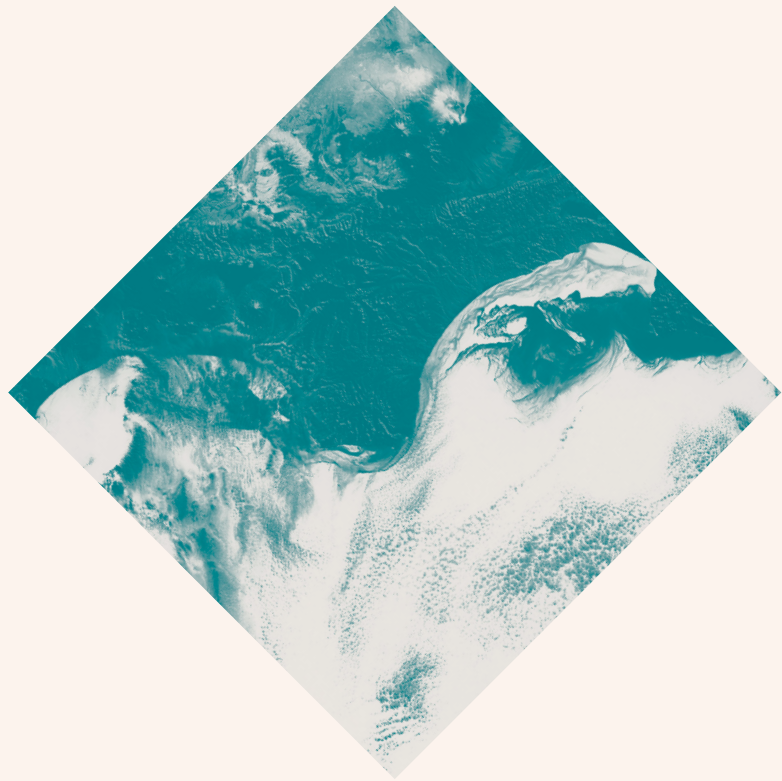




YNGVE SLETHOLM
CHAMBER MUSIC
FOR SAXOPHONE
AND PERCUSSION

VEGARD LANDAAS - ALTO SAXOPHONE
KJELL TORE INNEVIK - PERCUSSION
SIDSEL WALSTAD - HARP
NOXAS SAXOPHONE QUARTET



BLÅ SKYGGJE (BLUE SHADOW)

FOR ALTO SAXOPHONE AND HARP (2001)

01: PRELUDIUM (1:00)

02: VOKALISE I (3:07)

03: VOKALISE II (5:55)

04: ...WIE EIN HAUCH... (LIKE A BREATH)

FOR SAXOPHONE QUARTET (1989) / (16:56)

TWO MOVEMENTS FOR MARIMBA (1998)

05: I (3:22)

06: II (6:11)

FIRE PROFILER (FOUR PROFILES)

FOR SAXOPHONE SOLO (1978)

07: I (4:05)

08: II (3:26)

09: III (3:42)

10: IV (4:07)

11: AIR II

FOR VIBRAPHONE, CROTALES AND TIMPANI (1991-92) / (12:16)

INTRODUKSJON OG TOCCATA

FOR ALTO SAXOPHONE AND PERCUSSION (1981)

12: INTRODUKSJON (2:21)

13: TOCCATA (11:48)

KAMMERMUSIKK FOR SAXOFON OG SLAGVERK

YNGVE SLETTTHOLM

Verkene på denne CD-en spanner over en lang periode – mer enn 20 år – av min skapende virksomhet og gjenspeiler svært ulike kompositoriske faser. Selv om man i ettertid kan se musikalske fellestrekk gjennom de ulike stadiene, kan forskjellene i form og uttrykk synes større enn likhetene. De seks verkene reflekterer dette.

Med bakgrunn som fløytist har det alltid vært naturlig for meg å komponere for blåseinstrumenter, men det har allikevel ført til meget få soloverk for fløyte. Saxofon er det soloinstrumentet jeg har skrevet mest for, noe som ikke bare er et utslag av tilfeldigheter, men også har musikalske grunner. Det kan ha vært en tilfeldighet at jeg

fra 1977, da det ikke var skrevet svært mye norsk ”klassisk” musikk for saxofon, kom til å innlede et nært samarbeid med Erik Tangvold, en av landets ledende saxofonister og en sterk forkjemper for samtidsmusikk. Men det er ingen tilfeldighet at jeg i ulike kunstneriske faser har fortsatt å komponere for saxofon. Instrumentets store uttrykksmessige spennvidde og unike dynamiske og tekniske egenskaper har invitert til det.

Det eldste av verkene, Fire profiler (1978), var mitt første verk som diplomstudent ved Norges musikkhøgskole hos Finn Mortensen, som har betydd svært mye for meg. Fire profiler er nærmest å betrakte som et svennestykke for melodisk soloinstrument, og det er samtidig min siste komposisjon skrevet med basis i en klart definert neoklassisk tonalitet. Verket, som henter en viss inspirasjon fra Finn Mor-

tensens solosonate for fløyte, er tilegnet Erik Tangvold, som urframførte det under den internasjonale saxofonkongressen ved Northwestern University, Illinois i 1979. De fire satsene profilerer ulike sider ved saxofonens karakter og representerer hver for seg klart avgrensede musikalske former, underordnet verkets sykliske helhet. Gjennom ulike uttrykk blir saxofonens tekniske og musikalske potensial søkt utnyttet over et bredt spekter.

Etter studietiden ved NMH fulgte på 1980-tallet en rekke ekspressive, dynamiske verk, blant dem Introduksjon og toccata (1981), som ble skrevet til Erik Tangvold og Per Melsæther. Introduksjonen er kort med en kraftig dynamisk oppbygning, som gir en forsmak på de elementene og kreftene som finner sin utløsning i den stort anlagte toccataen. Foruten melodiske og dynamiske

kontraster står også ulike rytme- og faseforskyvninger sentralt i verket, og mot slutten finner man en liknende type fragmentering i saxofonstemmen som i siste sats av Fire profiler. I ordet toccata ligger også en dobbelt betydning: på den ene side et virtuost, fritt formet musikkstykke, på den annen side avledet av det italienske ordet toccare – berøre eller anslå, som henspiller på slagverkets rolle i verket (pauker, cymbal, tam-tam, stortromme).

Som følge av et økende behov for kunstnerisk reorientering, ble studiene med Morton Feldman i 1986-87 skjellsettende. Det førte til en markant endring i kompositorisk og estetisk tenkemåte, med et sterkt fokus på klanglige nyanser og lydlige og instrumentale kvaliteter. Samtidig ble jeg sterkt inspirert av tanken om den sykliske tid og vissheten om at vår vestlige, lineære tidsoppfattelse ikke er

den eneste mulige. Dette førte til en rekke verk med et statisk og innadvendt preg, hvor dynamisk formmessig utvikling viker plassen for segmenter av repetitive (men aldri helt like) mønstre. Etter hvert ble dessuten spillstrukturer og det gylnesnittsproporsjoner sentrale i komposisjonsteknikkene jeg utviklet på 1990-tallet.

