



LAWQ
CLASSICS

Kjell Habbestad
Quattro stazioni

Vertavo | Björn Nyman |

Sveinung Bjelland

Quattro stazioni

Tittelen på denne utgjevinga refererer til *Strykekvartett nr. 1*, med same namn. Men den kan òg stå som ei overordna nemning på dei fire verka representerte på plata, fire stasjonar i komposisjonsverksemda, fire ulike tilnærmingar til musikalsk uttrykk i tid og rom/stad. Reisa startar i 1989 med *Strykekvartett nr. 1 – Quattro stazioni*, og endar i 2013, med *Strykekvartett nr. 2*. Mellom desse stasjonane (om enn i omskift rekkjefølgje på CD'en) kjem så *Air d'été suédois* for klarinettkvintett (2009) og *Divertimento* for klarinett og piano (2010).

Det første verket, *Strykekvartett nr. 1 – Quattro stazioni*, tek utgangspunkt i geografisk konkrete stasjonar: Holon i Israel, Roma i Italia, Kirkwall på Orknøyane og Vassenden i Hardanger, Noreg – i form av melodisk tradisjonsmateriale som har oppstått desse stadene: ein samaritansk song, ein gregoriansk sekvens, ei melomalderhymne og ein slått. Same tilnærming, med musikk bygd på eksisterande melodimateriale, gjerne (svært) gammalt, har eg nytta i ei rekkje verk.¹

Det andre verket, *Strykekvartett nr. 2*, hentar derimot sitt utgangspunkt i eit tekstgrunnlag; poesi av ulike forfattarar, med ulikt affektinnhald frå sats til sats. Dikta, eller diktarane, har seg imellom ingen samanheng. Her vert soleis ikkje gjort freistnad på å fortelja ei framflytande soge, eller formidla nokon utanommusikalsk budskap. Tekst er gjerne utgangspunktet i vokalmusikk. Her er same prinsipp overført til det instrumentale, ved at eg skriv ein 'song'. Når denne er framkomen som melodisk, harmonisk og rytmisk heilskap, takkar eg for tekstfylgjet, forlet teksten som berebylgje, og freistar ikkje eingong erindra kva den handla om – medan instrumentalsatsen vert vidareutvikla.²

Det tredje verket, *Air d'été suédois*, tek steget vidare, og syftar på å formidla ein tekstleg budskap gjennom musikk. Dette er ei musikalsk forteljing som ynskjer å skildra sjelstilstand og handling. I dette tilfellet er det naudsynt å la verket fylgjast av ein programtekst, som attgjeven nedom. Ideen er gammal; den finst alt i antikken, og vart mykje dyrka i romantikken, m.a. av Liszt,

Berlioz, Smetana og R. Strauss i nemningar som 'programmatisk symfoniar', 'symfoniske dikt', eller 'songar utan ord'.³

Siste verket på plata, *Divertimento*, er derimot 'fritt' frå både musikalsk og tekstleg opphavsmateriale, men opptek seg til ein viss grad av klassiske formprinsipp; i dette tilfellet sonatesatsforma.⁴

Desse fire stasjonane har vore sær aktive igangsetjarar for min musikk, ja, alle fire er òg verksame i den musikken eg skriv i dag.

Så til dei enkelte verka.

Strykekvartett nr. 1 – Quattro stazioni, op. 21 (1989)

Reisa finn sin utgangsstasjon i Midtausten, og endar opp i det høge nord, og fylgjer soleis ei mogleg rute for utviklinga av vår eigen musikktradisjon.

1. stazione: Samaria (*Impetuoso*)

Den første stasjonen hentar sitt musikalske materiale frå ei lita folkegruppe, samaritanane, som lever i to separate samfunn, i Nablus og Holon i Israel. Samaritanane har greidd å bevare seg sjølve og sine særreigne tradisjonar i meir enn 2000 år.

Samaritanane er i hovudsak ei fundamentalistisk sekt som lever ifylgje lovene i Toraen eller Pentateuken, det hebraiske namnet på dei fem Mosebøkene, men ikkje ifylgje seinare profetiske og rabbiniske skrifter, som har forma den normative jødedommen. Dei har alltid budd i Israel, aldri vore i diaspora, men til gjengjeld vore hundsa av dei skiftande regime oppgjennom tidene. Etter siste verdskrigen var dei i ferd med å bli borte som eiga folkegruppe. Folke-talet er no 810 menneske (faktisk ei dobling sidan 1984, då eg vitja dei) – omlag likt fordelt mellom den bibelske byen Sichem, no kalla Nablus, religiøs og politisk hovudstad, og eit grannelag i byen Holon i utkanten av Tel Aviv. Gruppa i Nablus hevdar dei har budd der frå Salomos tid. Den heilage staden deira er det bibelske fjellet Garizim, rett utom Nablus, der den årlege påskehøgtidinga med dyre-ofring framleis finn stad.

I 1984 gjorde eg altså ei studiereise til samaritanane i Holon. Det var eit forvitneleg møte. Dei var ikkje kledde i liturgiske gevantar, men i jeans og t-skjorte. Men syn-gja kunne dei, med tonar som frå ei anna tid, så ein fekk kjensla av at 'det ein såg, var ikkje det ein fekk' – Shomron, som dei kallar seg (opphavet til namnet Samaria) var synleg stolte av sin særlege tradisjon (kanskje litt for stolte, sidan dei berre tillet giftarmål innan folkegruppa, som på den tid talde omlag 400 personar

–.) Dei synte òg fram gjestebøker og bilete av andre komponistar og musikkforskarar som hadde vitja dei, og synt interesse for tradisjonen deira, m.a. Krzysztof Penderecki og John Paynter. Eg hadde ein god samtale med dei, og gjorde ei mengd opptak av songen deira. Å notera den ned, var ei større utfordring. Hververande sats tek difor utgangspunkt i ei nedteikning gjort av den israelske musikkforskaren Ruth Katz.⁵

