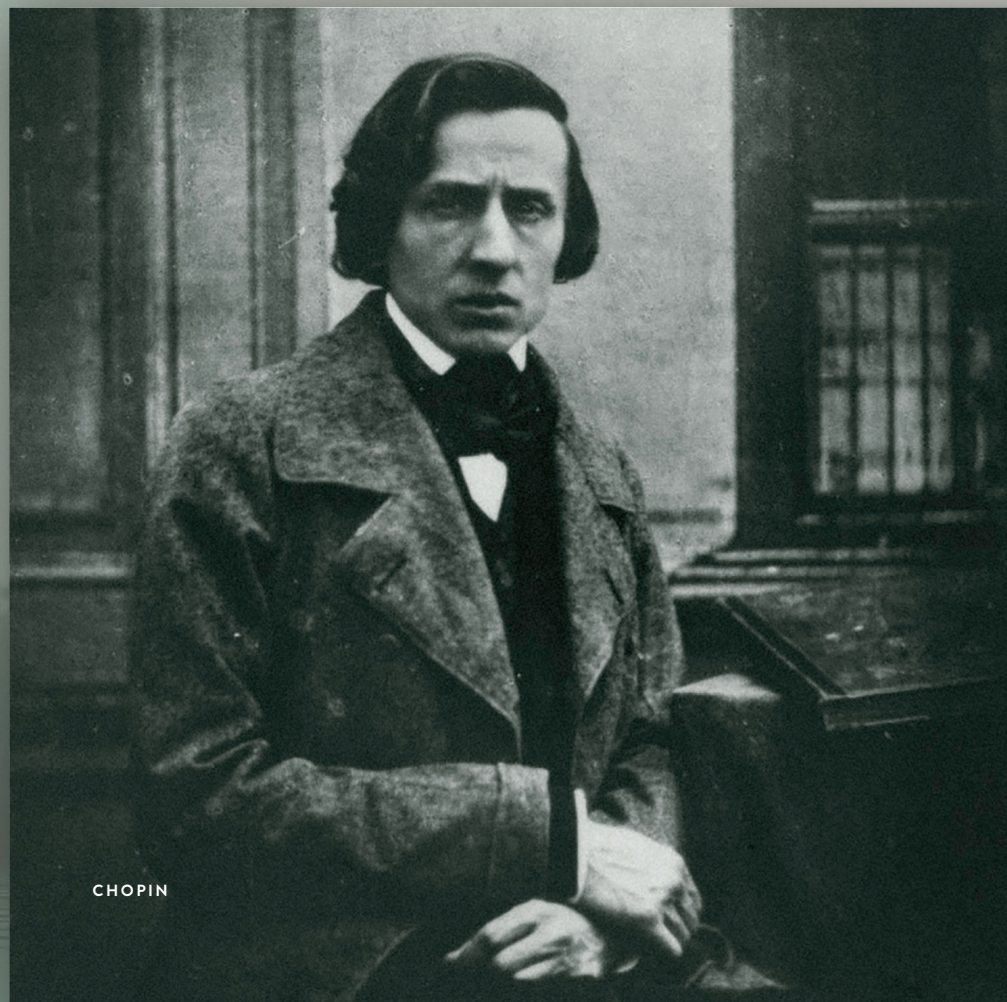


LAWO
CLASSICS

CHOPIN & SCHUMANN

SVEINUNG BJELLAND PIANO
THE NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA
CHRISTIAN EGGEN CONDUCTOR



CHOPIN

CHOPIN/ SCHUMANN

WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA

«Hut ab, ihr Herren, ein Genie» ('Hatten av, mine herrer, et geni') — denne enkle frasen ble trykt i *Allgemeine Musikalische Zeitung* i Leipzig 7. desember 1831 og var den første anerkjennelsen på tysk av musikken til den unge polske komponisten og pianisten Frédéric Chopin som nådde et større publikum.

Ordene ble skrevet av den 21 år gamle Robert Schumann, som ble født som sønn av en bokhandler i Zwickau i Sachsen i juni 1810 — bare tre måneder etter Chopin, seks-ten måneder før Liszt og atten måneder etter Mendelssohn. Alle disse fire betydelige komponistene av klavermusikk nådde dermed sin tidlige modenhet rundt samme tid, en tid som rent musikalsk var preget av flere faktorer, ikke minst to dødsfall: Beethovens (56 år gammel) i 1827 og Schuberts (31 år gammel) i 1828.