...wie ein Hauch... (1989) representerer en rendyrking av en del sentrale perspektiver etter studiene hos Feldman. Verket, som ble skrevet til Harald Bergersens saxofonkvartett, åpner for en annen type musikalisk tidsopplevelse og -logikk enn den tradisjonelle med klar "begynnelse" og "slutt". I stedet skapes illusjonen av et utvidet øyeblikk, eller motsatt: et utsnitt av evigheten, hvor begrensning av virkemidler blir en nødvendighet for å oppnå konsentrasjon. Som det kanskje mest homogene av alle

kammerensembler er saxofonkvartetten et ideelt instrument for en slik intens konsentrasjon om klanglige nyanser. Samtidig er små klanglige ulikheter, f.eks. mellom enstrøken D (verkets åpningstone) spilt på alt- eller tenorsax, viktige for å kunne bevege seg "innover" i ensemblet og oppleve rikdommene i kvartetts indre landskap. I motsetning til de fleste verk for saxofonkvartett er dynamikken i ...wie ein Hauch... meget nedtonet; verket utspiller seg stort sett i styrkegradene fra piano og nedover til det knapt hørbare. Tittelen er hentet fra fiolinstemmen i det fjerde av Weberns Fünf Stücke for orkester Op. 10: som et pust.

Air II (1992) er det andre av en serie verk for ulike soloinstrumenter skrevet i perioden 1991-93. Felles for disse er en statisk formtenkning der det gylnesnittsproporsjoner står sentralt. Air II benytter seg

også i stor grad av harmoniske aggregater (dvs. oktavgfikserte tonehøyder) som forblir uendrede gjennom store deler av verket. Ulike teksturelle fortenninger på makro- og mikronivå står sentralt, og i stedet for målrettethet og framdrift er ulike statiske seksjoner satt opp mot hverandre i et spill i nået som inviterer til fordypelse i vibrafonens klanglige særpreg.

Også i Two Movements for Marimba (1998) vil man finne utbredt bruk av det gylnesnittsproporsjoner, men verket har et langt mer virtuost og dynamisk preg enn Air II. Tittelen har en tvetydighet i seg som gjenspeiles i uttrykket; moment betyr ikke bare sats, men også bevegelse. Det musikaliske utgangspunktet med mer bevegelse enn stillstand bidrar kanskje til å gjøre verket enklere tilgjengelig enn de tidligere 1990-tallsverkene. Two Movements for Marimba er skrevet

til den amerikanske slagverkeren Sigurd Johnson, og tar utgangspunkt i et relativt rikt harmonisk materiale. Godt skjult i komposisjonen vil man dessuten kunne finne melodiske og harmoniske elementer fra Griegs a-mollkonsert, og de to satsene danner en syklus der A er første og siste tone.

Blå skygge (2000-01) ble opprinnelig komponert for sopran og harpe og består av et meget kort harpepreludium og to vokaliser. Tittelen er hentet fra diktet "Tørst" av Hans Børli, og verket ble skrevet til en anledning med resitasjon mellom satsene av Børli's dikt "Tørst" og "Jordens kvinne". Sopranstemmen i Blå skygge er senere bearbeidet i to versjoner, for altsaxofon og engelsk horn. Verket har et lyrisk og melodisk preg og skiller seg dermed til en viss grad fra de øvrige verkene, men mange av de kompositoriske elementene

fra 1990-tallet er fortsatt til stede: repetitive motiver, tonegjentakelser, faseforskyvninger, spillstrukturer, det gylnesnittsproporsjoner. Allikevel har Blå skygge, det nyeste verket på denne CD-en, et tydelig slektskap med Introduksjon og toccata og Fire profiler, som er skrevet mer enn 20 år tidligere.

STRUKTUR OG TIDLØYSE

IDA HABBESTAD

Yngve Slettholm er for mange kjend som administrerande direktør i Kopinor. For andre er han kjend som leiar av Medie-støtteutvalet, eller som sentral i styreverv. Slettholm har vore statssekretær for tidlegare kulturminister Valgerd Svarstad Haugland. Han har vore førsteamanuensis og prorektor ved Noregs musikkhøgskule. Han har eit utrøyttelig engasjement i Frelsesarmeen som dirigent for Templet hornorkester; ein aktivitet han sjølv karakteriserer som krevjande ved sida av si daglege verksemd. I 2010 vart han jamvel noregsmeister i maraton i aldersklassa si.

Eit liv kan utfalda seg på mange arenaer, påpeikar Slettholm.

Nettopp ei slik breidde skjuler seg i musikken hans: Eit behov

for utforsking, av former, høve og struktur står i fokus. Ovanfor omtalen av denne plata – som har kammermusikken for saxofon som dreiepunkt – er komponisten oppteken av at ein ikkje treng konstruera samanhengar som ikkje finst. Kontrastar, motsetnadstilhøve og heilt ulike inngangar pregar verka på innspelinga, som er skrivne over ein periode på 20 år. Ikkje minst er stykka prega av dei premiss som er lagt i kraft av sjølve tinginga: Kven som har tinga stykket, kvar det skulle framførast første gong og kva omfang som har vore til rådvelde.

Ettersom me snakkar om musikk, let det seg likevel giera å spennast trådar: Idear som er nært knytt inspirasjonen Slettholm har med seg frå dei to lærarane sine Finn Mortensen og Morton Feldman. Kan henda er det ikkje så overraskande at ein møter kontrastar i dette uttrykket?

– Jeg har tenkt mye på de underlige sammenfallene knyttet

til disse to lærerne, som har initialene FM og MF. De var på mange måter diametralt motsatte mennesker. Finn var den sarte personligheten, som skrev ekspressiv og dynamisk musikk. Morton Feldman var en høyrestet og brå person, men skrev noe av den sarte og mest innadvendte musikken jeg kjenner. Slik sto de langt fra hverandre, men begge var akkurat det jeg trengte akkurat da, seier Slettholm.

Det ekspressive kan gjerne stå som inngang til komponisten sine tidlege verk. Introduksjon og toccata (1981) er fylt av lengsler, tyngde og utblåsing. At eit førebilete fanst i historiske former, ligg som ei sjølvfølge i tittelen. Medan Fire profiler (1978), er influert av delar av uttrykket i Mortensen sin fløytesonate.

Etter sistnemnde vende Slettholm seg vekk frå det tonale,

neoklassiske uttrykket, og har ikkje sidan kome attende til det. Likevel tek han ikkje avstand frå det han var oppteken av; og er ikkje mellom dei som ikkje vil syna fram ungdomsarbeidet sitt.

– Jeg har trukket noen verk underveis. Men komposisjonene som er i sirkulasjon i dag, står jeg inne for. De reflekterer den jeg var, seier han.

– Jeg tror nok ikke at verden alltid går framover. I dag ville jeg ikke skrevet den samme musikken. Men det er ikke sikkert at jeg skriver bedre musikk nå enn for 30 år siden, bare annerledes.

FRÅ DET LINEÆRE TIL DET SYKLISKE

I 1986 reiste Slettholm til USA. Han studerte med Feldman og fekk doktorgraden sin i 1989. Blant ideane han tok med seg heim, var tanken om å kunna

sjå tid som noko anna enn eit lineært fenomen. Opphaldet i USA frigjorde han frå ei hektisk oppjaga, målretta formtenking, med det som eit finurlig paradoks at Slettholm kan snakka om tida før og etter Feldman som eitt av dei klåraste skilje i den kompositoriske verksemda si.

Sjølv har Slettholm halde fram fløytekonserter. Possible Selections (1989) som eit viktig døme på korleis han tenkte i denne tida. Her er det ikkje lenger snakk om den tradisjonelle formbygginga med høgdepunkt og utladning. I staden møter me ei meir asketisk haldning, der repetitive figurar er leiande. Ikkje av det minimalistiske slaget ein møter hjå Steve Reich og hans likesinna, men som ei generell vending vekk frå det lineære og til ein syklisk tankegang. I søken etter ei slik form for askese finn ein mykje av paradokset i samfunnet vårt, meiner Slettholm.