Songen *Kal tab* var opphavleg sunnen på den tredje sabbaten i kvar månad, etter lesinga av tekstutsnittet frå Pentateuken. No til dags vert den sunnen ved feiringar som brudlaup, omskjering eller andre familiære høgtider. Samaritanane sjølv klassifiserer songen som 'tung' og påpeikar dei utstrekte *qifufim*, eller 'kurvene/bøyingane' den inneheld. Det musikalske materialet er avgrensa i vesentleg grad til tre tonar. Den sentrale tonen vert kraftig vibrert, eller handsama med ein serie ornament, som triller, 'risting' og glissandi-utrop, alt som respons på, og fargelegging av, syntaksen (den liturgiske teksten) sine retoriske og emosjonelle eigenskapar. Songarane har litt varierende bakgrunn, enten dei er frå Nablus eller Holon, lekmenn eller tradisjon-slærde, unge eller gamle, og når dei syng saman, 'kvar med sitt nebb,' oppstår dissonansar i form av simultant høge og låge øvre og nedre ledetonar, cluster osb.

I denne særreigne, eldgamle songtradisjonen startar så mi musikalske vandring, med utgangspunkt i *ein* enkel tone: A. Heile førstesatsen krinsar ikring denne tonen, og alt som elles skjer må reknast som utsmykking eller kontrapunkt til denne 'Alfa'. Opphavsmaterialet er i seg sjølv så ornamentert, og eig ein så spesiell karakter at eg ville la det leva sitt eige liv, utan for mykje kunstla inngrep. Sjølve poenget – at musikken tek utgangspunkt i ein einaste tone, gjer at eg heller ikkje introduserer modulasjonar eller framande tonalitetar.

Eks. 1: Frå opninga av *Kal tab*.



2. stazione: Roma (Affettuoso)

Startpunktet for denne satsen er den gregorianske sekvensen *In exitu Israel de Aegypto*. I hverande kontekst skildrar satsen snarare ein kulturemigrasjon frå Israel til – Roma. Det har vore forska mykje på korvidt gammal jødisk musikk er ei av kjeldene til den gregorianske songen. Musikkforskarer Yehezkel Braun, som eg òg hadde gleda av å møte på reisa til Israel i 1984, meiner at dette er sannsynleg.⁶ Kristendomen oppstod i palestinsk/jødisk omgjevnad i tida kring øydelegginga av templet i Jerusalem (år 70). Det er rimeleg å tru at liturgien til dei første kristne tok utgangspunkt i synagogetradisjonen. Og sjølv om somme av desse trekk vart tilslerå opp gjennom tidene, meiner Braun det òg kan vera mogleg å finna spor av sekundær jødisk påverknad frå seinare dato.

Den første freistnaden på å tilskriva eit jødisk opphav til ein gregoriansk melodi vart gjort av Martin Gerbert.⁷ I det første kapitlet skriv han: «*Est vero singularis melodia psalmi CXIII, In exitu Israel de Aegypto, forte e synagoga repetenda.*» Gerbert refererer her til ein av psalmodi-toneartane som vart nytta; ein ganske spesiell ein, nemleg *Tonus Peregrinus*, (den 'framande' eller 'utanlandske' tonen; av lat. *peregrinus* "framand, utlending"). Denne spesielle tonearten er ganske sjeldan og bruken er avgrensa til attgjevinga av Salme 114⁸: «Då Israel drog ut or Egyptarland, Jakobs hus frå eit folk med framand tunga, då vart Juda hans heilagdom, Israel hans rike.»

Dette, hevdar Yehezkel Braun, er den einaste av dei gregorianske salmetonane som har ein 'vandrande

tenor' (resitasjonstone). Ved første halvparten av verset er resitasjonstonen A og i andre halvdel G. *Tonus Peregrinus* er særleg viktig, sidan liknande strukturar er ganske vanlege i ulike jødesamfunns tradisjonar. Den jødiske versjonen av same salma ifylgje tradisjonen til litauiske jødar korresponderer nesten note for note med den gregorianske versjonen. Er dette berre eit samantreff?

Eks. 2: Den gregorianske versjonen av Salme 114:

Eks. 3: Den jødiske versjonen av same salme:

I strykekvartetten har eg nytta dette *In exitu*-utgangspunktet for å flytta meg frå Israel til Roma, eller overført, frå ein til to tonar, frå A til G. I tillegg har eg brukt ein teknikk som i eksposisjonen fordeler temaet mellom dei ulike stemmer i strykekvartetten:

Ei slik oppdeling opnar for fokusering på kvart av dei melodiske småmotiv, gjerne berre beståande av ein repetert, eller to tonar, og desse motiva vert vida-reutvikla i kvartettsatsen. Ulikt første sats har eg gjennomgåande skifta tonalitet, for slik å freista gje den musikalske progresjonen inntrykk av å vera i konstant rørsle, eller vandring (*in exitu*).

3. stazione: Orknøyan (Misterioso)

Også dei gregorianske sekvensane og kyrkjetoneartene er på vandring – ut or Roma, opp igjennom heile Europa. Grunnlaget for denne stasjonen er ein annan raritet. Medan dei to første utgangspunkt har vore einstemmige og uakkompagnerte, framstår her ein tostemmig hymne,

Eks. 4: Temaet fordelt mellom dei ulike stemmene

Violin I
Violin II
Viola
Cello

frå Orknøyan; *St. Magnus-hymnen*.⁹ Hymnen, som består av sju strofer, er den eldste kjende 'polyfone' utsetting i dei nordiske landa (Orknøyan var under Noreg på den tida) datert til år 1280. Dei to stemmene rører seg i parallelle tersar, og dannar soleis ein meir naturleg og klangrik harmonikk enn den meir teoretiske polyfonien frå same periode. Tersen som intervall var framleis ikkje av teoretikarane tolerert som konsonans; for ikkje å snakka om to etterfylgjande durtersar! Det er difor rekna med at *St. Magnus-hymnen* er resultat av folkeleg tradisjon, meir enn ei utvikling mellom klosterbrødre. Melodien har likevel vorte nytta, om ikkje i ein offisiell liturgisk kontekst, så i det minste i kyrkjeleg samanheng.

