

**Sonoko
Miriam Welde
violin**

Bruch / Vaughan Williams / Barber

Oslo Philharmonic Orchestra

Tabita Berglund – conductor

Joshua Weilerstein – conductor

Når du spør folk hvilken superkraft de ville valgt hvis de bare kunne fått én, er det mange som svarer at de ville ønske at de kunne fly. Personlig ville jeg foretrukket å kunne gjøre meg usynlig, men jeg synes også det er noe misunnelsesverdige ved friheten i å kunne fly, å sveve høyt i luften, langt fra det stressende og problemfylte livet nede på bakken. Mye har blitt sagt og skrevet om at Vaughan Williams komponerte *The Lark Ascending* under første verdenskrig «da en pastoral scene med en syngende fugl i flukt virket fjernt fra virkeligheten» (Betsy Schwarm, *Britannica*). Iblant forestiller jeg meg mennesker som lever i vanskelige tider, ser opp på lerkene og misunner dens liv og frihet de skulle ønske de hadde selv. Det er et rørende stykke med høytsevendende melodier og lerkens «sølvlenke av lyd» (George Merediths dikt «The Lark Ascending»).

Slike melodier finner vi også i Barbers konsert. Selv om den åpner med en sjenerøs og varm melodi, tar det ikke lang tid før uvissheten sniker seg på, og store deler av den første satsen domineres av en følelse av noe uavklart – i tillegg til det utrolig triumferende og tilfredsstillende øyeblikket da åpningstemaet vender tilbake, selvfølgelig! Den andre satsen er et av de mest rørende og hjerteskjærende musikkstykker jeg vet om. Det er rett og slett uendelig vakkert ... De to første satsene i konserten er følelsesmessig og dramatisk sammenkoblet ved at begge har en kort kadens for solo-fiolin mot slutten. De minner også mye om hverandre – begge er spenningsfylte og overveldende, som et eksistensielt rop. De følges av en bisarr, forstyrrende, underholdende og adrenalinframkallende tredjesats som avslutter verket. På en måte gir det ingen mening, men det er litt av moroa.

Bruchs fiolinkonsert er et stykke med følelsene utenpå. Første sats er en alvorlig og dramatisk innledning, den andre er utrolig rørende og oppriktig og den tredje frydefull og livsbekreftende. Dette verket har vært med meg i mange viktige og spesielle øyeblikk i livet så langt, og jeg er så glad for at det er med meg nå også – på mitt debutalbum med Oslo-Filharmonien, en fantastisk gruppe musikere jeg har beundret i årevis!

Sonoko Miriam Welde

When you ask people which superpower they would choose if they could have only one, many answer that they would want the power of flight. Although I personally would prefer invisibility, I also think there is something enviable about the freedom of being able to fly, to soar through the sky, above all the stress and troubles of life down on the ground. A lot has been said and written about how Vaughan Williams wrote *The Lark Ascending* during the First World War 'when a pastoral scene of a singing bird on the wing seemed far removed from reality' (Betsy Schwarm, *Britannica*). I sometimes imagine people living through difficult times looking up at the lark, envying its life and freedom that they wish they had. It's a moving piece with soaring melodies and the lark's 'silver chain of sound' (George Meredith's poem 'The Lark Ascending').

Soaring melodies are present in Barber's Concerto as well. Although it opens with a generous and warm melody, it doesn't take long for uncertainty to creep in, and large sections of the 1st movement are dominated by an 'in-between' kind of feeling – in addition to the unbelievably triumphant and satisfying return of the opening theme of course! The 2nd movement is, for me, one of the most touching and heartbreaking pieces of music. It reminds me of 'Somewhere' from *West Side Story*. Hope, pain and perhaps longing for something better. It is just endlessly beautiful... The first two movements of the concerto are emotionally and dramatically linked in that they both have short solo violin cadenzas towards the end. The two are very similar to each other – very tense and devastating, like an existential cry. They are followed by a bizarre, disturbing, entertaining and adrenaline-inducing 3rd movement to end the piece. In a way it makes no sense to end this way, but that's part of the fun of it.

Bruch's Violin Concerto is a piece with its heart on its sleeve. The 1st movement is a very serious and dramatic introduction, the 2nd incredibly touching and sincere, and the 3rd so joyous and life affirming. This piece has accompanied me in many important and special moments in my life so far and I am so happy that it is with me in this one as well – my debut album with the Oslo Philharmonic, a fantastic group of musicians that I have loved and admired for many years!

Sonoko Miriam Welde

Konjunktiv latin (*modus*) *conjunctivus* modus, formkategori av verbet som uttrykker noe tenkt, ønskelig, uvirkelig el. mulig

fra *Bokmålsordboka*,
Universitetsforlaget 1993

Max Bruch ble født inn i et tysk musikkliv som var dominert av Mendelssohn, og døde i tiåret etter urframføringen av Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Livet hans strakte seg over en periode med rene jordskjelv av endringer i musikken, både når det gjelder tonespråk, referanserammer og musikkens plass i samfunnet. Ikke at det plaget Bruch noe videre. Da den lyriske romantiske stilen hans først var etablert, endret den seg knapt. Mye av musikken han skrev det siste tiåret i sitt liv, lignet på den han hadde laget seksti år tidligere.

Det verkene har felles, er det melodiske. Bruch elsket melodier. Han var like god til å trylle dem fram som han var åpen for å ta dem imot utenfra i ulike former, for eksempel som folketoner. Det lyriske ligger bak Bruchs sans for menneskestemmen og fiolinen, men det ble kommunisert på komponistens helt egne premisser. Bruchs lærere Carl Reinecke og Ferdinand Hiller skolerte studentene sine i Mendelssohns og Schumanns teknikker og metoder. Melodiene skulle presenteres med klarhet og i henhold til de klassiske strukturelle reglene Bruch hadde tatt til seg. Blant dem som var uenige i komponistens syn på musikkens «sanne, organiske natur», var Max Reger og Richard Strauss. Den krakilske Bruch gikk hardt ut mot begge.