Verket Schumann skrev om, var Chopins opus 2 — Variasjoner for klaver og orkester over Zerlina og Leporellos duett «Là ci darem

la mano» fra Mozarts *Don Giovanni*. Verket er fra 1827, da Chopin var 17 år gammel og allerede hadde komponert i ti år. Han skrev sine første poloneser bare sju år gammel, og til tross for komponistens unge alder kan det hevdes at de er blant de tidligste eksemplene på den gryende nasjonalromantikken i musikken.

Chopins opus 2 hadde fått sin tyske urframføring med Julius Knorr i Gewandhaus i Leipzig seks uker før Schumanns anmeldelse ble publisert. Schumann — som på den tiden vurderte parallelle karrierer som skribent og konsertpianist — fikk tak i notene og øvde inn verket relativt inngående, noe som i sin tur førte til at hans daværende lærer Friedrich Wieck (faren til Clara, som skulle bli Schumanns kone) skrev en entusiastisk omtale av variasjonene i det konkurrerende tyske tidsskriftet *Caecilia*.

Chopin reagerte ikke utelukkende med glede på Schumanns og Wiecks anmeldelser

— han stilte seg muntert uforstående til Wiecks forsøk på å få variasjonene til å stemme overens med Zerlina og Leporellos handlinger på scenen. Hans naturlige sjanse bidro nok til at han ikke fikk seg til å gjengjelde rosen, men det er uansett liten tvil om at Schumann beundret Chopin mer enn Chopin beundret sin tyske kollega.

Vi vet at Schumann skrev til Chopin ved flere anledninger, men ingen svar ser ut til å ha blitt bevart. I 1834—35 komponerte Schumann klaversuiten *Carnaval* opus 9, der en sats (nr. 12) rett og slett har tittelen «Chopin». Året etter komponerte han et sett variasjoner over et tema av Chopin og tilegnet sin *Kreisleriana* opus 16 til ham. (Chopin og Schumann møttes bare ved to anledninger, og dette skjedde i samme periode.) Til gjengjeld tilegnet Chopin sin andre *Ballade* opus 38, avsluttet i 1839, til Schumann, og selv om Schumann lot til å være mindre begeistret for dette verket enn han hadde vært for Chopins tidligere musikk, beundret både han og Clara Chopins musikk resten av livet.

Og godt var det, for selv om Chopins klaverkonsert nr. 2 i f-moll (som faktisk ble skrevet før nr. 1) var det siste verket i denne sjangeren Clara Schumann framførte for et publikum, har begge konsertene eksistert i en

kritisk offentlighet der overflatiske aspekter — komponistens relativt unge alder, orkesterets tilsynelatende underordnede rolle, fraværet av en virtuos kadens — ble ansett som grunn for kritikk.

Schumann skal ha all ære for at han helt fra begynnelsen av var i stand til å se den originale begavelsen som gjennomsyrrer Chopins musikk. For riktignok var Chopin bare 19 år gammel da e-mollkonserten ble utgitt, men han hadde komponert musikk i over ti år, og hans genialitet var allerede fullt utviklet.

En ting var at Friedrich Wieck forsøkte å relatere Chopins opus 2 til handlingen i operaen temaet var hentet fra. I den langt større e-mollkonserten fra 1829—30 ble mange snarere forvirret av verkets dype originalitet. Konserten ble første gang framført 12. oktober 1830 i Warszawa, like før Chopin forlot Polen. Den offentlige urframføringen med Chopin selv ved klaveret og Carlo Evasio Soliva som dirigent for orkesteret, var en ubetinget suksess. Ikke lenge etter spilte Chopin konserten i Salle Pleyel i Paris, der den også ble mottatt med stor entusiasme.

E-mollkonserten var den første av Chopins to klaverkonserter som ble utgitt, og ble derfor — til tross for at f-mollkonserten var

skrevet tidligere — angitt som nr. 1, mens f-mollkonserten ble utgitt like etter som nr. 2. E-mollkonserten har et orkester med to fløyter, to oboer, to klarinetter, to fagotter, fire horn, to trompeter, tenortrombone, pauker og strykere.