Den fleirstemmige songstilen vart klassifisert som *gymel*, (av *gemellus* = tvilling, som refererer til den parallelle stemma). Den nedste stemma vart rekna som hovudstemme, *vox principalis*, den øvste som *vox organalis*. Tonearten i *St. Magnus-hymnen* er hypolydisk.

St. Magnus-hymnen er tileigna Magnus den heilage. Hymnen har sju strofer. Forfattaren er ukjend. Magnus jarl vart drept i 1115 og fekk helgenstatus i 1135. Hymnens liturgiske funksjon er uvis, men tradisjonelt ville ein slik hymne bli brukt i tidebønene tilknytte helgenens minnedag, i dette tilfellet 16. april.

Eks. 5: *St. Magnus-hymnen*

No - bi - lis, hu - mi - lis, Mag - ne mar - tyr sta - bi - lis, Ha - bi - lis,
u - ti - lis, co - mes ve - ne - ra - bi - lis Et tu - tor lau - da - bi - lis,
tu - os sub - di - tos Ser - va car - nis fra - gi - lis mo - le po - si - tos.

Eks. 2: Den gregorianske versjonen av Salme 114:

In ex - i - tu Is - ra - el de Ae - gyp - to, Do - mus Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro.

Eks. 3: Den jødiske versjonen av same salme:

Bet - set Is - ra - el mi - mits - ray - im, bet Yaa - kov me - am lo - ez.

*Nobilis, humilis, Magne martyr stabilis,
Habilis, utilis, comes venerabilis
Et tutor laudabilis, tuos subditos
Serva carnis fragilis mole positos.*

*Edle, audmjuke, standhaftige Magnus martyr,
dugande, nyttige, ærverdige fylgjesvein,
og rosverdige vernar: Hjelp dine trugne,
som lever under børa av det skrapelege kjøtet!*

Denne satsen presenterer originalmaterialet gjennomgåande (minimalt endra) i dei to midtstemmene (2.-fiolin og bratsj) som 'plystrande' overtonar eller flageolettar (fløyteliknande klangar) utan vibrato (*senza espressione*), medan dei to andre stemmene (1.-fiolin og cello) danner eit varmt kontrapunkt (*espressivo*) i begge stemmer, og får soleis utforma ein samtidskommentar til den opphavlege hymnen.

4. stazione: Hardanger (Giocoso)

Tilnærminga til siste sats er Vassenda-slåtten. Erik Medås (f. 1769) som budde på Vassenden i Granvin, Hardanger, spela denne hallingen som var oppkalla etter han. Slåtten vart seinare nemnd Rotnheims- eller Røtnams-Knut, etter dansaren Knut Rotnheim frå Gol i Hallingdal. Dette var hans slått når han 'dansa laus'. Men me har kjennskap til slåtten endå før dette. På sjølvaste julaften i 1695 kunne stadsmusikant Poul Kroepelien og Henrich Meyer, ein elev av han, oppleve denne musikken, som kom 'ut or berget' på garden Kyrkjebyrkjeland ved Bergen. Denne utgåva, som Meyer noggrant nedskreiv under titelen *Underjordisk musikk*, eig ei enklare og meir primitiv form. Slåtten vart i 1740 utgjeven av Johann Mattheson, Bachs forleggjar, under det oppsiktsvekkjande oppslaget: *Etwas neues unter der Sonnen! oder Das Unterirrdische Klippen-Concert in Norwegen*.¹⁰

Konstruksjonen i Vassenda-slåtten er ei samansett todelt form, der kvar av delene består av mindre deler. Tonaliteten er eit kyrkjetonalt modus (importert frå Roma,

via England) – det lydiske, som introduserer den heva kvarten (tritonus) og har vorte eit særlege trekk i norsk folkemusikk. (Lydisk har dermed to leietonar, ein til grunntonen og ein til kvinten, og er soleis 'meir dur enn dur!') Harmonikken, forma av bondemusikantar, var vidare så radikal at samtidige komponistar nølte i meir enn 100 år med å gjera seg bruk av den. Slåtten har òg eit rikt kontrapunkt; frå tid til anna òg dobbelt kontrapunkt.

I denne satsen, som i den første, har eg halde meg særst tett til opphavsmaterialet, i ei setting med kanon på underkvart. Det som opphavleg var spela på hardingfele er delt på 1. og 2.-fiolin og imitert i bratsj og cello. Sidan slåtten inneheld ein heil del kvintar, og også den forstørta kvarten (tritonus) er desse trekk ofte siterte. I den repetitive delen rett før rekapitulasjonen, vert så den samaritanske *Kal tab* gjenintrodusert – samaritansk musikk som kontrapunkt til hardingfeleslått – for å 'festa trådane', fullføra sirkelen.

Strykekvartetten vart tinga av Bergens Kammermusikkforening med midlar frå Det Norske Komponistfond, og urframført i Troldsalen i 1991.

String Quartet No. 2, op. 91 (2013)

Denne kvartetten, 24 år og 70 opus seinare, tek heilt andre utgangspunkt; i *ord*, og ikkje i tonar som finst frå før. Fire heilt ulike tekstgrunnlag utgjer materialet, utvalde etter bodskap, stemningsinnhald, atmosfære, men her berre meint 'til innvortes bruk', som eige inspirasjonsgrunnlag, og ikkje som direkte kommunikativt materiale. Om denne kvartetten kan soleis kort forteljast at

1. sats: Allegro espansivo

tek utgangspunkt i (deler av) eit dikt av den karibisk/franske dikteren Saint-John Perse (Alexis Léger) (1887-1975): *Amers* (Ein veksel-song om kjærleiken og havet.)

Det musikalske materialet løyser seg i prosessen ganske fort frå grunnlaget og lever sitt eige liv. 'Koralen' etter satsens kulminasjonspunkt er ikkje verken eit musikalsk eller tekstleg sitat, men vaks seg fram som eit naudsynleg punktum for satsen.