– I en tid hvor så mye er preget av det hektiske tempoet, forenklete problemstillinger og overfladiskhet, ser man en mottrend, som for eksempel gir seg utslag i at Arvo Pärt slår an i enkelte kretser. Flere mennesker tar seg tid til å fokusere på andre temaer og parametre enn det målrettede og jagende.

– Sjølv om du var oppteken av å komma vekk frå dette målretta på 90-talet, gjekk du likevel gjerne inn i ei stilling som statssekretær, med alt det fører med seg av stress og jag?

– Ja, og det synliggjør hvor mange arenaer våre liv leves på. Jeg ser ikke noen motsetning mellom dette og det å skape seg et tidløst rom i livet. Kanskje er det heller nettopp derfor man gjør det, fordi man ofte lever hektisk. Jeg tror ikke livet som statssekretær var spesielt mye travlere enn hvordan det har vært i andre perioder i mitt liv.

Da jeg skrev Possible Selections var jeg småbarnsfar til to og med nummer tre i anmarsj, vi bygget hus, jeg holdt på å gjøre ferdig en avhandling, jeg hadde begynt i ny jobb ved Østlandets Musikkonservatorium, hadde flere krevende tillitsverv og ble ganske fortrolig med det som i dag kalles tidsklemma. I perioder tøyer man strikken så langt som det går, og lenger enn det også. For meg oppstår det da et behov for et rom hvor jeg kan oppheve tiden. Jeg er også glad i å løpe. Det handler på samme måte om å komme seg vekk fra målrettetheten, la kroppen rulle og gå og tankene strømme fritt. Det reflekteres kanskje også i musikken jeg er glad i å høre på, som ofte har en grad av kontemplasjon i seg.

Også saxofonkvartetten ...wie ein Hauch... kom til i 1989. Som eit utsnitt av tida—ei utvida momenttenking. Og det asketiske er kan henda endå meir rein-

dyrka i ...wie ein Hauch... enn i Possible Selections, sidan høva for klangleg variasjon er færre i ein kvartett enn i eit orkester.

– En av Morton Feldmans favorittanekdoter var om Sibelius, som ble bedt om å beskrive forskjellen på et orkester og et piano og svarte at hovedforskjellen er at orkesteret ikke har noen pedal, smiler Slettholm, som hevdar at storparten av stykket kunne vore spelt på klaver.

Ideane er sparsame, og ofte kopla mot pianistiske effektar; akkordar som vert sette an, men der enkelte tonar får klinga lenger enn andre ved hjelp av pedalen. Minst like viktig er det at ensemblet opplevast som eit heile, påpeikar Slettholm.

– Ensemblet er så homogent at det er vanskelig å vite hvilket instrument som spiller hva. Jeg har vært mer opptatt av kvartetten som medium enn

å bruke instrumentalistene solistisk. Verket er på mange måter en fordypning i saxofonklangen; i kvartetten som et metainstrument.

KONTRASTAR, TAL OG STRUKTURAR

Komposisjonane som kom til på slutten av 80-talet reknar Slettholm som spesielt intuitive. I det neste verket på plata, Air II (1992), finn me noko av den same fordjupinga som før; ideen om å setja an ein akkord, for så å justera klangen ved å dempa ein eller fleire enkelttonar.

Men stykket er kortare. Det asketiske er gjeve ei framdrift – og med dét er nok eit paradoks introdusert. Etter søken mot det tidlause, ynskte komponisten å strukturera tida – eller tidløysa. I Air som er ei samling stykke for ulike soloinstrument byrja Slettholm å utforska det gylne snitt og det gylne snitts proporsjonar, med

Fibonaccierekka som utgangspunkt. Denne består av tala 1, 2, 3, 5, 8, 13 og vidare, der kvart nye tal er summen av dei to førre og ender i det uendelege.

– Det som virkelig fascinerer meg, er at jo lenger opp du kommer i rekken, jo nærmere er du det gylne snitt. Tar du 8/13 for eksempel, er du ganske nær det gylne snitt, bare litt under. Du kommer enda nærmere hvis du tar de neste to tallene, 13/21, bare at da er du litt over. Så kommer 21/34, som er under, men igjen enda nærmere – og slik kan man holde på. En annen ting som er fascinerende, og som ikke så mange vet, er at du kan begynne en slik rekke med hvilke to tall som helst. Når du lager en rekke ved å legge sammen de to foregående tallene, vil du alltid få en rekke som nærmer seg det gylne snitt på samme måte, men ikke like raskt som Fibonaccirekken, meddeler ein engasjert komponist.

Strukturane gjev først og fremst ei fornuftig rame, meiner han.

– Prinsippene hjelper meg til å tenke form og struktur. Det har helt enkelt blitt en naturlig del av vokabularet. Det er ikke alltid jeg regner ned til det nærmeste mikrosekund, men når jeg begynner på noe nytt er det alltid fristende å lete etter hvordan prinsippene kan anvendes.

– Trur du at menneske har høve til å høyra desse utrekna tilhøva?

– Nei, ikke med presisjon. Derfor tror jeg ikke det er noe kvalitetskriterium, verken for musikk eller bildende kunst, at den tilfredsstillende visse proporsjonskrav. For meg er det et teknisk hjelpemiddel – akkurat som det kan være et redskap for en maler som komponerer et bilde og vil plassere et punkt hvor flere linjer samles.

– Men det er forbausende å analysere en del viktige komposisjoner hvor det gylne snitt ikke er brukt som et bevisst teknisk prinsipp. I mange av dem finnes det likevel ganske sterke tendenser mot det gylne snitts proporsjoner. Jeg har blant annet lest analyser av Mozarts samtlige sonatesatser; og sett skissebøker hvor komponister som neppe har hatt kjennskap til dette har strøket eller tilføyd takter for å få mer organisk flyt i tingene – med det resultat at man nærmer seg det gylne snitt. Men en sonate av Mozart som treffer presist er ikke nødvendigvis bedre enn en sonate der han treffer hakket dårligere. Man kan ikke måle seg til kunstnerisk kvalitet.

I byrjinga nytta Slettholm prinsippet til å strukturera tid. I Air II styrer det til dømes formdelane si lengde og dernest lengda til den enkelte frasen. I seinare stykke, som Blå skygge (2001-2002) og

Two Movements for Marimba (1998) har han tenkt annleis.

– Man behøver jo ikke tenke additivt til enhver tid, at neste del hele tiden skal bli større enn forrige. Man kan også gå omvendt vei i en Fibonacci-rekke, for eksempel i form av speilvending. Eller man kan jobbe med ulike serier på frase-nivå og formnivå, jeg har også bygget akkorder på de samme tallene. Og jeg har ofte vært interessert i å kople parametrene på uvanlige måter, slik at man f.eks. ikke alltid spiller fort og sterkt eller svakt og langsomt. I en del stykker har jeg jobbet med svake, men svært raske parti, som skaper et slags flimmer. Så kan sterke partier til gjengjeld stå helt stille. Det samme gjelder harmonisk kompleksitet i forhold til ryt-mikk. For eksempel kan det være virkningsfullt med tett og krass harmonikk når ting går sakte, men mildere og åpnere

klanger når det rytmiske tetter seg til, gjerne mot det gylne snitt.