For Schumann og Wieck må det ha vært påfallende at Chopins musikk ikke rommer noen sentimentalitet som kan vitne om komponistens rike og lidenskapelige indre. Selv i dag blir Chopins konserter gjerne avskrevet uten hensyn til komponistens unge alder eller at han har helt andre hensikter med disse verkene enn for eksempel Mozart eller Beethoven med sine klaverkonserter. En grundigere betraktning vil avsløre disse verkenes forbløffende dybde og Chopins formmessige originalitet. Orkestreringen er kanskje ikke alltid helt vellykket, men det kan man vel si om de første orkesterverkene til de fleste unge komponister? Akkurat som hos Schumann passer orkestreringen alltid til uttrykket, uansett om den kan framstå som «annerledes» — det er dirigentens oppgave å justere balansen internt i orkesteret. Når det bare tas behørig hensyn til dette, vitner resultatet om Chopins unike begavelse. Et annet lite verdsatt aspekt ved Chopins tilnæringsmåte er at klaveret i dette verket ikke alltid spiller helt fram til slut-

ten av hver sats. Ofte runder orkesteret av musikken på egen hånd.

Bortsett fra verkets gjennomgående mektige og verdige uttrykk — sivilisert i ordets beste forstand — var Chopin fullt klar over at han villig ga avkall på epokens formelle krav til en instrumentalkonsert. Konserten er tilegnet pianisten og komponisten Friedrich Kalkbrenner, som oppmuntret Chopin da han kom til Paris. Da Chopin komponerte konserten, var han oppmerksom på sin originale tilnærming til oppgaven, noe han skrev om til sin mesen Tytus Woyciechowski: «Du kommer utvilsomt til å legge merke til min tendens til å gjøre feil mot min vilje.» Det er uklart om dette henviser til at han mislyktes i å holde seg til aksepterte kompositoriske framgangsmåter, men det er uansett all grunn til å beklage at Chopins musikalske originalitet ble så lite verdsatt av flere generasjoner etter hans død.

For å nevne noen eksempler: Dette er den første store konserten i det etablerte repertoaret der både første og andre tema i åpningssatsen har samme tonalitet, som dessuten opprettholdes gjennom alle tre sater (romansen og finalen er begge i E-dur). Et forbløffende originalt trekk hos Chopin er å tilsynelatende gjenta en frase og likevel for-

andre musikkens ekspressive karakter ved å endre så lite som en enkelt note. Dette er et konsistent særtrekk hos ham, noe subtilt som ville vakt beundring hos Mozart og Beethoven — slik det åpenbart gjorde hos Schumann, som begynte å ta i bruk påfallende like virkemidler i sin egen musikk fra rundt 1836 og framover.

Konsertene i E—moll og f—moll var ikke de eneste verkene for klaver og orkester Chopin arbeidet med på denne tiden. Mot slutten av 1831 komponerte han en *Grande Polonaise Brillante* for klaver og orkester — utvilsomt som en hyllest til hjemlandet. I 1834 tilføyde han en innledende *Andante*, opprinnelig for soloklaver. Et konsertverk bestående av et briljant *allegro*—stykke med en langsom innledning var kanskje ikke Chopins opprinnelige tanke, men han var utvilsomt en av de første komponist-pianistene som tok denne formen i bruk som en stilisering av de folkelige dansene fra Sentral—Europa. Dette skulle snart bli tatt med i Liszts *Ungarske rapsodier*, etter alt å dømme med utgangspunkt i danser i tempoet *lassú—friss* (langsomt—hurtig).

En langsom introduksjon etterfulgt av en *allegro* etablerte seg som konsertstykker i løpet av det 19. århundret, men har i stor

grad forsvunnet fra dagens konsertprogrammer — og det er synd, for det finnes en rekke fremragende verker i denne formen som aldri blir hørt, til tross for at de er skrevet av store komponister, spesielt Mendelssohn, Chopin og Liszt. Men det er kanskje Schumanns to verker som er de ledende i denne sjangeren.

Schumann komponerte utkastet til *Introduktion und Allegro appassionato*, opus 92, i løpet av bare to dager i september 1849, mens hele partituret ble ferdigstilt uka etter — bare en måned før Chopin døde i Paris i en alder av 39 år.