2. sats: Adagio e molto tranquillo

Langsamsatsen byggjer (vesentleg nærare) på eit dikt av den austerriske ekspresjonisten Georg Trakl (1887-1914): *Abendländisches Lied* (Vesterlendsk song.) I denne settinga let nok dei med jamne mellomrom repeterande konstruksjonane seg høyra, alle innleia med eit «O...» (Å...) (attgjeve unisont i fiolin): «*O der Seele nächtlicher Flügelschlag...*» (Å, di sjels nattlege vengeslag), «*O, der uralte Ton des Heimchens...*» (Å, den eldgamle ljoden av grashoppa) «*O, das sanfte Zyanenbündel der Nacht...*» (Å, mjuke natt med bundlar av kornblomar), og så bortetter.

3. sats: Scherzo: Allegro giocoso

I denne scherzoen spøkjer norske André Bjerke (1918-1985) attom, med sine Morovers; vittige rim, regler og ordleikar for born. *Scherzo* (spøk) er gjerne definert som eit humoristisk musikkstykke med livleg karakter. Satsen tek utgangspunkt i og kombinerer to av barnerima, den noko triste(!) *Bedrøvet fugl* (han som heiter Pindia-Pampistiko-Pampibanon, og er bedrøva fordi han eigentleg ikkje finst; men som, fordi vi har dikta han, kan-skje «fins allikevell!») og – *Det er sant at jeg fant i en sving fire ting*; nemleg «en stav og et skjold og en sko og en ring» – der det mellom anna blir fastslege at «paven eier staven».

4. sats Finale: Allegro energico

Siste satsen er bygd som ei quasi fuge på den jødiske poeten Paul Celan (1920–1970) sine dikt *Todesfuge* (Dødsfuge) og *Espenbaum* (Ospetre). Paul Celan (pseudonym avleia av hans eigentlege namn, Paul Antschel) kom frå Cernauti, Bukovina i Romania. Familien Antschel hamna i konsentrasjonsleir, begge foreldra vart drepne, medan Celan sjølv vart utfria av sovjetiske styrkar i 1944. Her, som i alle dei utanlandske dikta i kvartetten, har eg støtta meg til den norske poeten Olav H. Hauge sine attdiktingar. I ein merknad skriv han: «Paul Celan er ein vanskeleg diktar, og vart meir og meir fåordig og kryptisk; å setja dikti hans um er vel umogeleg, dei må lesast på tysk.» Ein lakonisk merknad (typisk Olav H. Hauge) – før han altså går i gang med arbeidet.

Både dikta er særst mørke, og beskriv hendingane i ein tysk konsentrasjonsleir. *Todesfuge* vart publisert i 1948. Strukturen reflekterer ei fugeform med di frasane vert introduserte, repeterte, kombinerte og møter mottema (kontrapunkt), samanliknbart med den musikalske generen. Rytmen er eit sterkt element i diktet, som opphavleg var kalla *Death Tango*, med eit gjennomberande preg av daktyle og trokéiske rytmar. Diktet, som er framstilt utan teikn (komma eller punktum), men introduserer ein stor bokstav her og der – startar med eit oksymoron (språkfigur som kombinerer to ord til ein paradoksal kontrast): «Schwarze Milch» (svart mjølk). Mjølk er livgjevande, men svart er ho dødbringande. Det kan henda at Celan her òg refererer til Klagesongane i Det gamle testamentet: «Sions hovdingar var reinare enn snø, kvitare enn mjølk, raudare i holdet enn korallar; som safir såg dei ut. Myrkare enn svart hev dei vorte å sjå til, ein kann ikkje kjenna dei att på gata.» Klag. 4, 7-8.

Opningstemaet:

«Svart morgonmjølk me drikk ho um kvelden
me drikk ho middag og morgon me drikk
ho um natti
me drikk og drikk...»

får, både innholdsmessig og rytmisk driva fram fugetemaet, medan

«me grev ei grav ut i lufti der ligg ein
ikkje trøgt...»

bryt oppbygginga for ei tid, og gjer at ikkje heller mi fuge er gjennomført og heil, men vert stadig avbroten i utviklinga av det musikalske materialet.

«han fløyter jødane sine ut og byd dei grava ei
grav i jordi
han byd oss spel upp no til dans ...»

Me har ofte høyrte at det i konsentrasjonsleirar vart danna fangeorkester til å spela for sine leirsjefar og bødlar, (jfr. òg Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps*). Det at offera i *Todesfuge* vert tvungne til å laga musikk og dansa, påminner samstundes om eksiljødane i Babylon som vart oppmoda av fangevaktarane til å syngja: «På vier-runnane der i landet hengde me harpone våre; for der bad dei oss syngja, dei som heldt oss fanga, og dei som plaga oss, bad oss vera glade: Syng åt oss av Sions songar! Korleis kann me syngja Herrens song på framand jord?» Salme 137,2-4.

Eks. 6: Opninga av Vassendaslåtten (Røtnams-Knut).



«ein mann bur i huset ditt gylne hår Margarete
ditt oskegrå hår Sulamith han leikar med ormane ...»

Saumlaust og utan førevarsel er først Margarete, og si-
dan Sulamith inne i satsen; noko som er attspegla med
stor dynamisk kontrast, frå det voldsomme og brutale,
til det mjuke og vare. Det gylne håret til Margarete
står i grelt kontrapunkt/kontrast til det oskegrå håret
til Sulamith (som vert fortært av flammene). Marga-
rete kan referera til heltinna i Goethe's *Faust*, medan
Sulamith er ein figur frå *Høgsongen*, metaforar for
høvevis tyskarar og jødar.

Satsen endar med ein meditasjon over diktet *Espen-
baum* (Ospetre) med same emnekrins, no orientert kring
sorga over mora som ikkje overlevde konsentrasjonslei-
rane: «*Meiner Mutter Haar ward nimmer weiss*» (Mors
hår vart aldri kvitt...) «*Meine blonde Mutter kam nicht
heim*» (Den ljosleitte mor mi kom ikkje heim).