Bruchs beste musikk skriver seg fra begynnelsen og slutten av karrieren. Sent i livet, da han ikke brydde seg om sitt eget rykte lenger og tilsynelatende hadde forsonet seg med statusen som dinosaur, skapte han en håndfull verker preget av reflekterende ro og takknemlighet. Og fra den andre enden kommer komposisjonen som holder Bruch i omløp i dag – den første fiolinkonserten, skrevet etter at han hadde fått fart på komposisjonsvirksomheten med en rekke ungdomsarbeider. Konserten inneholder materiale han hadde arbeidet på som tenåring, før han vendte tilbake til det i tjuårene.

Sommeren 1864 begynte Bruch å gi den nye konserten form. Han ville ikke risikere at den ikke holdt mål, så han ba fiolinisten Otto von Königslöw spille gjennom et tidlig utkast av verket før han tok det med seg til den tidas to beste fiolinister for ytterligere konsultasjon: den virtuose solisten Joseph Joachim og konsertmesteren i Mendelssohns orkester i Leipzig, Ferdinand David. Etter

utallige omskrivninger og revisjoner var Bruch ferdig og tilfreds med konserten i oktober 1867. Januar året etter ble den urframført med Joachim som solist.

Fire tiår senere skulle Joachim omtale Bruchs konsert som «den rikeste, mest forførende» av de fire store tyske fiolinkonsertene. Det er vanskelig å være uenig. Fra begynnelse til slutt lyder stykket emosjonelt oppriktig og lyrisk inspirert, og det i langt høyere grad enn de to mer slitsomme konsertene som senere skulle komme fra samme opphavsmann.

En grunn til at stykket framstår som så oppriktig, er åpningssatsens forførende, improvisatoriske preg – et sjeldent eksempel på at Bruch ikke holder seg strengt til klassiske former. Det var visstnok Joachim som forsikret ham om at denne strukturen ville fungere. Slik blir åpningssatsen nærmest til en fantasi i fri form, som en forberedelse til den himmelstrebende andresatsen, selve hjertet i konserten.

Fra første til andre sats strømmer musikken uten opphold, en idé Bruch hadde lånt av Mendelssohn. Etter to korte kadenser folder solofiolinen ut den inderlige melodien over et dempet orkesterakkompagnement. Mens fiolinen er opptatt med å forsire det første temaet, presenteres det andre temaet av horn og fagotter før det tas opp av solisten.

Om Bruch var påvirket av Mendelssohn da han valgte å koble de to første satsene sammen, lånte Brahms i sin tur av Bruch da han komponerte den energiske finalen til sin egen konsert fra 1878, som ble skrevet for Joachim. Bruchs finale åpner med en følelse av forventning som raskt går over i begeistring. Hovedtemaet, i den populære ungarske stilen som også Brahms benyttet seg av, spilles med krevende dobbeltgrep og utvikles sammen med det feiende andretemaet, som presenteres av orkesteret. Til tross for den stramme komposisjonen har satsen et ubesværet preg, selv når hele ensemblet akselererer mot codaen i en virvlende «stringendo»-passasje.

Uheldigvis for Bruch søkte han ikke finansiell eksperthjelp da han skrev konserten. Som relativt ung og uerfaren i

Leipzig var han ikke sen om å innlede en relasjon til det høyt ansette forlaget Breitkopf, og han beviste sin mangel på forretningssans da han frasa seg royaltysrettighetene til sitt mest slitesterke verk. Det var en feil han skulle komme til å angre bittert på.

Ralph Vaughan Williams ser ut til å ha hatt de samme følelsene for fiolinen som Bruch. Han beskrev instrumentet som sin «musikalske redning», ettersom han hadde kjempet med å lære seg å spille en rekke instrumenter som barn før han begynte med fiolin. Som voksen komponist strevde Vaughan Williams minst like mye, på leting etter sin egen musikalske stemme etter studier med Maurice Ravel i Paris i en tid med voldsomme musikalske omveltninger. I likhet med Bruch skulle han finne sin vei ved å se mot fortida.

Vaughan Williams var langt mer enn en konservativ tradisjonalist. Etter hvert som han utforsket de ukjente skattene i den engelske folkemusikken og sørget for at de fikk langt større oppmerksomhet, utviklet han selv en komposisjonsstil som var både teknisk progressiv og i takt med sin tid. Det er en stil med et sterkt preg av engelsk folkemusikk selv når den ikke gjør bruk av faktiske folketoner. Den er intenst personlig og umiddelbart gjenkjennelig, samtidig som den vitner om alt Vaughan Williams lærte av Ravel om orkesterfarge og resonans.

Vaughan Williams var i gang med et verk med tittelen *The Lark Ascending* for fiolin og klaver da første verdenskrig brøt ut i 1914. Komponisten ble innrullert i saniteten og sendt til fronten. Han kom tilbake i 1919 til en verden som var en annen, men som han følte kunne ha desto større glede av stemningen i George Meredith-diktet som stykket for fiolin og klaver hadde lånt tittel fra. En periode bodde Vaughan Williams i nærheten av Box Hill i Surrey, der Meredith arbeidet, observerte fuglenes flukt og skrev «The Lark Ascending», og hvor han senere døde.