Verket kan fremdeles sies å være Schumanns mest neglisjerte mesterverk. Det inneholder noen av hans fineste og mest originale temaer og mest briljante musikk for klaver, og viser dessuten at dette instrumentet beholdt en sentral plass i hans skapende virksomhet til tross for Schumanns vesentlige bidrag til orkester- og kammermusikken og til den tyske *Lied*. Hans første 23 opusnummer var alle for soloklaver, men det var ikke bare klaveret som opptok ham — i 1832 skrev han utkastet til en symfoni i g—moll, og han dirigerte den første satsen i Zwickau. Schumanns musikk «symfoniske» karakter på denne tiden kommer tydelig til uttrykk i *Études symphoniques*

for klaver, som han reviderte flere ganger, siste gang i 1852, nærmere 20 år etter at originalen var ferdig.

Urframføringen av *Introduktion und Allegro appassionato* i februar 1850, med Clara som solist, ble ikke godt mottatt, men den andre framføringen i Düsseldorf måneden etter, med Schumann som dirigent, var en klar suksess. Det har blitt argumentert overbevisende for at verket kan ha en litterær inspirasjonskilde — spesielt Byrons *Manfred*, som Schumann var svært opptatt av på denne tiden — men ettersom han ikke etterlot noen spor, må verket vurderes ut fra sine rent musikalske kvaliteter. Og de er betydelige.

Introduksjonen tar umiddelbart lytteren med til en verden av drømmer, til tider emosjonelt uklar, men med en underliggende uro som til slutt bryter ut i en omfattende *Allegro appassionato*. Kontrastene veksler i en fullt utviklet og helhetlig sats som drives fram av en betraktelig indre kraft — her kan vi få innsikt i sinnet til den komponisten som mer enn noen representerer romantikkens ånd i musikken.

Schumann skriver praktfullt for klaveret, og orkestreringen burde være en kraftig tankevekker for dem som påstår at komponisten var usikker på dette området (slik også

Chopin blir beskyldt for). De tonale skiftningene lar oss kanskje ane en indre uro — ikke hos komponisten selv, men hos det (ukjente) subjektet han skildrer: Her har vi etter alt å dømme Manfred selv — i mer enn et glimt, snarere i form av en overbevisende musikalsk representasjon av en skikkelse som kjemper med sin egen usikkerhet.

Schumanns opus 92 er et mesterverk av konsekvent musikalsk komposisjon og viser hans evne til å fange stemningen og det indre livet i det han ønsker å uttrykke. En sympatisk innstilt lytter vil ikke være i tvil om komponistens intensjoner, og vil instinktivt dra kjensel på de essensielt menneskelige følelsene som kommer til uttrykk.

Chopins e—mollkonsert og Schumanns opus 92 står som to av de fineste av alle verkene skrevet for klaver og orkester av komponister fra den første delen av romantikken — det universelt menneskelige i disse komposisjonene er like relevant i de første tiårene av det 21. århundret som de var da de ble framført første gang.

ROBERT MATTHEW—WALKER



‘Hut ab, ihr Herren, ein Genie’ — [‘Hats off, gentlemen; a genius’] — this simple phrase, published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig on December 7 1831, marked the first appreciation in German of the music of young Polish composer and pianist Frédéric Chopin to reach a wide audience.

It was written by the 21-year-old Robert Schumann, who had been born in Zwickau, Saxony, in June 1810, the son of a bookseller. His birth followed just three months after that of Chopin, sixteen months before Liszt and eighteen months after that of Mendelssohn. All four master-composers of piano music therefore arrived at their early maturity at approximately the same time: a time that was, in musical terms, dominated by several factors, not least consequent upon the respective deaths in Vienna, in 1827 and 1828, of Beethoven (at the age of 56) and Schubert (aged 31).

The work about which Schumann was writing was the publication of Chopin’s Opus 2 — Variations for piano and orchestra on the duet by Zerlina and Leporello, “Là ci darem la mano”, from Mozart’s *Don Giovanni*. Chopin’s work dates from 1827, when he was 17 and had, by that time, been composing for ten years —

his first Polonaises were written when he was just seven years old — and it may be felt that, even at that age, they constitute some of the very earliest examples of the coincidentally-emergent nationalism in music.

Chopin’s Opus 2 had received its German premiere by Julius Knorr at the Leipzig Gewandhaus six weeks before Schumann’s review appeared. Schumann — at that time, considering twin careers as a writer and concert pianist — acquired the music and practised the work in some detail, which in turn led his then teacher Friedrich Wieck (whose young daughter Clara was to become Schumann’s wife) to publish an enthusiastic review of the Variations in the rival German periodical *Caecilia*.

