagelse og sansen for finesse. Under Jukka-Pekka Sarastes ledelse videreførdet de den tyngden og dybden som Jansons hadde innpodet; med sin nye leder Vasily Petrenko arbeider de på høyeste nivå med detaljer og stil. Orkesteret fortsetter å kryse kloden, men samtidig har det aldri følt seg mer hjemme. Konsertseriene i Oslo tilbyr musikklivets beste utøvere på dirigent- og solistplass. Konserter utendørs tiltrekker seg titusen; utdannings- og formidlingsprogrammer skaper relasjoner til nye grupper. Om to år skal Oslo feire 100-årsjubileet til Oslo-Filharmonien, topporkesteret som byen fortsatt fortjener.

THE OSLO PHILHARMONIC

On 27 September 1919, a new orchestra took to the stage of the old Logan Hall in Oslo to give its first public concert. Conductor Georg Schnéevoigt presided over thrilling performances of Edvard Grieg's Piano Concerto and Christian Sinding's First Symphony. After forty years of making-do, the Norwegian capital had at last got the orchestra it deserved. The Oslo Philharmonic was born.

In the eight months that followed, the Oslo Philharmonic gave 135 concerts, most of which sold out. It tackled passionate Mahler, glistening Debussy and thrusting Nielsen. Soon, world famous musicians were coming to conduct it, relishing its youth and enthusiasm. Igor Stravinsky and Maurice Ravel visited Oslo to coach the musicians through brand new music. National broadcaster NRK began to hang microphones at the orchestra's concerts, transmitting them to the whole of Norway.

Over the next half-century, the Oslo Philharmonic's reputation grew steadily. Then, in 1979, it changed forever. A young Latvian arrived in Norway, taking the orchestra apart section-by-section, putting it back together a finely tuned machine with a whole new attitude. Under Mariss Jansons, the orchestra became a rival to the great Philharmonics of Vienna, Berlin and New York. It was soon playing everywhere, from Seattle to Salzburg, Lisbon to London. Back home in Oslo, it got a modern, permanent concert hall of its own. In 1986, EMI drew up the largest orchestral contract in its history, ensuring the world would hear the rich, visceral sound of the Oslo Philharmonic.

Three decades after that, the world is still listening. The Oslo Philharmonic retains its spirit of discovery and its reputation for finesse. Under Jukka-Pekka Saraste it cultivated even more the weight and depth that Jansons had instilled; under new Chief Conductor Vasily Petrenko, it works at the highest levels of detail and style. Still the orchestra travels the globe, but it has never felt more at home. Its subscription season in Oslo features the best musicians in the business. Outdoor concerts attract tens of thousands; education and outreach programmes connect the orchestra with many hundreds more. In two years' time, the thriving city of Oslo will celebrate 100 years of the Oslo Philharmonic, the first-class orchestra it still deserves.

JOSHUA WEILERSTEIN DIRIGENT

Joshua Weilerstein er anerkjent for sin integritet, sin dypt naturlige musikalitet og sitt tydelige uttrykk. Hans engasjement for å framføre et bredt spekter av repertoar er godt kjent, og det samme er hans vilje til å bringe nye publikumsgrupper inn i konsertsalene.

Han har tette bånd til en rekke framstående orkestre internasjonalt, for eksempel Oslo-Filharmonien, DR SymfoniOrkestret, Kungliga Filharmonikerna, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, NDR Hannover, Vancouver Symphony, Baltimore Symphony og New York Philharmonic. I 2014 ble han utnevnt til kunstnerisk leder for Orchestre de Chambre de Lausanne.

Joshua Weilerstein har stor tro på å programmere tradisjonelle verk og samtidsmusikk side om side, og han bestreber seg på å ta med et verk av en levende komponist i alle konsertprogrammene sine. Han ser det også som helt vesentlig å ha en åpen kommunikasjon mellom scenen og publikum. I 2017 lanserte han *Sticky Notes: The Classical Music Podcast*, en podkast for musikkelskere på alle kunnskapsnivåer. Han er tilgjengelig på sosiale medier for diskusjoner om ulike aspekter ved klassisk musikk og om erfaringer med konsertbesøk.

JOSHUA WEILERSTEIN CONDUCTOR

Joshua Weilerstein is recognised for his integrity, a deep natural musicianship and clarity of musical expression. His commitment to performing a wide range of repertoire is well known, as is his ambition to bring new audiences into the concert hall.

He has a number of close relationships with leading international orchestras, including the Oslo Philharmonic, Danish National Symphony Orchestra, Stockholm Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, NDR Hannover, Vancouver Symphony, Baltimore Symphony and the New York Philharmonic. In 2014, Joshua Weilerstein was appointed the Artistic Director of the Orchestre de Chambre de Lausanne.