Verket vart tinga av Oslo Internasjonale Griegfestival og
urframført av Vertavo i Nasjonalgalleriet 2. mai 2013.

Medan eg i opninga av presentasjonen av *Strykevar-
tett nr. 2* med tyngd hevda at tekstfragmenta ikkje skulle
koma ålmenta til gode; ser eg no at eg i større og større
grad har kjent trongen til å dela bodskapen med meg,
særleg i den ovan omhandla sistesatsen. Så får denne
stå som ein overgang til neste verk, som nettopp nyttar
tekst, og ynskjer å formidla den gjennom musikk.

Air d'été suédois, klarinettkvintett, op. 85 (2009)

er basert på ein novelle av August Strindberg (1849-
1912) *I midsommartider*, og er altså ei musikalsk for-
teljing som ynskjer å skildra handling og sjelstilstand.
Novellen opnar soleis: «I midsommartider, då jorden
står brud i Nordanlanden, då marken hon gläds, då
källan ännu springer, då ängens blommor stå raka och
fåglarne sjunga, det var då som duvan kom från skogen
och satte sig utanför stugan...»

Eg fekk tinginga frå Vamlingbofestivalen på Gotland i
2009. Sidan me har opplevd den glede å finna vårt som-
marparadis i Värmland, ynskje eg å kvittera med ein lov-
song til Sverige; ein svensk sommarsong. Utgangspunk-
tet eg fann – for å lesa meg inn i svensk atmosfære og
miljø – var August Strindbergs saga *I midsommartider*.
Ikkje minst titelen på sagaen gjorde at den peika seg ut.

Ved gjennomlesinga synte den seg likevel å ikkje ute-
lukkande vera ei lovprising til sommaren. Like mykje
hadde den eit mørkt drag – ei minning frå ei tid med
fattigdom og naud, både til kropp og sjel. Strindberg
utviklar ei halvt surrealistisk, eventyrlignande historie;
ein slags svensk versjon av H. C. Andersen sitt even-
tyr «Piken med sovelstikkene». Naturen, sommaren,
blomane, fuglane, alt er såre herleg og fagert, men
menneska eig ikkje den same lukka. Den fattige mora
og dottera, etterletne av husbonden, sjømannen, som
ikkje kjem heim, dreg på ei eventyrlignande ferd. Dei
passerer gjennom seks grindar, korav tre er inkluderte
i komposisjonen; stadene der klarinetten intonerer frå
niente (ingenting). 'Grind-motivet' minner for øvrig om
det internasjonale folkeeventyret som på norsk heiter
«Manddattera og kjerringdattera» (Asbjørnsen og
Moe). Dei vandrar til sist inn i byen, som syner seg å
vera folketom. Alt står der som om det er forlete på
kort varsel. I ei lita «stuga» står ei open kiste med ei
brur som til fånyttas har venta på brudgomen sin. Kista
er omgjeven med eit hav av blommar. Dei går ned til
hamna. Der kjem eit kvitt skip inn, utan nokon ombord.
Dei entrar skipet og vert henta ut – i tomme lufta, også
den omgjord til ei blomeeng. Og den vesle seier: «Vad
är det, mamma? Är det himmelrik som duvan sjöng
om? Vad är himmelrik, mamma?» Og mora svarar:
«Det är ett ställe, barn, där alla människor äro vänner,
där ingen sorg och ingen ofrid är. – Då vill jag komma
dit, sade barnet. – Det vill jag också, sade den trötta,
övergivna, prövade modren.» Så fylgjer den svenske
folkevisa Jag vet en dejlig rosa.¹¹

Arbeidet med dette verket fall saman med ei trist hend-
ing i venekrinsen; då den 31-årige sonen til gode vener
av oss tapte kampen mot kreftsjukdomen. Om den op-
phavlege planen var at stykket skulle vera ei kjærleiks-
erklæring til Sverige, so vart det det såre i det fagre
som fekk råda.

Verket vart dedisert til Ragna og Trond Dahlen, og
sonen Andreas sitt minne. Kampen, vandringa, dei
ulike portane, skipet, himmelen, rosa; alt fekk på sett
og vis overføringsverdi. Og – ikkje minst Sverige, som
fekk ein ny aktualitet for våre vener, då dei kjøpte eit
torp i Fagerbøl i Värmland. Som ei rose på Andreas'
grav, og for å koma vidare i livet. Ein stad der minnene
kunne veksa og saknet kunne bløma til noko godt.

Air d'été' suédois. Svensk sommarluft, eller sommar-
tone. I moll, men or moll kan det sanneleg veksa dur. I
første omgang iallefall ein dursekst – i siste akkorden.

*Jag vet en dejlig rosa och vit som liljeblad,
när jag på henne tänker så görs mitt hjärta glad.
Dess stämma ger en hjärtans tröst
lik näktergalens blida röst,
så fager och så ljuv.*

*Som solen fager skiner är hon som purpur klar.
Gud lät dig aldrig sörfra, men alltid vara glad.
Må de få komma samman
med hjärtans fröjd och gamman,
som längta till varann.*

Verket var tinga av Erik Wahlgren med støtte frå Det
Norske Komponistfond, og urframført ved Vamlingbo
kammarmusikfestival, Gotland i juli 2009.

Divertimento, op. 86

vart tinga av Emil Jonason som oppfylgjar til klari-
nettkvintetten *Air d'été suédois*. Til skilnad frå dei to
ovanstående verk, er dette ubunde av programinnhald.

Sidan eg i undervisningsgjerninga ved Norges musik-
khøgskole i det siste i større grad har fordjupa meg i
sonatesatsforma, fann eg at det kunne vera interessant å
utprøva denne som komposisjonsmetode. Men – i dette
tilfellet gjekk det slik som vår kjende barneforfattar Alf
Prøysen (1914-1970) skildrar det i visa *Julepresangen*,
der vesle Jensemenn strevar og snikrar på noko som skal
bli eit sybord til mor, men mislykkast i eino, så det først
blir ei kiste, så berre eit skrin, ei øske, eit fuglebrett, og
til sist ei spekefjøl –.