Chopin’s reactions to Schumann’s and Wieck’s reviews were not entirely those of gratification — reading of Wieck attempting to equate the variations with Zerlina and Leporello’s stage actions reduced Chopin to amused incomprehension. His natural modesty, whilst not causing embarrassment, did not wholly permit him to reciprocate such acclaim, yet there is no doubt that Schumann admired Chopin more than Chopin admired the German.

It is known that Schumann wrote to Chopin on several occasions, but no replies apparently survived; in 1834–35, Schumann composed his piano suite *Carnaval* Opus 9, wherein one movement (No 12) is simply entitled 'Chopin'; the following year, he composed a set of Variations on a Theme of Chopin and dedicated his *Kreisleriana* Opus 16 to Chopin; this was around the period of the only two occasions they met. In return, Chopin dedicated his Second Ballade Opus 38 (completed in 1839) to Schumann, and although Schumann appeared to be less enamoured of that work than he had been of Chopin's earlier works, he and Clara retained admiration for Chopin's music for the rest of their lives.

As well they might, for although Chopin's companion (and, in fact) earlier F minor Concerto was the last such work Clara Schumann played in public, both Concertos have existed within a critical climate that took superficial aspects — the relative youth of the composer, his apparent relegation of the orchestra to a subsidiary role, the absence of a virtuoso cadenza — as reasons for criticism.

It was to Schumann's eternal credit that he was able to see the original genius which infuses Chopin's music from the beginning.

Chopin might have been only 19 when the E minor Concerto appeared, but he had been composing music for a dozen years, and his original genius was by then fully formed.

Notwithstanding Friedrich Wieck's attempt at relating Chopin's Opus 2 to the drama of the opera from which the theme comes, in the far greater E minor Concerto of 1829–30 many were confused by the work's profound originality. The Concerto had been first performed on October 12, 1830, in Warsaw, just before Chopin left Poland. The public premiere, by Chopin himself with the orchestra conducted by Carlo Evasio Soliva, was a complete success. Not long afterwards, in Paris, Chopin played the concerto at the Salle Pleyel, where it was also received with equal enthusiasm.

The E minor was the first of his two piano concertos to be published, and — although the F minor Concerto had been written beforehand — was therefore termed No. 1; the F minor was published not long afterwards as No 2. The orchestra of the E minor comprises two each of flutes, oboes, clarinets, and bassoons, 4 horns, 2 trumpets, tenor trombone, timpani and strings.

What must have seemed remarkable to Schumann and Wieck is that there is no sentimentality in Chopin's music, in which the richness and ardour of the composer's mind is revealed. Even today, Chopin's concertos are written off without due consideration of the composer's youth or that the young genius's aims in these works are very different from those of, say, Mozart or Beethoven. A detailed consideration will reveal the astonishing depth of these works and of Chopin's originality in terms of design. His orchestration may not always be entirely successful, but of which young composer in his first orchestral works can that not be said? As with Schumann's orchestration, it is invariably suitable for his expression, no matter how 'different' it may appear — it is the conductor's task to gauge the internal balance of the orchestra; when that is given due consideration the result demonstrates Chopin's unique genius. A further little-appreciated aspect of Chopin's approach is that in this work the piano does not invariably play to the end of each movement: it is often the orchestra alone which brings the music to a close.

Quite apart from the consistently spacious and dignified expression of the work — civilised in the best sense — Chopin's

readiness to abjure the standard concerto construction of the era was something of which he himself was well aware. The Concerto is dedicated to Friedrich Kalkbrenner, who encouraged Chopin on his arrival in Paris. Whilst composing the Concerto, Chopin was fully aware of his original approach to the task, writing to his patron Tytus Woyciechowski: "You will no doubt observe my tendency to do wrong against my will", though whether this refers to his failure to adhere to accepted compositional procedures or to other matters is unclear, yet it remains a standing reproach that his musical originality was so little appreciated by generations after his death.

As a few examples, this remains the first great concerto in the repertoire wherein both first and second subjects of the opening movement share the same tonality, maintained throughout all three movements (the Romance and Finale are also both in E major). Chopin's astonishingly original characteristic of seeming to repeat a phrase, yet — by changing as little as just one note — the expressive nature of the music is altered. This is a consistent trait of his, the subtlety of which would have earned the admiration of Mozart

and Beethoven — as well as it obviously did of Schumann, who began to adopt strikingly similar procedures in his own music from around 1836 onwards.