Joshua Weilerstein believes passionately in programming traditional and contemporary repertoire side by side and aims to include a work by a living composer in each of his concert programmes. He feels too that it is essential to have an open communication between the stage and audience. In 2017 he launched *Sticky Notes: The Classical Music Podcast*, a podcast for music lovers of any level of expertise. He is accessible on social media for further discussion about all aspects of classical music and the experience of concert-going.

ARVID ENEGÅRD DIRIGENT

Arvid Enegård er født i Bodø i 1963. Som 11-åring ledet Enegård sin første strykekvartett på konserter over hele Norge. Da han var 16, tok han sin første fiolineksamene ved konservatoriet i Trondheim, og fortsatte sine studier ved Eastman School of Music. I Salzburg studerte han med Sandor Végh, som inviterte ham til å lede Camerata Academica, en stilling han beholdt i åtte år. 1991 ble Enegård invitert til å lede Orlandokvartetten i Amsterdam. Som fiolinist og kammermusiker har han opptrådt en rekke ganger på noen av Europas mest prestisjefylte festivaler, som Lockenhaus, Festspillene i Salzburg, Musikstage Mondsee og Mozartwoche.

Siden 1999 har Enegård utviklet en betydelig karriere som dirigent for orkestre som Camerata Bern, BBC Concert Orchestra, Mozarteum Orchestra Salzburg, Camerata Academica Salzburg, Sveriges Radios Symfoniorkester, Svensk Kammerorkester, Kringkastingsorkestret, Det Norske Kammerorkester, Bergen Filharmoniske, Oslo Filharmoniske, Göteborgs Symfoniker og Beograd-filharmonien.

Arvid Enegård er kunstnerisk leder for Lofoten Internasjonale Kammermusikkfestival og i 2000 ble han tildelt Nordlysprisen. I 2006 dannet han Enegårdkvartetten, som nå er et av Skandinavias mest etterspurte kammermusikkensembler og opptrer jevnlig i hele Europa.

ARVID ENEGÅRD CONDUCTOR

Arvid Enegård was born in Bodø, Norway in 1963. At age eleven he led his first string quartet in concerts throughout Norway. After receiving a degree in violin from Trondheim Conservatory of Music at age sixteen, he continued his studies at Eastman School of Music in Rochester, New York. He later studied with Sandor Végh in Salzburg, Austria and was invited to lead Camerata Academica, a position he held for eight years. In 1991 Enegård was asked to lead the Orlando Quartet in Amsterdam. As violinist and chamber musician, Enegård has performed at many of Europe's most prestigious festivals, including the Lockenhaus Chamber Music Festival, the Salzburg Festival, Musikstage Mondsee, and the Mozarteum Foundation's Mozart Week.

Enegård's career as conductor has steadily advanced since 1999 while working with, among others, Camerata Bern, the BBC Concert Orchestra, the Mozarteum Orchestra Salzburg, Camerata Academica Salzburg, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the Swedish Chamber Orchestra, the Norwegian Radio Orchestra, the Norwegian Chamber Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, and Belgrade Philharmonic Orchestra.

Arvid Enegård is artistic director for the Lofoten International Chamber Music Festival. In 2000 he received Nordlysprisen at the Northern Lights Festival in Tromsø, Norway. In 2006 he founded the Enegård Quartet, which performs throughout Europe and is one of Scandinavia's most sought-after chamber music ensembles.





EIVIND HOLTSMARK RINGSTAD | VIOLA
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA
JOSHUA WEILERSTEIN | CONDUCTOR (WALTON)
ARVID ENNEGÅRD | CONDUCTOR (SINDING)

WILLIAM WALTON
(1902-1983)

CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA
1. I. ANDANTE COMODO | 09:11
2. II. VIVO, E MOLTO PRECISO | 04:34
3. III. ALLEGRO MODERATO | 13:39

CHRISTIAN SINDING
(1856-1941)

SUITE IM ALTEN STIL, OP. 10
4. I. PRESTO | 01:49
5. II. ADAGIO | 06:47
6. III. TEMPO GIUSTO | 05:27

RECORDED IN OSLO CONCERT HALL,
27-29 APRIL 2016 AND 17 OCTOBER 2016
PRODUCER: VEGARD LANDAAS
BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN
EDITING: VEGARD LANDAAS
MASTERING: THOMAS WOLDEN
BOOKLET NOTES: ANDREW MELLOR
NORWEGIAN TRANSLATION: TOR TVEITE
BOOKLET EDITOR: HEGE WOLLENG
COVER DESIGN: ANNA-JULIA GRANBERG/BLUNDERBUSS
COVER & ARTIST PHOTOS: ANNA-JULIA GRANBERG/BLUNDERBUSS
ARTIST PHOTO OSLO PHILHARMONIC: TRYGVE INDREID

THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM:
FUND FOR PERFORMING ARTISTS

LAWO
CLASSICS

LWC1133 © 2017 LAWO © 2017
LAWO CLASSICS www.lawo.no