Merediths dikt forteller om en tid før den industrielle krigføringens massakrer når han skildrer en lerce som synger mens den stiger opp fra redet sitt: «He rises and begins to round, / He drops the silver chain of sound, /

Of many links without a break, / In chirrup, whistle, slur and shake.» Tilbake ved skrivebordet i 1919 fortsatte Vaughan Williams arbeidet med sin egen lerce, denne gangen i en versjon for fiolin og orkester. Høsten 1920, da Max Bruch trakk sitt siste sukk i Berlin, avsluttet Vaughan Williams arbeidet med partituret. Etter en forberedende framføring i Shirehampton Public Hall i Gloucestershire fikk stykket sin offisielle urpremiere i juni 1921 i London. Solopartiet ble spilt av Marie Hall, som det var tilegnet.

Stykket har form av en kontinuerlig stigende og fallende bue, avbrutt av kadenser som også klatrer opp og ned – en «sølvlenke av lyd» som i Merediths dikt. Vaughan Williams' enke Ursula mintes hvordan komponisten «lot fiolin bli både fuglens sang og flukt – så den ble diktet, snarere enn å illustrere det».

Roen i musikken kommer av behandlingen av orkesteret som et *terra firma* – et landskap med avtegnede konturer – og også av de dekorative elementene i solofiolinen, som minner om en kretsende fugl. Midtseksjonen ser ut til å vende blikket bort fra denne scenen med en ny folketoneinspirert fløytemelodi som flytter fokus fra himmelen til bakken. Vaughan Williams var klar over at han i det lange løp måtte få musikken ned på jorda igjen.

Noen år før 1900-tallets andre store konflikt var **Samuel Barber** ferdig med studiene ved Curtis Institute of Music i Philadelphia og på vei til å bli en av sin generasjons fremste amerikanske komponister – uten at han var klar over det. Han var fortsatt relativt ukjent, og dette var en av grunnene til at han svarte positivt på en bestilling fra den velstående eieren av såpeselskapet Fels Naphtha, Samuel Fels, som var medlem av styret for Curtis Institute.

Fels ville ha en fiolinkonsert til sin adoptiv sønn Isaak Briselli, som delvis hadde studert samtidig med Barber på Curtis Institute. Fels visste ikke særlig mye om Barber, men ble fortalt at en konsert fra den unge komponistens penn ikke ville skremme vannet av noen. I likhet med Bruch var Barber en komponist etter sin tid, et vidunderbarn som tidlig hadde funnet en lyrisk og ubetinget tonal stil og holdt seg til den. På et tidspunkt innrømte han at det å følge en konservativ vei

krevde like mye mot som å være fullstendig radikal, gitt det kunstneriske klimaet midt på 1900-tallet. På den annen side plaget det ham ikke, for bestillingene kom på løpende bånd.

Barber sa med glede ja til Fels' bestilling på en konsert til Briselli. Halvparten av honoraret på \$ 1000 ble betalt som forskudd. Sommeren 1939 reiste komponisten med sin partner Gian Carlo Menotti til Europa for å delta på Luzernfestivalen, der de første to satsene av konserten ble skrevet og forskuddet ble brukt opp. I Paris begynte Barber å arbeide på finalen, og han hadde til hensikt å avslutte den der. Men så invaderte nazistene Polen. Alle amerikanere uten vektige grunner for å bli i landet, ble hjemkalt.

Briselli hadde allerede sett de to første satsene – Barber hadde sendt dem tilbake til USA så han kunne studere dem. Da komponisten viste fiolinisten den nesten ferdige satesatsen, var ikke Briselli fornøyd. Han skal visstnok ha hevdet at den var uspillelig, og at den brøt stilistisk med de to første satsene. Barber sørget raskt for at en student fra Curtis Institute fikk to timer til å se på finalen og spille den for et uoffisielt meklingspanel. Studenten greide det fint og viste at Brisellis påstand om at satsen ikke lot seg spille, var feil. Fels gikk med på at Briselli skulle gi avkall på retten til å urframføre verket. Barber fikk beholde forskuddet, men bortsett fra det ble avtalen hevet.

Det var altså ikke lenge finalen ble vurdert som «uspillelig» – en karakteristikk som i sin tid også ble tildelt finalen i Tsjajkovskijs fiolinkonsert. Studenten som hadde vist at den var mulig å spille, var Herbert Baume, som sto for en privat framføring av stykket en av de siste dagene i 1940 sammen med Curtis Institute Orchestra under ledelse av Fritz Reiner. En offentlig urframføring fulgte 9. februar 1941 med den britiske fiolinisten Albert Spalding som solist med The Philadelphia Orchestra under Eugene Ormandy. I 1949 ble en revidert versjon av verket først framført av Ruth Posselt og Boston Symphony Orchestra under Serge Koussevitzky. Dette er versjonen som brukes i dag.

Barbers konsert veksler mellom lettere melankolsk

lengsel og frenetisk bevegelse, og komponistens egen lyriske stil kombinerer amerikansk selvsikkerhet med europeisk nostalgi. I stedet for den romantiske tradisjonens heroiske kamp mellom solist og orkester får vi en konversasjon som nærmer seg kammermusikalske dimensjoner og passer utmerket til Barbers bestemte rytmikk og direkte uttrykk.

Solist og orkester innleder stykket i samstemt G-dur. Det som følger, har blitt beskrevet som «en storslått og reflekterende arie» der fiolin introduserer hovedtemaet i satsen. Første sats har innslag av både glede og vemod, og begge temperamentene møtes i det punkterte andretemaet, som presenteres av klarinetten. Lyden av klaver i orkesteret bidrar til musikkens intime preg. Hovedmaterialet i den langsomme satsen presenteres i en lang obosolo og overtas av solofiolinen først etter at den har introdusert andretemaet.

Barber ville «utforske fiolinens mer briljante og virtuose sider» i den kontroversielle satesatsen. Det er en *moto perpetuo* med raske triolbevegelser i soloinstrumentet, som møter harmoniske hindringer det enkelt rister av seg, hele tiden tett fulgt av et smidig orkester. Som i Bruchs konsert driver et akselererende «stringendo» musikken fram til målstreken.