The Concertos in E minor and F minor were not the only works for piano and orchestra that occupied Chopin around this time; late in 1831 he composed a *Grande Polonaise Brillante* for piano and orchestra — the Polonaise doubtless as a tribute to his homeland. In 1834, he added an introductory *Andante*, originally for piano solo. The idea of a concert work, a brilliant *Allegro* piece preceded by a slow introduction, may not have been Chopin's original conception, but there is no doubt he was among the first composer-pianists to employ it as a stylisation of the folk-like slow-fast dances of central Europe, soon to be taken up in concert works by Liszt in his Hungarian Rhapsodies, ostensibly based upon *lassú-friss* (slow-fast) folk dances.

The conception, therefore, of a slow Introduction succeeded by an *Allegro* took hold as a concert piece as the 19th-century evolved but has largely disappeared from today's programmes — a pity, as there are several outstanding works in this form by great composers which are never heard, by Men-

delssohn, Chopin and Liszt in particular. Yet it is perhaps the two works by Schumann which lead the works in that genre.

His *Introduction and Allegro appassionato*, Op 92, was sketched in just two days in September 1849, the full score being completed within the following week — just one month before the death of Chopin in Paris at the age of 39.

The work remains arguably Schumann's most unjustly neglected masterpiece; it contains some of his finest and most original themes and most brilliant piano writing, and further demonstrates that the piano remained central to Schumann's creativity, notwithstanding his significant contributions to orchestral and chamber music and to the German *lied*. His first 23 consecutive Opus numbers were all for solo piano, yet it was not solely the piano that consumed his interest, for in 1832 he drafted a Symphony in G minor, of which he conducted the first movement in Zwickau. The 'symphonic' nature of Schumann's music at that time is demonstrated more fully in his *Études symphoniques* for piano, which he revised several times, finally in 1852, almost 20 years after the original appeared.

In the case of the *Introduction and Allegro appassionato*, the premiere by Clara in February 1850 was not well received, but the second performance in Düsseldorf the following month, with Schumann himself conducting, was a notable success. It has been convincingly argued that the work may well have had a literary inspiration — particularly Byron's *Manfred*, with which Schumann at the time was greatly preoccupied — but as he left no clue, the work has to be considered on its purely musical aspects, which are considerable.

The *Introduction* at once transports the listener into a world of reverie; occasionally emotionally uncertain, despite the underlying mood, whose troubling aspects finally burst out in the extended *Allegro appassionato*; here the polarity alternates this way and that in a fully-developed conjoined movement that is driven by considerable inner momentum — here, one may appreciate the mind of the one composer who comprehensively represents the Romantic spirit in music.

The piano writing is magnificent, and the orchestration completely disabuses those who — as with Chopin — maintain that Schumann was uncertain in that aspect. The tonal oscillations may suggest a troubled outlook —

not of the composer himself, but of the (undisclosed) subject he is essaying: and here, surely, is Manfred himself — more than glimpsed, a convincing representation in music of a character fighting within its own uncertainties.

Schumann's Opus 92 is a masterpiece of coherent musical composition, demonstrating the composer's genius at capturing the mood and inner life of that which he wishes to express, leaving the listener in no doubt as to the composer's aims, profoundly moved by the success of such essential human feelings which the sympathetic listener will instinctively recognise.

Chopin's E minor Concerto and Schumann's Opus 92 remain as two of the finest of all works for piano and orchestra by composers from the early part of the Romantic era — the universal human spirit of these compositions being equally relevant in the early decades of the 21st-century as they were when they first appeared.

ROBERT MATTHEW-WALKER



SVEINUNG BJELLAND

PIANO

Den prisbelønte pianisten Sveinung Bjelland fra Stavanger har studert med professor Hans Leygraf ved Mozarteum i Salzburg og ved Hochschule der Künste i Berlin, hvor han fikk toppkarakter med utmerkelse. Han ble i 1999 kåret til «Årets unge solist» av Rikskonsertene, og blir beskrevet i internasjonal presse også som en fremragende liederpianist. Han er professor ved Norges musikkhøgskole og Universitetet i Agder. Bjelland har en utstrakt solistkarriere å vise til, både på internasjonale konsertpodier og gjennom tallrike innspillinger. Hans CD med sonater av Scarlatti og Mendelssohn bevitner hans utsøkte stilsans og klangbehandling. Hans forrige utgivelse på LAWO Classics, *Rachmaninoff/Shostakovich: Cello Sonatas* (LWC1131) med cellisten Audun Sandvik, fikk strålende kritikker i både inn- og utland.