Stykket har ein stor opnande gest med hovudtema og
ei sidetemagruppe på tre. Men, grunna tidsrammer og
varighet, vart gjennomføringsdelen ganske komprimert
– og stykket manglar det meste av rekapitulasjonen. I
staden følgjer ein utbygd Coda. Stykket fortente difor
ikkje nemninga klarinettsonate, men lydde det mindre
forpliktande namnet *Divertimento* (frå it.: *divertire*, som
tyder å underhalda) altså eit stykke med underhal-
dande og munter karakter.

(Så muntert vart det vel heller ikkje –.)

Kjell Habbestad

Notar:

¹ Jødisk/jemenittisk utgangspunkt: *Jabal*, op. 14, 3 *Høgsongar
for låg røyst*, op. 12 og *And I John*, op. 17. Gregoriansk
utgangspunkt: *Jubal*, op. 4, orgelkonserten *Ave Maria*, op.
11, *iLUXit*, op. 23, *Stabat Mater dolorosa*, op. 40, *Hymni*,
op. 48, *Psalmi*, op. 70, *Den fagreste rosa*, op. 60, *Exaudi*,
op. 77, *A solis ortus cardine*, op. 78, *Gaudeamus*, op. 79,
dels i *Konsert for obo og orkester*, op. 89 og *Kva er då eit
menneske*, op. 93. Norrøne kvad er nytta i *Mostraspelet*, op.
9. Mellomaldermusikk i *Orgelsuite*, op. 22b og *Eya, die ista*,
op. 16. Norsk folkemusikk i *Etwas Neues unter der Sonnen*, op.
13 og *BosNOREG*ia, op. 95, sistnemnde i dialog med bosnisk
folkemusikk.

² Denne metoden er, forutan her, også nytta i *Konsert for obo
og orkester*, op. 89.

³ Same innfallsvinkelen nyttar eg i t.d. *Orpheus*, op. 34, (lbsen-
dikt), *Munchsuite* op. 53, (Munch-måleri og -dikt), *Angeli*, op.
63 (bibelstader) og saksofonkonserten *Un rêve Norvégien* op.
65 (Draumkvedet).

⁴ Same vis er nytta i korverka *Cantica*, op. 1, *Eya, die ista*, op.
16 og oratoriet *Ei natt på jorda*, op. 33; alle i ei chaconne-
liknande form med eit harmonisk tema/akkordsyklus.
Formprinsippet er òg framtrédande i *Introduction & Passacaglia*
op. 18 (passacagliaform).

⁵ Ruth Katz: *The reliability of oral transmission: The case of
Samaritan Music*, i boka Yuval, Vol III, Jerusalem 1974, The
Magnes Press, the Hebrew University. (Ruth Katz takkar f.ø.
igjen Ruth Apel for hjelp med transkriberinga.)

⁶ *Jewish music and Gregorian chant*, A paper read at the
17. annual conference for Jewish sacred music in Jerusalem,
December 1975, Yehezkel Braun.

⁷ I boka *De Cantu et Musica Sacra*, (1774).

⁸ Det er nummereringsdivergens mellom Biblia Vulgata og den
norske Bibelen, Psalmi CXIII samsvarar med vår Salme 114.

⁹ Omhandla hjå Nils L. Wallin i *Hymnus in honorem Sancti
Magni comitis Orchadiae*, Codex Upsalensis C 233.

¹⁰ Arne Bjørndal: *Då ein hørde 'underjordisk musikk' på Kyrkje-
Byrkjeland i Fana*. Bergens Museums Årbok, 1945.

¹¹ Teksten, som finst i Kungliga Bibliotekets handskrivne
visesamlingar frå 15- og 1600-talet, er seinare bearbeidd av
Per Daniel Amadeus Atterbom og Alice Tegnér.

Quattro stazioni

The title of this CD refers to *String Quartet No. 1*, which has the same name. But it can also stand as an all-inclusive name for the four compositions represented on the CD, four stations on my journey as a composer, four different approaches to musical expression in time and space. The journey begins in 1989 with *String Quartet No. 1 — Quattro stazioni*, and ends in 2013 with *String Quartet No. 2*. Between these stations (albeit in reverse order on the CD) are *Air d'été suédois* for clarinet quintet (2009) and *Divertimento* for clarinet and piano (2010).

The first work, *String Quartet No. 1—Quattro stazioni*, takes its starting point in some specific geographical locations: Holon, Israel; Rome, Italy; Kirkwall in the Orkney Islands; and Vassenden in the Hardanger region of Norway—in the form of traditional melodic material that arose in these places: a Samaritan song, a Gregorian sequence, a Medieval hymn and a Norwegian dance tune. I have used the same approach, with music built on existing (preferably very old) melodic material, in a number of compositions.¹

The second work, *String Quartet No. 2*, takes its starting point in textual rather than musical material: the poetry of several authors and with contrasting emotional content from movement to movement. There is no connection between either the poets or the poems. My intention here is not to tell a story or to convey an extra-musical message. Most vocal music begins with a text. Here the same principle is applied to instrumental music in that I have written a 'song'. Once this has emerged as a melodic, harmonic and rhythmic totality I say "thanks for your help," abandon the text as a carrier wave and try thereafter to not even remember what it is about—while the instrumental work is further developed.²

In the third work, *Air d'été suédois*, I take a further step in that I try to *communicate a textual message* through music. This is a musical narration that attempts to depict the soul's condition and activity. To do this it is necessary that the music be supplemented with a program text, which is given below. The idea is old: it is found even in antiquity and was often used during the Romantic era by Liszt, Berlioz, Smetana, Richard Strauss and others who used such terms as programmatic symphonies, «symphonic poems» or «songs without words».³

The last work on the CD, *Divertimento*, is not built on either musical or textual materials drawn from other sources but is a work developed to some extent in accordance with specific classical formal principles, in this case sonata form.⁴

These four stations have played major roles in my work as a composer; indeed, all four are important elements of the music I write today.

Now we shall look more closely at each of these four compositions.