Andrew Mellor

the subjunctive
noun *grammar*: the
form that a verb or
sentence has when
it is expressing a
suggestion, wish,
uncertainty, possibility,
etc. ‘I wish it were
not so’ is in *the*
subjunctive.

(from the *Merriam-Webster*
Dictionary)

Max Bruch was born into a German music scene dominated by Mendelssohn and died within a decade of the first performance of Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. His lifetime straddled seismic shifts in music's language, its frame of reference and its place in society. Not that it bothered Bruch too much. Once established, the composer's lyrical romantic style would hardly change. Much of the music he wrote in the last decade of his life resembled that he had produced sixty years earlier.

What unites it is melody. Bruch loved tunes. He was as adept at conjuring them up as he was open to receiving them externally in varied forms, including folksong. Lyricism lay behind Bruch's feeling for the human voice and the violin. But it was communicated strictly on the composer's own terms. Bruch's teachers Carl Reinecke and Ferdinand Hiller trained their student in the conservative ways of Mendelssohn and Schumann. His tunes were to be presented with clarity and according to the Classical structural rulebook, which Bruch took to his heart. Among those who contravened the composer's view of the 'true, organic nature' of music were Max Reger and Richard Strauss. The cantankerous Bruch spoke out against both.

Bruch's best music comes from either end of his career. Late in life, past caring about his reputation and apparently resigned to his dinosaur status, he produced a handful of works full of reflective stillness and gratitude. From the other end, after he'd got into his stride with some juvenilia, comes the piece that keeps Bruch in currency today – his Violin Concerto No 1. It contains material the composer had worked on as a teenager before revisiting in his twenties.

In the summer of 1864 Bruch began to fashion his new concerto, but wasn't taking any chances on it not being up to par. He asked the violinist Otto von Königslöw to play through an early draft of the score, which he then took to the two finest violinists alive for further consultation: the virtuoso soloist Joseph Joachim, and the concertmaster of Mendelssohn's orchestra in Leipzig, Ferdinand David. After countless re-writes and revisions, by October 1867 the concerto was finished to Bruch's satisfaction. The following January, Joachim gave the first performance.

Four decades later, Joachim would describe Bruch's concerto as 'the richest, the most seductive' written by a German. It is hard not to agree. From start to finish, the piece sounds emotionally sincere and lyrically inspired, far more so than the two hard-working concertos that would follow from the same source.

One reason the piece appears so sincere is the seductive, improvisational feel of its opening movement, which presents a rare example of the composer not adhering to strict Classical forms. It was Joachim, apparently, who reassured Bruch that his structure would work. It poses the opening movement almost as free-form fantasy in preparation for the soaring second movement, the concerto's heart and soul.

The music flows between those movements without a break, an idea Bruch borrowed from Mendelssohn. After two short cadenzas the solo violin unfurls the heartfelt melody of the slow movement with hushed orchestral support. The secondary theme is intoned by horns and bassoons while the violin is busy decorating the first. It is soon taken up by the soloist.

If Bruch was influenced by Mendelssohn in linking his first two movements, Brahms would borrow from Bruch in turn for the spirited finale to his own concerto of 1878, written for Joachim. Bruch's finale opens with a sense of expectation that is quickly transformed into exuberance. The main theme, in the fashionable Hungarian style also used by Brahms, is built of tricky double-stops and developed together with the sweeping secondary theme introduced by the orchestra. Nonchalance reigns despite the compositional rigour, even as the whole ensemble accelerates towards the concerto's coda in a whirling 'stringendo' passage.

Unfortunately for Bruch, the expert advice he took while writing the concerto didn't extend to commercial matters. The composer wasted no time striking up a relationship with the esteemed publisher Breitkopf while relatively young and inexperienced in Leipzig, and proved his insufficient business nous by signing away the royalty rights to his most enduring work, a mistake he came to regret bitterly.

Ralph Vaughan Williams appears to have felt the same way about the violin as Bruch, describing the instrument as his 'musical salvation' having struggled to learn a good number of instruments before taking up the fiddle as a child. Vaughan Williams laboured no less as an adult composer, searching for his musical voice after studies with Maurice Ravel in Paris at a time of huge aesthetic upheaval. He would find his way, much like Bruch, by looking to the past.

Vaughan Williams was more than a conservative traditionalist. In exploring the unknown treasury of traditional English folk music, and bringing much of it to wider attention, he developed a style of writing that was as technically progressive as it was timely. It is a style soaked in the aura of English folksong even when not actually borrowing its tunes. It is intensely personal and immediately recognizable, while revealing the salient lessons about orchestral colour and resonance Vaughan Williams learned from Ravel.

A work titled *The Lark Ascending* for violin and piano was in progress on Vaughan Williams's desk at the outbreak of the First World War in 1914. The composer was enlisted in the Medical Corps and was sent to the front. He returned in 1919 to a world changed, but one that he sensed might benefit even more from the sentiments of George Meredith's poem, whose title the composer's violin and piano piece had borrowed. For a time, Vaughan Williams lived close to Box Hill in Surrey, where Meredith worked, observed the flight of birds and wrote 'The Lark Ascending', and where he later died.

Meredith's poem speaks of a time before the carnage of industrial warfare in its description of a skylark singing while ascending steeply from its nest: 'He rises and begins to round, / He drops the silver chain of sound, / Of many links without a break, / In chirrup, whistle, slur and shake.' Back at his desk in 1919, Vaughan Williams continued work on his own Lark, this time imagining it for violin and orchestra. In the autumn of 1920, just as Max Bruch breathed his last in Berlin, Vaughan Williams finished work on the score. After a preliminary outing at Shirehampton Public Hall in Gloucestershire, it was given an official première in June 1921 in London, where its dedicatee Marie Hall took the solo part.