www.sveinungbjelland.com

The award-winning pianist Sveinung Bjelland from Stavanger studied with Professor Hans Leygraf at the University of Music and Dramatic Arts (Mozarteum) in Salzburg and at the Berlin University of the Arts, from which he graduated with highest honors. In 1999 he was the recipient of Concerts Norway's "Young Soloist of the Year" award. In the international press he is described as an outstanding lieder pianist. He is Professor at the Norwegian Academy of Music and the University of Agder. Bjelland can look back on an extensive career as soloist, on international concert stages as well as on numerous recordings. His album of sonatas of Scarlatti and Mendelssohn is testimony to his exquisite sense of style and sound. His previous release on the LAWO Classics label, *Rachmaninoff/Shostakovich: Cello Sonatas* (LWC1131) with cellist Audun Sandvik, received glowing reviews in Norway and abroad.



CHRISTIAN EGGEN

DIRIGENT

Dirigenten, komponisten og pianisten Christian Eggen er en av de mest innflytelsesrike skikkelsene i norsk musikk. Hans aktiviteter omfatter samtidsmusikk, genreoverskridende prosjekter, installasjoner, dramaproduksjoner for radio og tv, film, teater, jazz, opera og klassisk musikk.

Som dirigent er han kjent som en av Europas fremste tolkere av samtidsmusikk, og han har jobbet tett sammen med komponister som Morton Feldman, John Cage og Helmut Lachenmann. Som kunstnerisk leder for Oslo Sinfonietta har han vært med på å utvikle det norske sinfonietta-repertoaret siden 90-tallet. Han opptrer regelmessig i Europa med ensembler som Ensemble MusikFabrik og Ensemble InterContemporain, og han arbeider med orkestre som Oslo Filharmoniske Orkester, Orchestra Filarmonica della Scala i Milano og Royal Philharmonic i London.

Christian Eggen har skrevet musikk for et stort spenn av besetninger. Hans første opera *Franz Kafka Pictures* fikk sin premiere ved Den Norske Opera høsten 2013, mens deler av verket har vært fremført siden 2009.

Som pianist er Eggen internasjonalt anerkjent for sine tolkninger av Mozart og Carl Nielsen — sistnevnte er presentert på innspillingen *Carl Nielsen: Piano Music* på plateselskapet Victoria.

Christian Eggen deltar på en lang rekke innspillinger innen alle aspekter av sitt omfattende musikalske virke. Han var festspillmusiker under Festspillene i Bergen i 2007, og ble utnevnt til Kommandør av St. Olavs Orden for sitt arbeid med samtidsmusikk i Norge og internasjonalt.

CHRISTIAN EGGEN

CONDUCTOR

Conductor, composer and pianist Christian Eggen is one of the most influential figures on the Norwegian music scene. His field of expertise ranges from contemporary music via genre-merging projects, installations, television and radio drama productions to film, theatre, jazz, opera and classical music.

As a conductor, he is known as one of Europe's finest interpreters of contemporary music and has worked closely with composers such as Morton Feldman, John Cage and Helmut Lachenmann. As artistic director of the Oslo Sinfonietta, he has developed the Norwegian sinfonietta repertoire since the nineties, and he regularly appears on the European contemporary music scene with groups such as the Ensemble MusikFabrik and Ensemble InterContemporain. He has worked with orchestras including the Oslo Philharmonic Orches-

tra, the Orchestra Filarmonica della Scala in Milan and the Royal Philharmonic in London.

He has written music for a vast range of formations and settings. His first opera, *the Franz Kafka Pictures*, received its complete world premiere at the Norwegian National Opera in the autumn of 2013. Sections of the opera have been performed since 2009.

KRINGKASTINGS— ORKESTRET

Kringkastingsorkestret er «Hele landets orkester», med en helt spesiell plass i hjertet til musikkelskende nordmenn. Med sitt svært allsidige repertoar er de sannsynligvis det orkestret man hører aller oftest — på TV, radio eller Internett — og på alle de forskjellige arenaene rundt om i landet.