KORTARE AUGNEBLIKK

I 2006 kom ei utgjeving med tre av Slettholm sine orkester- verk med Oslo Filharmoniske Orkester¹, og det vart kom- mentert at verka var eksepsjo- nelt lange til å vera skrivne for orkester. Den gongen uttalte Slettholm at ein treng tid for å utvikla ein sykklisk tid.

– På denne plata er det kortare augneblick som vert skissert. Kva betyr det for tidsaspektet?

– Det er alltid vanskelig å ut- trykke fenomener generelt. Men, jeg kan jo vende meg til Morton Feldman igjen, som jo skrev noen virkelig lange verk. Feldman sa at jo lengre verket er, jo mindre materiale behøver du.

[1] Possible Selections, Aurora, ACD5030

Og omvendt: jo kortere et verk er, jo mer materiale må du ha. Det fortoner seg paradoksalt, men når man kommer over en viss terskel – kanskje 15 mi- nutter – så kan man tillate seg å dvele ved et begrenset mate- riale over lengre tid. Du rekker ikke å etablere noe slikt på kort tid. Du kan antyde noe av det, men så må du gi slipp på det, for å bringe verket til en ende. Behovet for å bringe verket til en ende og få til en formmes- sig helhet innenfor rammen er altså sterkere i et kort stykke: Et åtte minutters verk kan al- dri bli det jeg kaller et utvidet øyeblikk eller et utsnitt av evig- heten, seier Slettholm.

– Konsekvensen av dette er at ver- ka på denne plata har meir mate- riale enn orkesterstykkene dine?

– Nok en gang er det vanskelig å svare generelt. Men om vi ser på verkene på denne platen, og ekskluderer de første verkene

som er bygget på en annen type tenkning, stemmer nok Feld- man sitt utsagn. Two Move- ments for Marimba inneholder betraktelig mer materiale enn ...wie ein Hauch... Og selv de korte, små satsene i Blå skygge introduserer mer variert og ulikt materiale enn det vi fin- ner i løpet av det større tids- spennet i ...wie ein Hauch...

IDÉEN OM DET VAKRE

– Med alt sagt om strukturane: Har du noko på hjarta under alt det formmessige?

– Det er klart at det er noe jeg vil si, men jeg forsøker ikke å fortelle konkrete historier. Det jeg ønsker å uttrykke, kan kan- skje mer beskrives gjennom en fornemmelse: Den undringen jeg forbinder med det å be- trakte noe vakkert. Man tenker ofte på musikk som noe som skal uttrykke noe emosjonelt,

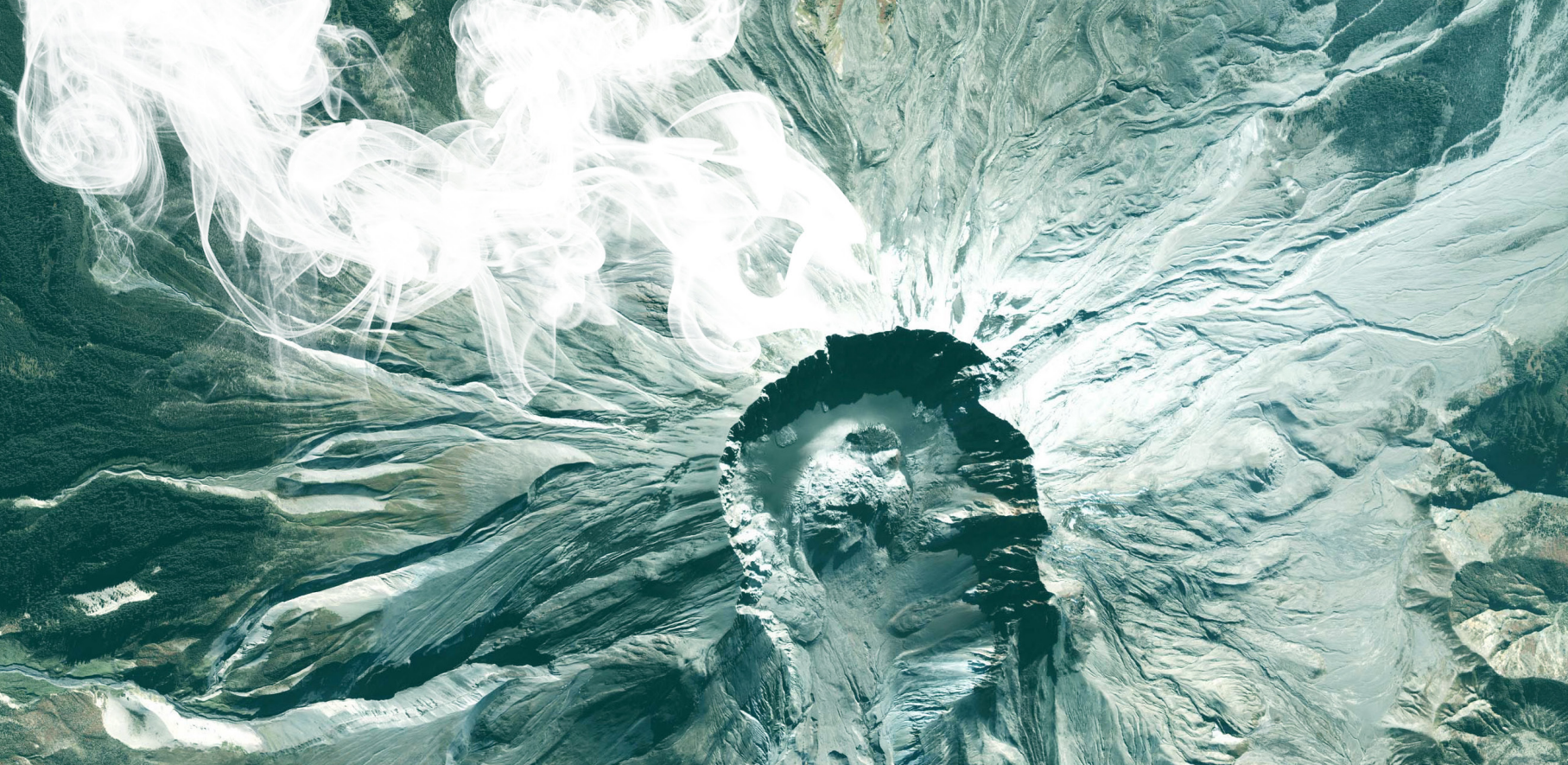
skafe en utvikling hvor man kan la seg rive med. Når jeg selv opplever noe som er vakkert ønsker jeg like gjerne å dvele ved det – over tid. Tenk for eksempel på en diamant, som man kan se på fra så mange vinkler, hvordan den hele ti- den kan sees på nytt. Slik er det med flere ting, bilder eller na- turfenomener som forandrer seg, avhengig av hvordan lyset faller på dem. Generelt er jeg opptatt av at alle ting har flere sider ved seg. Det lyse har alltid en nattside, en skyggeside, en understrøm, noe underbevisst, som i en komposisjon kan speiles på mange måter.

I dei seinare verka har Slettholm meir enn tidlegare dvelt ved det vakre. Ved enkeltklanger – gjerne komne til etter Fibonacci- proporsjonar – eller inspirert av Messiaen og hans modi, der dur og mollakkordar er utvida og tillagt «de underligste inter- valler, der fargene til stadighet

ligger på lur» som han seier det. Men framfor alt er musikken eit forløp i tid, hevdar Slettholm. Det er tida og refleksjonane kring dei han stadig vender at- tende til og ynskjer vera i.