The piece takes the form of a continuous arch that rises and falls, punctuated by cadenzas that themselves climb up and up – the ‘silver chain of sound’ of Meredith’s poem. Vaughan Williams’s widow Ursula once recalled how the composer ‘made the violin become both the bird’s song and its flight – being, rather than illustrating, the poem’.

The music’s stillness comes from its treatment of the orchestra as *terra firma* – the landscape and its traced outlines – but also from the decorative elements of the violin solo that resemble a hovering bird. A middle section appears to look away from this scene as a new folk-inspired melody is introduced by the flute, shifting the focus from sky to ground. Vaughan Williams was well aware of the need to bring his music, long term, back down to earth.

On the eve of the twentieth century’s other great conflict, **Samuel Barber** was fresh from the Curtis Institute of Music in Philadelphia and on the way to becoming one of the leading American composers of his generation. Not that he knew it. Barber was still relatively unknown, one reason he responded positively to a commission from a Curtis board member and wealthy owner of the Fels Naptha soap company, Samuel Fels.

Fels wanted a violin concerto for his adopted son Isaak Briselli, a sometime contemporary of Barber’s at Curtis. The businessman didn’t know a great deal about Barber but was advised that a concerto from the young composer’s pen wouldn’t scare any horses. Like Bruch, Barber was a composer after his time, a child prodigy who had found a lyrical and resolutely tonal musical style early on and stuck to it. He once admitted that travelling this conservative path – ‘doing my thing’, as he put it – took as much courage as all-out radicalism, given the artistic climate of the mid-twentieth century. Not that it did Barber much harm, as the commissions kept coming.

Barber happily accepted Fels’s \$1000 commission for the Briselli concerto, \$500 of which was advanced. In the summer of 1939, the composer and his partner Gian Carlo Menotti traveled to Europe to attend the Lucerne

Festival, where the first two movements of the concerto were written and the advance money was spent. In Paris, Barber started work on the finale and had intended to finish it there, before the Nazis invaded Poland. All Americans on non-essential travel were called home.

Briselli had already seen the first two movements of the concerto, which Barber had sent back to the US for his perusal. When the composer showed the violinist the almost-finished final movement, Briselli was not happy. He reportedly claimed it unplayable and stylistically inconsistent with the first two movements. Barber rapidly arranged for a student from the Curtis Institute to familiarize himself with the finale in just two hours and play it for an unofficial mediation panel. The student duly succeeded, proving Briselli’s ‘unplayable’ claim wrong. It was agreed with Fels that Briselli would renounce his rights to premiere the piece, and that Barber could keep his advance. Otherwise, the deal was off.

Barber’s finale hadn’t lasted long in the ‘unplayable’ bracket – a distinction once afforded the finale to Tchaikovsky’s violin concerto. The student who had proved it could be mastered was one Herbert Baumel, who gave a private performance of the piece in the last days of 1940 with the Curtis Institute Orchestra conducted by Fritz Reiner. A public premiere followed on 9 February 1941, the British violinist Albert Spalding the soloist with the Philadelphia Orchestra under Eugene Ormandy. In 1949, a revised version of the score was first performed by Ruth Posselt and the Boston Symphony Orchestra under Serge Koussevitsky. This is the version in currency today.

Barber’s concerto alternates melancholy-tinged yearning with frenetic movement, while the composer’s own brand of lyricism combines American confidence with European nostalgia. In place of the Romantic tradition’s heroic fight between soloist and orchestra is a conversation that approaches the dimensions of chamber music, suiting Barber’s rhythmic assertiveness and directness of expression.

Soloist and orchestra launch the piece together in a unanimous G major. What follows has been described

as ‘a grand and reflective aria’, in which the violin introduces the first movement’s main theme. The movement is flecked with joy and wistfulness, with both temperaments meeting in its secondary theme whose dotted rhythms are introduced by the clarinet. The sound of the orchestral piano adds to the music’s sense of intimacy. The main material of the slow movement is introduced by a long oboe solo, the violinist only coming to it later having already introduced the secondary theme.

Barber set out to ‘exploit the more brilliant and virtuosio characteristics of the violin’ in the controversial final movement. It is a ‘moto perpetuo’ of fast running triplets for the soloist who runs into harmonic obstacles it shrugs off with ease, tracked all the way by an agile orchestra. As in Bruch’s concerto, an accelerating ‘stringendo’ propels the music across the finish line.

Andrew Mellor



Sonoko Miriam Welde – fiolin

Sonoko Miriam Welde er en av Norges mest spennende unge fiolinister. Hun ble født i Bergen i 1996 og debuterte med Bergen Filharmoniske Orkester da hun var ni år gammel. Senere har hun vunnet Den norske solistpris og Virtuos-konkurransen, og hun har representert Norge i Den europeiske kringkastingsunionens konkurranse for unge musikere. Hun har deltatt i Crescendo-programmet med Janine Jansen og Leif Ove Andsnes

som mentorer. Dette ble starten på hennes samarbeid med Oslo-Filharmonien, som førte til innspillingen av denne platen. Sonoko har mottatt Equinors talentstipend.

Hun har opptrådt med Oslo-Filharmonien, Royal Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony, Bergen Filharmoniske Orkester, Trondheim Symfoniorkester, Kringkastingsorkestret, WDR Sinfonieorchester Köln, Stavanger Symfoniorkester, Orchestre de Chambre de Lausanne, Combattimento Consort Amsterdam, Kremerata Baltica, Zagreb-solistene, Oslo Camerata og Det estiske kammerorkester med dirigenter som Andrew Litton, James Gaffigan, Joshua Weilerstein, Han-Na Chang, Marta Gardolińska og Edward Gardner.