String Quartet No. 1— Quattro stazioni, Op. 21 (1989)

Our journey begins in the Mideast and ends up in the far north, thereby following a possible route for the development of our own music tradition.

First stazione: Samaria (Impetuoso)

The first station takes its musical material from a small ethnic group, the Samaritans, who today live in two separate communities, namely Nablus and Holon in Israel. The Samaritans have managed to preserve themselves and their unique traditions for more than 2000 years.

The Samaritans are a fundamentalist sect that lives according to the laws of the Torah/Pentateuch, the latter being the Hebrew name of the so-called five books of Moses. They do not acknowledge the legitimacy of the later prophetic and rabbinic writings that have shaped normative Judaism. They have always lived in Israel, were never in exile, but at the price of being oppressed by a series of constantly changing political overlords through the years. After World War II they were on the verge of extinction as an identifiable ethnic group. Today they number 810 souls (actually a doubling since 1984, when I visited them)—with approximately equal numbers living in Sichem (the biblical name of what today is called Nablus), the religious and political capital, and a second community in Holon, a city near Tel Aviv. The group in Nablus claims that their people have lived there since the time of Solomon. They regard the biblical Mt. Gerizim, just outside of Nablus, as the holiest place on earth. It is here that they hold their annual observance of Passover, in the course of which even today they practice animal sacrifice.

In 1984 I made a study trip to the Samaritan community in Holon. It was a fascinating experience. They were not dressed in liturgical garb but in jeans and T-shirts. But how they could sing! As they sang tunes from a time far removed from ours, one got the feeling that 'what you saw was not what you got.' The Shomron, as they call themselves (the origin of the name Samaritan) were obviously proud of their unique tradition (perhaps a little too proud, since they allowed marriage only within the ethnic group. They also displayed guest books and pictures of other composers and music scholars who had visited them and shown interest in their tradition,

including Krzysztof Penderecki and John Paynter. I had a good conversation with them and made many recordings of their singing. Notating it, however, proved to be an insurmountable challenge. This movement of my quartet starts, therefore, with a transcription made by Israeli musicologist Ruth Katz.⁵

The song *Kal tab*, Ex. 1 (see page 5) was originally sung on the third Sabbath of each month after the reading of a text drawn from the Pentateuch. Nowadays it is sung at wedding celebrations, circumcision ceremonies, and other family holidays. The Samaritans themselves classify the songs as 'heavy' and point to the extended *qifufim*, or 'the curves/varying shapes' it contains. The musical material is limited, for the most part, to just three tones. The central tone is either strongly vibrated or embellished with a series of ornaments such as trills, 'shaking' and glissandi-shouts—all as a response to and an embellishment of the rhetorical and emotional characteristics of the liturgical text. The singers have somewhat varying backgrounds: they are from either Nablus or Holon, laymen or learned, young or old, and when they sing together, 'each with his own beak,'⁶ the result is dissonances in the form of simultaneous high and low upper and lower leading tones, clusters, etc.

So it is in this unique, ancient song tradition that my musical journey begins, with the starting point in one single tone: A. The entire first movement revolves around this tone, and everything else that happens must be seen as an embellishment or in counterpoint to this alpha. The source material is itself so richly ornamented, and possesses such a special character, that I wanted to let it live its own life, without too much interference from me. The central point—that the music begins with one single tone—also required that I not introduce modulations or other tonalities.

Second stazione: Roma (Affettuoso)

The starting point for this movement is the Gregorian sequence *In exitu Israel de Aegypto*. In the present context it would be more to the point to say that it depicts cultural migration from Israel to Rome. There has been a lot of research dealing with the question regarding the extent to which ancient Jewish music is one of the sources of Gregorian chant. Israeli musicologist Yehezkel Braun, whom I also had the pleasure of meeting on my trip to Israel in 1984, thinks that this connection is evident.⁷ Christianity arose in Palestinian/Jewish

surroundings near the time of the destruction of the second temple in Jerusalem (70 AD). It is reasonable to surmise that the starting point for the liturgy of the earliest Christians was the synagogue tradition. And even if some of these characteristics were obscured over a period of time, Braun thinks it may be possible to find traces of secondary Jewish influence dating from a later time.

The first attempt to identify a Jewish source for a Gregorian melody was made by Martin Gerbert.⁸ In the first chapter he wrote, “*Est vero singularis melodia psalmi CXIII, In exitu Israel de Aegypto, forte e synagoga repetenda.*” Gerbert is referring here to one of the church modes that was used. A quite special one, namely *Tonus Peregrinus* (the ‘alien’ or ‘foreign’ scale; from the Latin peregrinus, meaning “stranger, foreigner.”) This special key is extremely rare; indeed, it is used only in connection with the opening words of Psalm 114:⁹ “When Israel came out of Egypt, Jacob from a people of foreign tongue, Judah became God’s sanctuary, Israel his dominion.”

Yehezkel Braun claims that this is the only Gregorian tune that has a ‘wandering tenor’ (reciting tone). In the first half of the verse the reciting tone is A and in the second half it is G. *Tonus Peregrinus* is especially important, since similar structures are quite common in various Jewish traditions. The Jewish version of the same Psalm according to the tradition of Lithuanian Jews corresponds almost note for note with the Gregorian version. Is this a mere coincidence?

Ex. 2: *The Gregorian version of Psalm 114* (see page 3).

Ex. 3: *The Jewish version of the same Psalm* (see page 3).

In the string quartet I have used this *In exitu*—the point of departure to transport me from Israel to Rome, or, figuratively speaking, from one to two notes, from A to G. In addition I have used a technique that in the exposition section divides the theme between two different voices in the string quartet:

Ex. 4: *The theme divided between two voices*, (see page 3).

Dividing the theme in this way makes it possible to focus on each of the motivic fragments, each usually consisting of either one repeated note or two notes, and these motives are then further developed in the course of the movement. Unlike in the first movement, I have frequently changed keys in an attempt to give

the musical progression a feeling of being in constant motion, or migrating (*in exitu*).