– Om man er dramaturgisk anlagt, blir man kanskje utål- modig i møte med enkelte av verkene; man vil kanskje lure på hvor man vil hen med dette. For meg er det ikke alltid så viktig hvordan kommer man videre. Jeg kan gjerne sitte over tid og la meg fascinere av det samme fenomenet, også mu- sikalsk. Uten nødvendigvis å føle at jeg må bevege meg til et annet sted.

Denne teksten er basert på sam- taler med Yngve Slettholm i 2006 og 2010. Deler av intervjuet er tidlegare publisert på nettsida Ballade.no.



CHAMBER MUSIC FOR SAXOPHONE AND PERCUSSION

YNGVE SLETTTHOLM

The works on this CD span a long period of my life as a composer – more than 20 years – and mirror exceedingly diverse phases. In retrospect, one can see musical features common to the successive stages, but differences in form and expression may seem greater than the similarities. The six works reflect this.

With my background as a flute player, it has been natural for me to compose for wind instruments, even though it has led to very few works for solo flute. Saxophone is the solo instrument for which I have composed most often. This is not merely a result of chance, but can be explained musically. It may have been coincidental

that in 1977, owing to the fact that there was very little Norwegian “classical” music for saxophone, I began a close collaboration with Erik Tangvold, one of Norway’s leading saxophonists and an ardent advocate of contemporary music. But it is not a coincidence that throughout different phases I have continued to compose for saxophone. The instrument’s great range of expression and its unique dynamics and technical capabilities are most inviting.

The earliest of the works, *Fire profiler* (Four Profiles, 1978), was my first work written while at the Norwegian Academy of Music studying with Finn Mortensen, who has meant a lot to me. One could perhaps regard *Fire profiler* as showing some degree of mastery of composition for melodic solo instrument, and at the same time it is my last composition based on a clearly

defined neoclassical tonality. The work, inspired in part by Finn Mortensen’s solo sonata for flute, is dedicated to Erik Tangvold, who premiered it in 1979 during the International Saxophone Congress at Northwestern University in Illinois. The four movements profile different sides of the saxophone’s character and each represents clearly delineated musical forms, which are subordinated to the cyclical nature of the work as a whole. Through different forms of expression the attempt is made to utilize the saxophone’s technical and musical potential over a broad spectrum.

After completing my studies at the Norwegian Academy of Music, there followed a series of expressive, dynamic works in the early 1980s, including *Introduksjon og toccata* (1981), written for Erik Tangvold and Per Melsæther. The introduc-

tion is short with a powerfully dynamic structure, providing a foretaste of the elements and forces to be released in the sweeping toccata. Besides melodic and dynamic contrasts, various rhythm and phase shifts play a key role in the work, and toward the end there is a fragmentation of the saxophone part similar to that found in the last movement of *Fire profiler*. Implicit in the word toccata is a double meaning: on the one hand a virtuoso, free-style musical piece, on the other, derived from the Italian word *toccare*, to touch or strike, alluding to the role of percussion instruments in the work (timpani, cymbals, tam-tam, bass drum).

Feeling the need for artistic reorientation, my studies with Morton Feldman from 1986–1987 had a momentous impact and led to a marked change in the way I viewed composition and esthetics, with strong focus

on tonal nuances, and sound and instrumental quality. At the same time, I was keenly inspired by the notion of cyclical time and the idea that the West’s linear concept of time was not alone valid. This led to a series of works more static and introspective in character, in which dynamic formal development yields to segments of repetitive (but never entirely similar) patterns. Little by little, mirror constructions and proportions arising from the Golden Section became major elements of the techniques of composition which I developed during the 1990s.

...wie ein Hauch... (Like a Breath, 1989) represents the refinement of a number of key perspectives acquired while studying with Feldman. The work, written for Harald Bergersen’s saxophone quartet, opens us to a musical experience and logic of time different from a tradi-

tional “beginning” and “end.” It creates instead the illusion of an extended moment, or, conversely: a fraction of eternity, where the limiting of effects is necessary for achieving concentration. As perhaps the most homogeneous of all chamber ensembles, the saxophone quartet is an ideal medium for attaining such intense concentration on tonal nuances. At the same time, small tonal differences, for example, the playing of D₄ (the opening tone) by alto saxophone, are important for being able to move inwards into the centre of the ensemble and experience the timbral riches found in the quartet’s inner landscape. In contrast to most works for saxophone quartet, the dynamics in ...wie ein Hauch... have been toned down considerably. The work confines itself in the main to a dynamic range from piano down to what is barely audible.

The title, *Like a Breath*, is taken from the violin part in the fourth of Anton Webern's *Five Pieces for Orchestra* Op. 10.

Air II (1992) is the second in a series of works for diverse solo instruments written from 1991–1993. The common thread is a static formal structure based primarily on the proportions of the Golden Section. *Air II* also makes significant use of harmonic aggregates (i.e. pitch-classes fixed to certain octaves) which remain unchanged throughout large parts of the work. Various examples of textural condensation at the macro and micro level play a key role, and in place of purposefulness and forward progress we find different static sections pitted against each other in present time as an invitation to immersion in the distinctive tones of the vibraphone.

Likewise, in *Two Movements for Marimba* (1998) we find extensive use of the proportions of the Golden Section, but also more virtuoso and dynamic features than in *Air II*. The ambiguity in the title is mirrored in the expression of the work. Movement is not only a structural unit, but alludes to motion as well. The work is perhaps more accessible than others from the early 1990s, owing to more movement than inaction at the beginning. *Two Movements for Marimba* was written for the American percussionist Sigurd Johnson and takes its point of departure in relatively rich harmonic material. Well concealed in the composition are melodic and harmonic elements from Grieg's *Piano Concerto in A Minor*, and the two movements form a cycle in which A is the first and last tone.

Blå skygge (*Blue Shadow*, 2000–01) was originally composed for soprano and harp. It consists of a very short harp prelude and two vocalises. On the occasion for which it was written, Hans Børli's poems "Tørst" and "Jordens kvinne" were recited between the movements. The title is taken from the first of the two poems. The soprano part in *Blå skygge* was later arranged in two versions, for alto saxophone and English horn. The work is lyrical and melodic, and in this respect it differs to some extent from the other works. Yet many elements of composition from the 1990s are still present: repetitive motifs, tonal repetitions, phase shifts, mirror structures, and the proportions of the Golden Section. Nevertheless, *Blå skygge*, the most recent work on this CD, has a close kinship of melody and expression with *Introduksjon* og *toccata* and *Fire profiler*, which were written 20 years earlier.

STRUCTURE AND TIMELESSNESS

IDA HABBESTAD

Yngve Slettholm is familiar to many as Executive Director of Kopinor. Others know him as chairman of the National Media Finance Committee or as an active board member. Slettholm served as State Secretary under former Minister of Culture Valgerd Svarstad Haugland. He held the position of Associate Professor at the Norwegian Academy of Music, which he also served as Pro-Rector. Moreover, he has maintained a life-long involvement in the Salvation Army, currently as conductor of the Oslo Temple Brass Band, an activity he himself characterized as demanding alongside his day-to-day activities. And in 2010 he became the Norwegian champion for marathon running in his age group.