Sonoko er en entusiastisk kammermusiker og har hatt en viktig støttespiller i Leif Ove Andsnes, som hun opptre regelmessig sammen med. Hun har også arbeidet med Tabea Zimmermann, Clemens Hagen, Gidon Kremer, Alisa Weilerstein, Jonathan Biss, Sergio Tiempo og Janine Jansen. Hun opptre ofte på Festspillene i Bergen og har vært med på Risør kammermusikkfest, ArtLink Beograd, Oslo Kammermusikkfestival, Utrecht internasjonale kammermusikkfestival, Grachtenfestival Amsterdam og Rosendalfestivalen. I 2014 opprettet hun strykekvartetten Opus13 sammen med venner fra studiene i Oslo.

Blant lærerne hennes kan nevnes Janine Jansen i Sion, Stephan Barratt-Due og Alf Richard Kraggerud i Oslo og

Kolja Blacher i Berlin, og hun har også tatt jevnlige timer med Vilde Frang.

Hun spiller på en Alessandro Gagliano fra 1714 som lånes ut av Dextra Musica.

Oslo-Filharmonien

27. september 1919 gikk Filharmonisk Selskaps Orkester på scenen i Gamle Logen i Kristiania for å holde sin første offentlige konsert – orkesteret som senere fikk navnet Oslo-Filharmonien. Opprettelsen av et eget symfoniorkester i byen var en stor begivenhet. Blant de prominente gjestene på konserten var kong Haakon VII og dronning Maud.

I den første sesongen spilte orkesteret 135 konserter, de fleste for fulle hus. Oslo-Filharmonien ble raskt et kraftsentrum i hovedstadens musikkliv som tiltrakk seg både internasjonale stjerner og et stort lokalt publikum. I 1921 dirigerte Jean Sibelius en serie konserter med egne verker, og samme år ledet Berlin-filharmoniens sjefdirigert Arthur Nikisch en konsertserie med alle Beethovens symfonier. Året etter holdt orkesteret sine første utendørskonserter – en like populær begivenhet den gang som i dag.

I tiårene som fulgte opparbeidet Oslo-Filharmonien seg et renomme som et symfoniorkester av internasjonal standard. På 1960- og 1970-tallet ble det flere utenlandsturneer med sjefdirigertene Herbert Blomstedt, Øivin Fjeldstad, Miltiades Caridis og Okku Kamu.

I 1979 tok Mariss Jansons over som sjefdirigert, og det skulle bli starten på en eventyrlig suksesshistorie. Fra 1984 spilte Oslo-Filharmonien inn alle Pjotr Tsjajkovskijs symfonier på det britiske platemerket Chandos. Innspillingene fikk en strålende mottakelse både av anmeldere og publikum, og orkesterets turneer gikk de følgende årene til stadig mer prestisjetunge konsertarenaer i Europa og USA.

Mariss Jansons var sjefdirigert til 2002. Sammen med etterfølgerne André Previn og Jukka-Pekka Saraste fortsatte orkesteret å vekke begeistring på sine turneer verden over også i det nye årtuseten.

Vasily Petrenko ble sjefdirigert for Oslo-Filharmonien i 2013 og ledet orkesteret inn i 100-årsjubileumssesongen 2019/20, som kulminerte med jubileumskonsert på hundreårsdagen og en stor påfølgende Europa-turné. Petrenko ledet også orkesteret i en rekke kritikerroste plateinnspillinger, blant annet med musikk av Aleksandr Skrjabin, Sergej Prokofjev og Richard Strauss på LAWO Classics.

I august 2020 overtok Klaus Mäkelä som sjefdirigert og kunstnerisk rådgiver. Han debuterte med Oslo-Filharmonien i mai 2018 og ble utropt som orkesterets neste sjefdirigert i oktober samme år.

Tabita Berglund – dirigent

Tabita Berglund er i ferd med å etablere seg som en av vår tids mest spennende og talentfulle unge dirigenter. Etter sin debut med Kristiansand Symfoniorkester i 2020, ble hun utnevnt til første gjestedirigert fra sesongen 2021/22. Hun var stjernen i Talent Norges dirigentsatsing 2018–20 og mottok i 2018 Gstaad dirigentakademis Neeme Järvi-pris.

Blant hennes engasjementer så langt kan nevnes nordiske debutter med Oslo-Filharmonien, Bergen Filharmoniske Orkester, Kungliga Filharmoniska Orkestern i Stockholm, Trondheim Symfoniorkester, Stavanger Symfoniorkester, Arktisk Filharmoni og Operaorkestret, i tillegg til første opptredener med blant andre Royal Scottish National Orchestra og Orquesta Ciudad de Granada. Hun har også vendt tilbake til Kringkastingsorkestret, Finlands Radios Symfoniorkester, Hallé-orkesteret i Manchester og Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya.

En viktig inspirasjonskilde for Berglund er naturen rundt Røros, der hun bor. Hun legger også særlig vekt på forbindelsen mellom lederskapets kunst og rollen som dirigert: «Målet er å bli en dirigert jeg selv hadde likt å spille med.»

I 2019 fullførte Berglund en mastergrad i orkesterdirigering ved Norges musikkhøgskole, der hun studerte hos professor Ole Kristian Ruud. Hun utdannet seg opprinnelig til cellist hos blant andre Truls Mørk, og opptrådte regelmessig med Oslo-Filharmonien og Bergen Filharmoniske Orkester samt TrondheimSolistene før dirigering ble hennes hovedfokus i 2015.