Kringkastingsorkestret er et fleksibelt orkester, og spiller alt fra det symfoniske repertoaret og samtidsmusikken til pop, rock, jazz og folkemusikk. Hvert eneste år spiller de med de store artistene på Nobelkonserten som sendes til millioner av seere verden over. Blant tidligere samarbeidspartnere kan vi nevne Kaizers Orchestra, Mari Boine, Jarle Bernhoft, Diamanda Galàs, Renée Fleming, Andrew Manze, Anna Netrebko, Gregory Porter m. fl.

Kringkastingsorkestret ble til i 1946, da NRK ønsket å etablere sitt eget radioorkester. Øivind Bergh var orkestrets første dirigent, og

han ledet orkestret i en rekke folkekjære programmer fra NRKs Store studio, og la dermed grunnlaget for den populariteten som opp igjennom årene har gjort Kringkastingsorkestret til folkeeie.

Kringkastingsorkestret er fortsatt til stede når store mediebegivenheter finner sted. Orkestret er i dag fylt med de beste blant klassiske instrumentalister, men den musikalske filosofien er likevel den samme: Allsidighet, lekenhet og nysgjerrighet i forhold til alle typer musikk, og en uvilje mot å dele musikken inn i båser. Miguel Harth-Bedoya er orkestrets sjefdirigent.



THE NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA

The Norwegian Radio Orchestra is known and cherished throughout the land and regarded by music-loving Norwegians with a unique combination of respect and affection. Owing to its remarkably diverse repertoire, it is doubtless the orchestra heard most often — on radio, television, and the internet, and at its many and diverse venues around the country.

It is a flexible orchestra, playing everything from symphonic and contemporary classical music to pop, rock, folk and jazz. Every year the orchestra performs together with internationally acclaimed artists at the Nobel Peace Prize Concert, which is aired to millions of viewers worldwide.

Among those with whom it has previously collaborated are Kaizers Orchestra, Mari Boine, Jarle Bernhoft, Diamanda Galàs, Renée Fleming, Andrew Manze, Anna Netrebko, and Gregory Porter.

The Norwegian Radio Orchestra was founded by the Norwegian Broadcasting Corporation in 1946. Its first conductor, Øivind Bergh, led the ensemble in a series of concerts from the main studio that established the basis of its popularity and its status as a national treasure.

The orchestra continues to perform in the context of important media events. It is comprised of highly talented classical instrumentalists, yet its musical philosophy has remained the same: versatility, a light-hearted approach, a curiosity for all kinds of music, and an unwillingness to pigeonhole musical styles. Miguel Harth-Bedoya is the orchestra's principal conductor.



RECORDED AT NRK RADIO CONCERT HALL,
OSLO, 10–13 NOVEMBER 2015 AND 4–5 DECEMBER 2017
PRODUCER: VEGARD LANDAAS
BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN
EDITING: VEGARD LANDAAS
MASTERING: THOMAS WOLDEN
PIANO TECHNICIAN: THRON IRBY
BOOKLET NOTES: ROBERT MATTHEW-WALKER
NORWEGIAN TRANSLATION: TOR TVEITE
BOOKLET EDITOR: HEGE WOLLENG
COVER DESIGN: ANETTE L'ORANGE / BLUNDERBUSS
COVER AND ARTIST PHOTOS: ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS
ARTIST PHOTO (EGGEN): MARIUS ARNESEN / NRK
SESSION PHOTO: THOMAS WOLDEN
ILLUSTRATION PHOTOS: WIKIMEDIA COMMONS
THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM:
NORWEGIAN MUSICIANS' UNION
FUND FOR PERFORMING ARTISTS

LWC1149
© 2018 LAWØ | © 2018 LAWØ CLASSICS
WWW.LAWØ.NO

LAWØ
CLASSICS

CHOPIN & SCHUMANN

SVEINUNG BJELLAND PIANO
THE NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA
CHRISTIAN EGGEN CONDUCTOR

ROBERT SCHUMANN 1810–1856

01_INTRODUCTION AND ALLEGRO APPASSIONATO, OP. 92 (15:39)

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810–1849

PIANO CONCERTO NO. 1, OP. 11

02_I. ALLEGRO MAESTOSO (21:24)

03_II. LARGHETTO (10:51)

04_III. RONDO: VIVACE (10:15)