Slettholm points out that one's life can unfold in many arenas. And indeed it is this breadth one finds in his music, with the need to explore forms, relationships, and structures as its focus. In our discussion of this CD – which features chamber music for saxophone – the composer feels that it is not necessary to create connections that do not exist.

Contrasts, contrasting conditions, and wholly unique openings exemplify the works on this recording, which were written over a period of 20 years. Not least, the pieces are characterized by the terms under which they were commissioned: Who commissioned the piece, where would it be performed for the first time, and what would be its scope.

In talking about the music, we can make some connections, for example, between the ideas

which are closely tied to the inspiration Slettholm found in working with his two teachers, Finn Mortensen and Morton Feldman. Perhaps it is not so surprising to discover contrasts in these works?

- I have thought a lot about the unusual convergence of having worked with these two teachers whose initials were FM and MF. They were in many respects complete opposites as human beings. Finn was the gentle personality who wrote expressive and dynamic music. Morton Feldman was loud and brash but could write some of the most tender, introspective music I know. As such, they were far apart, but each was exactly what I needed at the time, Slettholm says.

The expressive aspect can serve perhaps as an entrance into the composer's early work. *Introduksjon* og *toccata* (1981) is

filled with yearning, solemnity, and ebullience. That it draws inspiration from historical works is obvious from the title. *Fire profiler* (1978), on the other hand, is influenced by elements found in Mortensen's flute sonata.

After completing the latter work, Slettholm turned away from the tonal, neoclassical idiom and has never returned. Yet he does not distance himself from that which preoccupied him earlier, nor does he count himself among those who do not like to have their early work performed.

- I have withdrawn a few works along the way, but I stand behind the compositions that are in circulation today. They reflect where I stood, he says.

- I don't believe that the world is always moving forward. I wouldn't have written the same

music today, but I'm not sure the music I write now is better than 30 years ago, just different.

FROM THE LINEAR TO THE CYCLICAL

In 1986 Slettholm traveled to the USA. He studied with Morton Feldman and received his doctorate in 1989. Among the ideas he brought home with him was that time can be viewed as something other than a linear phenomenon. His years in the USA freed him from viewing formal structure in terms of something hectic, hurried, and purpose-directed, and it seems a shrewd paradox that Slettholm can speak of a time before and after Feldman as one of the most clear-cut delineations in his compositions as a whole.

Slettholm himself has used the flute concerto *Possible Selections* (1989) as an important

example of his thinking at that time. One could no longer speak of a traditional structure of climax and resolution.

Instead, we find a more ascetic approach based on repetitive figures. Not that of a minimalist such as Steve Reich, but rather a general transition from linear to cyclical thinking. In Slettholm's view, one discovers in the search for this form of asceticism many of the paradoxes of modern society.

- At a time when so much is characterized by a hectic pace, oversimplification, and superficiality, we find a counter trend reflected for example in the popularity of Arvo Pärt in some circles. A number of persons are taking the time to focus on themes and parameters other than those which are purpose-directed and frenetic.

- Yet, although you were preoc-

cupied in the 1990s with gaining distance from what was purpose-directed, you nonetheless accepted the position of State Secretary, with all the stress it entailed.

- Yes, that just shows in how many different arenas our lives are played out. I see no contradiction in doing this and in simultaneously trying to create a timeless space in one's life. Perhaps we do so precisely because we often lead hectic lives. I don't believe my time as State Secretary was much busier than other periods in my life. When I wrote *Possible Selections* I was the father of two small children with a third on the way, we were building a house, I was finishing up a dissertation, had begun a new position at the Oslo Conservatory of Music, had a number of time-consuming positions of trust, and, all in all, became well acquainted with what is

called a time squeeze today. At times we tend to extend ourselves to the limit, and even beyond. Under such circumstances I need a space in which I can suspend time. I like to run. Here, too, it means getting away from being purpose-directed and letting your body go and your thoughts flow freely. This is perhaps also reflected in the music I like to listen to, which is often contemplative in nature.

The year 1989 also saw the completion of the saxophone quartet *...wie ein Hauch...*, as a slice of time, an extended moment. And there is perhaps an even greater emphasis on the ascetic in *...wie ein Hauch...* than in *Possible Selections*, since the possibilities of sound variation are fewer in a quartet than in an orchestra.

- One of Morton Feldman's favorite anecdotes was about

Sibelius, who, when asked to explain the difference between an orchestra and a piano, answered that the orchestra has no pedal. And Slettholm adds with a smile that most of the piece could be played on the piano.

The ideas are sparing and often coupled with pianistic effects, as for example when chords are struck and certain tones resonate longer with the help of the pedal. Slettholm notes that it is equally important to experience the ensemble as a whole.

- The ensemble is so homogeneous that it is difficult to discern which instrument is playing what. I have been more preoccupied with the quartet as a medium than with the instrumentalists as soloists. In many respects, the work is an immersion in the sound of the saxophone, in the quartet as a meta-instrument.

CONTRASTS, NUMBERS, AND STRUCTURES

Slettholm regards the compositions of the late 1980s as chiefly intuitive.

In the next piece on this recording, *Air II* (1992), we find something of the same immersion, striking a chord and then modulating it by dampening one or more individual tones.

But the piece is shorter. The ascetic aspect is further augmented – which introduces a paradox. Having searched for the timeless, the composer now wishes to structure time – or what is timeless. In *Air*, which is a collection of pieces for diverse solo instruments, Slettholm begins to explore the Golden Section and the proportions of the Golden Section, using the Fibonacci sequence as the point of origin. It consists of the numbers 1, 2, 3, 5, 8, 13, etc., whereby

each subsequent number is the sum of the previous two in an infinite progression.

- What really fascinates me is that the further you go in the sequence, the closer you come to the Golden Section. When you take 8/13, for example, you are close, but a little under, and with the two subsequent numbers, 13/21, you are closer yet, but a little over. Then we have 21/34, which is under, but still closer – and so on. Another thing which is fascinating and which not many know about is that you can begin a sequence with any two numbers and when you arrive at a subsequent number by taking the sum of the previous two, you will always have a sequence which approaches the Golden Section in the same way, but not as quickly as the Fibonacci sequence.

He says that, above all, the structures provide a sensible framework.

- The principles help me conceive of form and structure. It has become quite simply a natural part of the vocabulary. Of course I do not always calculate down to the closest microsecond, but when I begin something new, it is always tempting to explore how the principles can be used.

- Do you believe that your listeners are able to hear these minute differences?

- No, not with any precision. Therefore, I don't believe that fulfilling these requirements is necessarily a criterion of quality, neither for music nor the visual arts. For me it is simply a technical aid – in the same way it can be used by a painter to compose a picture and place a dot where several lines intersect. But it is remarkable to analyze a number of important compositions in which the Golden Section was not intentionally used

as a technical principle. In many you find that they nonetheless tend toward the proportions of the Golden Section. For example, I have read analyses of all the movements of Mozart's sonatas, or I have seen sketch books in which composers who scarcely would have had knowledge of this have scratched out or added measures in order to achieve a more organic flow – with the result that they have come closer to the Golden Section. And yet a Mozart sonata which matches precisely is not necessarily better than a sonata which is not a perfect match. One cannot achieve artistic quality by measuring.

In the beginning, Slettholm used the principle to structure time. In *Air II* for example it governs the length of the sections and of individual phrases. In later pieces, such as *Blå skygge* (2001-2002) and *Two Movements for Marimba* (1998), he has a different approach.