Joshua Weilerstein – dirigert

Joshua Weilerstein nyter en blomstrende karriere som gjestedirigert over hele verden og har knyttet nære forbindelser til mange av verdens beste orkestre og solister. Han roses for sitt uttrykksfulle og dynamiske nærvær på podiet og for sine “intense, rørende og spektakulært knivskarpe” framføringer. Med et repertoar som spenner fra renessansen til musikk fra vår egen tid, kombinerer han en dyp kjærlighet til etablerte mesterverker med et lidenskapelig engasjement for å ta fram underrepresenterte komponister som for eksempel Pavel Haas, William Grant Still, William Levi Dawson og Ethel Smyth. Han er også en utrettelig forkjemper



Tabita Berglund

for samtidsmusikken og går i bresjen for verker av blant andre Caroline Shaw, Jörg Widmann, Derrick Skye og Christopher Rouse.

De siste sesongene har Weilerstein dirigert konserter med Oslo-Filharmonien, London Philharmonic Orchestra, DR SymfoniOrkestret, Orchestre Philharmonique de Radio France, Finlands Radios Symfoniorkester og Tonhalle Zürich samt San Francisco Symphony, Philadelphia Orchestra og New York Philharmonic Orchestra i USA. I sin tid som kunstnerisk leder for Orchestre de Chambre de Lausanne (2015–2021) bidro Weilerstein til å utvide orkesterets repertoar, og sammen ga de ut populære og kritikerroste innspillinger av musikk av Sjostakovitsj, Stravinskij, Smyth og Ives i tillegg til en komplett Beethoven-symfonisyklus på DVD. De turnerte også i hele Europa med solister som Juan Diego Flórez, Lucas Debargue og Albrecht Mayer.

Weilerstein ble født inn i en musikalsk familie og hadde en skjellsettende opplevelse med klassisk musikk som fiolinist på turné med Youth Philharmonic Orchestra of Boston i Panama og Guatemala, der orkesteret spilte for tusenvis av unge mennesker som aldri hadde hørt en levende orkesterkonsert før. Denne opplevelsen vakte



Joshua Weilerstein

et sterkt ønske om å satse på en karriere i klassisk musikk. Mens han tok en mastergrad i fiolin og dirigert ved New England Conservatory, vant Weilerstein både førstepremie og publikumsprisen ved Malko-konkurransen for unge dirigenter i København i 2009. Senere fikk han jobben som assisterende dirigert for New York Philharmonic Orchestra, der han arbeidet fra 2012 til 2015.

Sonoko Miriam Welde – Violin

Sonoko Miriam Welde is one of the most exciting young violinists to emerge from Norway in recent years. Born in Bergen in 1996, she made her debut with the Bergen Philharmonic at the age of nine and has since gone on to win the Norwegian Soloist Prize and the Virtuos competition, as well as representing Norway in the European Broadcasting Union's Young Musicians Competition. She has been a part of the Crescendo programme, where she was mentored by Janine Jansen and Leif Ove Andsnes, and formed a relationship with the Oslo Philharmonic, which led to the recording of this album. Sonoko is a recipient of the Equinor Talent Scholarship.

Her appearances include concertos with the Oslo Philharmonic, Royal Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony, Bergen Philharmonic, Trondheim Symphony, Norwegian Radio Orchestra, WDR Symphony Orchestra Cologne, Stavanger Symphony, Orchestre de Chambre de Lausanne, Combattimento Consort Amsterdam, Kremerata Baltica, Zagreb Soloists, Oslo Camerata, and the Estonian Chamber Orchestra with conductors including Andrew Litton, James Gaffigan, Joshua Weilerstein, Han-Na Chang, Marta Gardolińska and Edward Gardner.

An enthusiastic chamber musician, Sonoko has been championed by Leif Ove Andsnes, with whom she performs regularly, and has also worked with Tabea Zimmermann, Clemens Hagen, Gidon Kremer, Alisa Weilerstein, Jonathan Biss, Sergio Tiempo and Janine Jansen. She appears frequently at the Bergen International Festival and has performed at Risør Chamber Music Festival, ArtLink Belgrade, Oslo Chamber Music Festival, International Chamber Music Festival Utrecht, Grachtenfestival Amsterdam, and Rosendal Festival. In 2014 she founded the Opus13 String Quartet together with friends from her student days in Oslo.

Her teachers have included Janine Jansen in Sion, Stephan Barratt-Due and Alf Richard Kraggerud in Oslo and Kolja Blacher in Berlin, and she has taken regular lessons with Vilde Frang.

She plays a 1714 Alessandro Gagliano kindly on loan from Dextra Musica.



The Oslo Philharmonic

On September 27, 1919, the Orchestra of the Philharmonic Company – later to be known as the Oslo Philharmonic – took to the stage in the 'Gamle Logen' hall in Kristiania to hold its first public concert. The creation of an independent symphony orchestra in the city was a major event. Among the prominent guests at the concert were King Haakon VII and Queen Maud.

In its first season, the orchestra played 135 concerts, most of them sold out. The Oslo Philharmonic quickly became a powerhouse in the capital's music scene, attracting both international stars and a large local audience. In 1921, Jean Sibelius conducted a series of concerts with his own works, and the same year, the chief conductor of the Berlin Philharmonic, Arthur Nikisch, conducted a series of concerts with all of Beethoven's symphonies. The following year, the orchestra held its first outdoor concerts – events that were just as popular then as today.

In the decades that followed, the Oslo Philharmonic gained a reputation as a symphony orchestra of international standard. In the 1960s and 1970s, there were several tours abroad with the chief conductors Herbert Blomstedt, Øivin Fjeldstad, Miltiades Caridis and Okku Kamu.

In 1979, Mariss Jansons took over as chief conductor – the start of an exceptional success story. Starting in 1984, the Oslo Philharmonic recorded all of Pyotr Tchaikovsky's symphonies on the British record label Chandos. The recordings were extraordinarily well received by both critics and audiences, and the orchestra's tours in the following years went to increasingly prestigious concert venues in Europe and the United States. Mariss Jansons was chief conductor until 2002. Together with his successors André Previn and Jukka-Pekka Saraste, the orchestra continued to create enthusiasm on their tours around the world in the new millennium.