- It need not always be an additive process with a subsequent section always larger than the previous one. You can reverse a Fibonacci sequence in the form of an inversion, or you can work with different series at the level of phrases and form. I have also built chords based on the same numbers. And I have often been interested in coupling parameters in unusual ways – such that one is always playing fast and loud, or soft and slow. In a number of pieces I have worked with soft but very fast passages which create a fluttering sound. And loud passages can stand still. The same is true for harmonic and rhythmic parameters. For example, it is effective to have tight, crass harmonic complexes when things are slow, and, when the rhythm tightens, for example close to the Golden Section, less complex harmonies.

SHORTER MOMENTS

In 2006 the Oslo Philharmonic Orchestra recorded three of Slettholm's orchestral works¹ – and the comment was made that the works were exceptionally long to be written for orchestra. At that time, Slettholm responded by saying that time is needed to develop cyclical time.

- On this recording we have sketches of shorter moments. What does this mean for the aspect of time?

- It is always difficult to talk about things in general terms. But, again, I can turn to Morton Feldman, who wrote some exceptionally long works. He said that the longer the work, the less material required. And conversely: the shorter the work, the more material needed. It sounds like a paradox, but when you cross a certain

[1] *Possible Selections, Aurora, ACD5030*

threshold, let's say 15 minutes, then you can allow yourself to linger on a limited amount of material over a longer period of time. But you cannot establish the same situation in a short time. You can suggest something of this, but then you have to let it go and bring the work to a conclusion. The need for a conclusion and for achieving a sense of completeness within the given framework is stronger in a shorter work. A work lasting eight minutes can never be what I call an extended moment or a fraction of eternity.

- Is the consequence of this that the works on this recording have more material than your orchestral pieces?

Again, it is difficult to give a general answer. But yes, if we look at the works on this recording, disregarding the first ones, which are based on a different approach, then Feldman's claim

is correct. Two Movements for Marimba contains considerably more material than ...wie ein Hauch... And even the short movements in Blå skygge introduce more varied and diverse material than we find in the course of the longer time span in ...wie ein Hauch...

IDEAS OF THE BEAUTIFUL

- Having spoken so much about the structures: Is there something you wish to express apart from all these formal aspects?

- Of course there is something I want to say, but I do not attempt to tell concrete stories. That which I wish to express can perhaps best be described by a perception – the wonder I associate with beholding something beautiful. We often think of music as expressing something emotional, as creating a situation in which we can let ourselves be carried away.

When I experience something beautiful, I wish to linger there – for some time. For example, imagine a diamond, which you can look at from so many angles, always regarding it anew. It is like that with a number of things, images or natural phenomena, which are always changing, e.g. depending how the light falls on them. In general, I am preoccupied with how all things have a number of different sides. There is always a night side, a dark side, an undercurrent, the subconscious – which in a composition can be reflected in many ways.

In later works Slettholm has more than ever lingered on the beautiful, on certain lovely tones – resulting from Fibonacci proportions perhaps – or inspired by Oliver Messiaen and his modes, where major and minor chords are extended with “the most unusual intervals,

and where,” as he says, “colours are continually lying in wait.”

But music is, above all, a passage in time, Slettholm asserts. It is time and reflections regarding it to which he constantly returns and wishes to be present in.

- Someone more dramaturgically inclined might perhaps become impatient listening to some of the works, wondering what is intended. For me it is not always so important where something is leading. I can sit for a long time fascinated by the same phenomenon – also musically speaking – without necessarily feeling that I must move on to another place.

This text is based on conversations with Yngve Slettholm in 2006 and 2010. Parts of the interview were published earlier at the website Ballade.no.



YNGVE SLETHOLM

YNGVE SLETTTHOLM - KOMPONIST

Yngve Slettholm ble født i 1955 og har sin musikalske utdannelse fra Norges musikkhøgskole (1974-80) og State University of New York at Buffalo (1986-88). Han har vært aktiv som komponist siden 1980, og ved siden av en rekke tilitsverv har han dessuten vært førsteamanuensis og prorektor ved Norges musikkhøgskole og statssekretær i Kulturdepartementet. I dag er Yngve Slettholm administrerende direktør i Kopinor.

VEGARD LANDAAS - SAXOFON

Vegard Landaas avla diplomeksamen ved Norges Musikkhøgskole i 2000, som den første med saxofon som hovedinstrument, etter studier med Harald

Bergersen. Landaas har høstet strålende kritikker for sine solokonsserter. På repertoaret har han flere solo- og kammerkonsserter med verker fra standardlitteraturen og en særlig vekt på musikk av nålevende komponister. Komponister som Jon Balke, Olav Berg, Therese Birkelund, Håvard Caspersen, Roy Hellvin, Risto Holopeinen, Vidar Johansen, Bjørn Kruse, Mauritz Løvgren, Yngve Slettholm, Jens Wendelboe og Øivind Westby har tilegnet ham komposisjoner. Han er jevnlig solist med både orkestre, kor og korps, og har ved flere anledninger spilt i alle landes orkestre som Oslo Filharmoniske Orkester, Den Norske opera og ballett orkester, kringkastingsorkesteret, Oslo Sinfonietta og BIT 20 Ensemble. I 2004 spilte han sammen med Oslo Filharmoniske Orkester inn saxofonkonserten "Nettene Finnes" på Aurora. Verket er komponert av Yngve Slettholm og tilegnet Ve-

gard Landaas som urfremførte verket våren 2000 sammen med Kringkastingsorkesteret. Høsten 2010 urfremførte han som medlem i Noxas saxofonkvartett "Tuba mirum" av Olav Anton Thommessen med Oslo filharmoniske orkester.

I tillegg har Landaas vært produsent av en rekke plateinnspillinger for klassiske artister.

KJELL TORE INNERVIK - SLAGVERK

Kjell Tore Innervik (f.1974) avsluttet høsten 2003 sitt diplomstudium i slagverk ved Norges Musikkhøgskole. Han er fra 2004 til 2007 tilsatt på Norges musikkhøgskole i stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid på Dr.gradsnivå. Har var også Rikskonsertenenes Intro/lanseringsmusiker 2004 -2007.

I 2003 vant Innervik 1 pris i Phillips/Conoco musikkkonkurranse. Samme år var han festspillartist ved Vinterfestuka i Narvik. I 1998 etablerte Innervik duoen Twine sammen med slagverkeren Håkon Mørch Stene.

Innervik spiller i samtidsensemblet Oslo Sinfonietta og har blant annet vært vikar i Oslo Filharmoniske orkester, Den norske Operas orkester, Kristiansand Symfoniorkester, Forsvarets musikkorps og i Cikada Ensemble. Han har ved flere anledninger vært solist med Norges Musikkhøgskoles symfoniorkester.

I 1998 etablerte Innervik slagverkduoen Twine sammen med slagverkeren Håkon Mørch Stene. Twine har spilt på samtidsmusikkfestivalen Ultima i 1999, 2000, 2001 og 2002, og i 2001 turnerte de med Ny Musikk Oslo.

Kjell Tore Innervik er også aktiv som pedagog og dirigent.



KJELL TORE INNERVIK

SIDSEL WALSTAD - HARPE

Helt fra de første harpeforsøkene som 10 år gammel Trondheims-jente hadde Sidsel målet klart: Hun skulle bli harpist! Og slik ble det. Etter studier i Oslo, Indiana og København, har hun levd ut drømmen sin som en ettertraktet musiker, både som solist med egne prosjekter og som kammermusiker. Hun er også soloharpist i Kringkastings-orkestret, noe hun tidligere har vært i Den norske operas orkester.

Noe av det mest spennende med Sidsel er likevel hennes evne til å krysse genregrenser og sprengne rammene for hva harpemusikk kan være. Ikke minst i bruken av elektrisk harpe har hun vært en pionér i å utforske nye musikalske landskaper, hvor fuzz og funky rytmer er musikalske elementer på linje med den mer tradisjonelle harpeklangen.

Denne musikalske allsidigheten har ført til samarbeid med musikere og artister fra de fleste musikalske leire: Åge Aleksandersen, Sissel Kyrkjebø, Silje Nergaard, Magnet, Bjørn Eidsvåg, Solveig Kringlebotn, Secret Garden, Helene Bøksle og mange flere. Det har også ført henne ut på turnéer i inn- og utland og til en mengde festivaler.

Et av de spenstigste prosjektene Sidsel har holdt på med nylig, er samarbeidet med "is-musikeren" Terje Isungset. På hans initiativ var Sidsel med på utviklingen av den til nå største isharpen i verden. Sidsel åpnet Ice Music Festival på Geilo i januar med isharpekonsert. Prosjektet videreføres til neste år og skal blant annet realiseres i Alpene i 3000 meters høyde...

Sidsel er rett og slett en harpist helt utenom det vanlige. En artist som overrasker og trollbinder sitt publikum.

NOXAS SAXOFON- KVARTETT

Saxofonkvartetten NoXaS består av René Wiik, Vegard Landaa, Rolf-Erik Nystrøm og Lars Lien og ble dannet i 2007. Disse musikerne har mange år bak seg som utøvere innen ulike sjangre, og de har bakgrunn fra forskjellige ensembler og som solister. Særlig har samtidsmusikken vært deres pasjon, og de har tilsamen flere hundre urframføringer bak seg.

NoXaS har så langt vært dedikert til arbeidet med samtidsmusikk. Saxofonens fleksibilitet og mange farger gjør instrumentet ypperlig egnet til interpretasjonen av vår tids kunstmusikk.

Høsten 2010 urfremførte NoXaS "Tuba mirum for saxofonkvartett og stort orkester med Oslo filharmoniske orkester.



SIDSEL WALSTAD

YNGVE SLETTTHOLM - COMPOSER

Yngve Slettholm was born in 1955 and received his musical education at the Norwegian Academy of Music (1974-1980) and the State University of New York at Buffalo (1986-1988). He has been continuously active as a composer since 1980. In addition to a number of positions of trust, he has been Associate Professor and served as Pro-Rector at the Norwegian Academy of Music, and as State Secretary in the Ministry of Cultural Affairs. Today Yngve Slettholm is Executive Director of Kopinor.

VEGARD LANDAAS - SAXOPHONE

Vegard Landaas received his diploma in 2000 from the Norwegian Academy of Music, where he studied with

Harald Bergersen and was the first student with saxophone as principal instrument. Landaas has received sparkling reviews for his solo concertos. His repertoire features a number of solo and chamber concertos with works from the standard literature and a special emphasis on music of contemporary composers. Included among those who have dedicated compositions to him are Jon Balke, Olav Berg, Therese Birkelund, Håvard Caspersen, Roy Hellvin, Risto Holopeinen, Vidar Johansen, Bjørn Kruse, Mauritz Løvgren, Yngve Slettholm, Jens Wendelboe, and Øivind Westby. Landaas solos regularly with orchestras, choirs, and bands, and the many major ensembles throughout the country with which he has performed include the Oslo Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Norwegian Opera & Ballet, the Norwe-

gian Radio Orchestra, the Oslo Sinfonietta, and the BIT 20 Ensemble (Bergen Ensemble for Contemporary Music). In August, 2004, he recorded the saxophone concerto "The Nights Exist" with the Oslo Philharmonic Orchestra for Aurora Records. The piece was composed by Yngve Slettholm and dedicated to Vegard Landaas, who premiered the work in the spring of 2000 with the Norwegian Radio Orchestra. Landaas has also produced numerous recordings for classical artists.

KJELL TORE INNERVIK - PERCUSSION

Kjell Tore Innervik has attracted attention both in Norway and abroad as an individual artist who is not afraid to explore new music and new ways of communicating through music. Innervik studied per-

cussion at the Norwegian Academy of Music, completing his diploma in advanced performance in 2003. He is currently Associate Professor at that institution, working in the fellowship program for artistic research and development. He has developed a new instrument, a quartertone marimba, and he is presently working on experimental percussion and electronic instruments. He has won a number of competitions, including the annual Conoco-Phillips music competition in 2003. The same year he was festival artist at the Winter Festival Week in Narvik. From 2004-2007 he was selected to participate in the National Concert Institute's programme for prestigious young artists, INTRO Classical. Innervik plays in the contemporary classical ensemble, Oslo Sinfonietta, and he has been featured as soloist with the symphony orchestra of the

Norwegian Academy of Music. In 1998 Innervik, together with percussionist Håkon Mørch Stene, established the percussion duo, Twine, which has performed on a number of occasions at the Norwegian contemporary music festival ULTIMA.

SIDSEL WALSTAD - HARP

From her very first attempts at playing the harp as a ten-year-old in Trondheim, Sidsel Walstad knew what she wanted – to become a harpist! And a harpist she became. Following her studies in Oslo, Indiana, and Copenhagen, she realized her dream of being a sought-after musician, both as soloist with her own projects, and as chamber musician. She is currently solo harpist in the Norwegian Radio Orchestra, a position she formerly held in the Orchestra

of the Norwegian Opera & Ballet. One of Sidsel's most exciting qualities is her penchant for crossing genre boundaries and transcending the context in which harp music is usually heard. Not least in her use of electric harps she has been a pioneer in exploring new musical landscapes, where fuzz and funky rhythms are musical elements on the same level with traditional harp sounds. This versatility has led to collaboration with musicians and artists from a vast array of musical camps: Norwegian performers Åge Aleksandersen, Sissel Kyrkjebø, Silje Nergaard, Magnet, Bjørn Eidsvåg, Solveig Kringlebotn, and Helene Bøksle, as well as international artists including Lionel Richie, Josh Grovan and Katie Melua. It has also led to tours in Norway and abroad, and to many festival appearances. One of Sidsel's most noteworthy recent projects

has been her collaboration with Norwegian 'ice musician' Terje Isungset. At his initiative, Sidsel has helped create what is presently the world's largest ice harp. She opened the Geilo Ice Music Festival in January with an ice harp concert. The project will be continued next year and will include performances in the Alps at an altitude of 3,000 meters. Sidsel is quite simply a harpist extraordinaire, an artist who can both surprise and captivate an audience.

NOXAS SAXOPHONE QUARTET

The saxophone quartet NoXaS was founded in 2007 and is made up of René Wiik, Vegard Landaas, Rolf-Erik Nystrom, and Lars Lien. These musicians boast many years of experience performing within different genres and as soloists with numerous ensem-

bles. Contemporary music is their passion and together they have premiered several hundred works. In September, 2010, NoXaS joined the Oslo Philharmonic Orchestra for a premiere performance of Olav Anton Thommessen's "Tuba Mirum for Saxophone Quartet and Large Orchestra." Thus far NoXaS has dedicated itself to working with contemporary music. The flexibility of the saxophone and its many tonal nuances make it extremely well suited to interpret today's artistic music.



NOXAS SAXOPHONE QUARTET