Vasily Petrenko became chief conductor of the Oslo Philharmonic in 2013 and led the orchestra into their 100th

anniversary season 2019/20, which culminated with an anniversary concert on the centenary date and a major European tour. Petrenko also led the orchestra on a number of critically acclaimed recordings, including the complete symphonies of Aleksandr Scriabin and major works by Sergei Prokofiev, Nikolai Rimsky-Korsakov and Richard Strauss on Lawo Classics.

In August 2020, Klaus Mäkelä took over as chief conductor and artistic advisor. He made his debut with the Oslo Philharmonic in May 2018 and was announced as the orchestra's next chief conductor in October the same year.

Tabita Berglund – Conductor

Tabita Berglund is rapidly establishing herself as one of today's most exciting, talented young conductors. Appointed Principal Guest Conductor of the Kristiansand Symphony Orchestra starting in 2021/22, following her debut engagement with them in 2020, she was the 2018–20 star of the Talent Norway programme and is a past recipient of the Gstaad Conducting Academy's Neeme Prize (2018).

Engagements to date include Nordic debuts with the Oslo Philharmonic, Bergen Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic, Trondheim Symphony, Stavanger Symphony, Arctic Philharmonic and Norwegian National Opera orchestras, in addition to first appearances with the Royal Scottish National Orchestra and Orquesta Ciudad de Granada, among others. Return engagements include the Finnish Radio Symphony, Hallé and Norwegian Radio orchestras, as well as the Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya.

The ever-changing nature which surrounds her hometown in the Norwegian mountains is an inspiring influence on Berglund. The inherent connection between the art of leadership and the role of a conductor is also something to which Berglund attaches particular importance: 'The goal is to become a conductor with whom I myself would have wanted to play.'

Berglund earned a Master's degree in Orchestral Conducting in 2019 from the Norwegian Academy of Music, where she studied under Professor Ole Kristian Ruud. She originally trained as a cellist and studied to Master's degree level under Truls Mørk, performing regularly with the Oslo and Bergen Philharmonic orchestras as well as the Trondheim Soloists before conducting became her main focus in 2015.

Joshua Weilerstein – Conductor

Joshua Weilerstein enjoys a flourishing guest conducting career across the globe and has forged close relationships with many of the world's finest orchestras and soloists. He is praised for his expressive and dynamic presence on the podium and for his 'intense, eloquently moving and spectacularly knife-edge' performances. With a repertoire that spans from the Renaissance era to the music of today, he combines a deep love for canonical masterpieces alongside a passionate commitment to uncovering the works of under-represented composers such as Pavel Haas, William Grant Still, William Levi Dawson, and Ethel Smyth, amongst others. He is also a tireless advocate for the music of today, championing the works of Caroline Shaw, Jörg Widmann, Derrick Skye, Christopher Rouse, and more.

In recent seasons, Weilerstein's guest engagements have included concerts with the Oslo Philharmonic, the London Philharmonic, Danish National Symphony, Orchestre Philharmonique de Radio France, Finnish Radio Symphony, Tonhalle Zurich and in the US the San Francisco Symphony, the Philadelphia Orchestra, and the New York Philharmonic. During his time as Artistic Director of the Orchestre de Chambre de Lausanne (2015–2021), Weilerstein was instrumental in expanding the orchestra's repertoire and together they released successful and critically acclaimed recordings of music by Shostakovich, Stravinsky, Smyth, and Ives along with a complete Beethoven symphony cycle on DVD, and toured throughout Europe, with soloists such as Juan Diego Florez, Lucas Debargue, and Albrecht Mayer.

Born into a musical family, Weilerstein's formative experience with classical music was as a violinist on tour to Panama and Guatemala with the Youth Philharmonic Orchestra of Boston, where the orchestra performed for thousands of young people who had never heard a live orchestra concert. This experience sparked a desire in Weilerstein to pursue a career in classical music. While pursuing his Master's degree in violin and conducting at the New England Conservatory, Weilerstein won both the First Prize and the Audience Prize at the Malko Competition for Young Conductors in Copenhagen in 2009. He was subsequently appointed as Assistant Conductor of the New York Philharmonic, where he served from 2012 to 2015.

RECORDED IN OSLO CONCERT HALL, 14–15 FEBRUARY 2019 (BARBER) AND 26–28 OCTOBER 2020 (BRUCH / VAUGHAN WILLIAMS)
PRODUCER / EDITING: JØRN PEDERSEN
BALANCE ENGINEER / MASTERING: THOMAS WOLDEN
BOOKLET NOTES: ANDREW MELLOR
NORWEGIAN TRANSLATION: TOR TVEITE
BOOKLET EDITOR: HEGGE WOLLENG
COVER DESIGN: ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS
ARTIST PHOTO (WELDE): ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS
ARTIST PHOTO (BERGLUND): NIKOLAJ LUND
ARTIST PHOTO (WEILERSTEIN): SIM CANETTY-CLARK

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM:
ARTS COUNCIL NORWAY – THE AUDIO AND VISUAL FUND
GC RIEBER FONDENE

LAWO LWC1222 © 2021 LAWO © 2021
LAWO CLASSICS www.lawo.no

Max Bruch (1838-1920)

Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26

1. I. Prelude: Allegro moderato__08:01
2. II. Adagio__08:56
3. III. Finale: Allegro energico__07:23

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

4. The Lark Ascending__14:27

Samuel Barber (1910-1981)

Violin Concerto, Op. 14

5. I. Allegro__10:36
6. II. Andante__08:26
7. III. Presto in moto perpetuo__03:57