Third stazione: The Orkneys (Misterioso)

The Gregorian sequences and church modes are also migrating—out of Rome, throughout the whole of Europe. The foundation for this station is another rarity. Whereas the starting points for the first two stations have been unaccompanied music for a single voice, here we have a two-voice hymn from the Orkneys: Ex 5: *The St. Magnus Hymn* (see page 9).¹⁰ The hymn, which contains seven stanzas, is the oldest known example of ‘polyphonic’ music in the Nordic world (the Orkneys were under Norway at that time), dating from the year 1280. The two voices move in parallel thirds, thereby creating a more natural and richer harmony than the more theoretical polyphony from the same period. The theoreticians of that time still disallowed the third as a consonant interval—not to mention two succeeding major thirds! Thus it seems likely that *The St. Magnus Hymn* is a product of the folk tradition rather than something that emerged among the brothers in a monastery. Nonetheless, the melody has been used—perhaps not in an official liturgical context, but at least in other ecclesiastical settings.

The multi-voiced song style was classified as *gymel* (from *gemellus* = twin, which refers to the parallel voices). The lower voice was considered the melody, *vox principalis*, the upper as *vox organalis* (second voice, *organum*). *The St. Magnus hymn* is in the hypolydian mode.

The St. Magnus hymn is dedicated to Magnus Erlendsson, Earl of Orkney. Magnus was killed in 1115 and was canonized in 1135. The writer of the hymn is unknown. The hymn’s liturgical function is also unknown, but traditionally such a hymn would have been used with the prayers associated with the saint’s day, in this case April 16.

*Nobilis, humilis, Magne martyr stabilis,
Habilis, utilis, comes venerabilis
Et tutor laudabilis, tuos subditos
Serva carnis fragilis mole positos.*

*Noble, humble, steadfast Magnus the martyr,
Capable, useful, venerable companion
And praiseworthy defender:
Help your faithful servants
Who live under the burden of the infirm flesh!*

This movement presents the original material throughout (minimally altered) in the two middle voices (second violin and viola) as ‘whistling’ overtones or flageolets (flute-like sounds) without vibrato (*senza espressione*), while the two outer voices (first violin and cello) create a warm counterpoint (*espressivo*) in both voices, thereby creating a contemporary commentary on the original hymn.

Fourth stazione: Hardanger (Giocoso)

The approach to the last movement is via a traditional Norwegian folk dance tune called Vassenda-slåtten. Erik Medås (b. 1769), who lived at Vassenden in Granvin, Hardanger, played this *halling* that subsequently was named after him. The tune was later called Rotnheims- or *Røtnams-Knut* in honor of the dancer Knut Rotnheim from Gol in Hallingdal. This was his tune when he “danced wildly,” holding nothing back.

Ex 6: *The opening of the halling Røtnams-Knut* (see page 4).

(The Norwegian *halling* is typically danced by agile young men who, in the course of the dance, leap high in the air to kick loose a cap suspended over their head on a pole held by a young woman standing on a chair.) But there is evidence that this tune is even older. As early as Christmas Eve in 1695, municipal musician Poul Kroepelien and his pupil Henrich Meyer heard this music, that came ‘out of the mountain’ on the Kyrkjebyrkjeland farm near Bergen. This edition, which Meyer carefully transcribed under the title *Underjordisk musikk* (Underworldly Music), exhibits a simpler and more primitive form. The tune was published by Johann Mattheson, Bach’s publisher, in 1740 under the attention-getting title, *Etwas neues unter der Sonnen! oder Das Unterirdische Klippen-Concert in Norwegen. (Something New Under the Sun! or The Underworldly Mountain-Concerto in Norway).*¹¹

The construction in Vassenda-slåtten is a composite two-part form in which each of the parts consists of smaller parts. The tonality is one of the church modes (imported from Rome via England)—the Lydian, which introduces the augmented fourth (tritone) and is quite common in Norwegian folk music. (The Lydian mode has two leading tones, one leading to the tonic and the other to the fifth, thus making it “more major than major!”) The harmony, shaped by peasant musicians, was so radical that contemporary composers hesitated for more than a hundred years to make use of it. The tune also has a rich counterpoint, from time to time even double counterpoint.

In this movement, as in the first, I have stayed very close to the source material in a setting with canon, the second voice starting at an interval of a fourth below the first voice. What was originally played on the Hardanger fiddle is shared by the first and second violins and imitated in the viola and cello. Since the *slått* contains a lot of fifths as well as augmented fourths, these features are often cited. In the repetitive section just before the recapitulation, the Samaritan *Kal tab* is reintroduced—Samaritan music as counterpoint to a Hardanger fiddle dance tune—in order to “tie up the threads,” complete the circle.

The string quartet was commissioned by Bergens Kammermusikkforening (Bergen Chamber Music Society) with funds from Det Norske Komponistfond (The Norwegian Composers Fund) and premiered in Troldsalen in 1991.

String Quartet No. 2, Op. 91 (2013)

This quartet, 24 years and 70 opuses later, takes a totally different point of departure: in words, not in pre-existing musical material. Four completely dissimilar texts constitute the material, chosen on the basis of their message, emotional content, atmosphere, but here intended only ‘for internal use,’ sources of inspiration, not as a non-musical message to the listener. Herewith a few words about this quartet:

First movement: Allegro espansivo

The point of departure in this movement is portions of a poem by the Caribbean/French poet Saint-John Perse (Alexis Léger) (1887-1975): *Amers (An Alternating Song about Love and the Sea)*. The musical material rather quickly parts from this foundation and lives its own life. The ‘chorale’ that follows the culmination point of the movement is neither a musical nor a textual citation but emerges as a necessary ending for the movement.

Second movement: Adagio e molto tranquillo

The slow movement builds (much more closely) on a poem by the Austrian expressionist Georg Trakl (1887-1914): *Abendländisches Lied* (Westland Song). This setting allows the repetitive constructions of the poem to be heard at regular intervals, each one beginning with an “O...” (reproduced by unison violins): “O der Seele nächtlicher Flügelschlag...” (“O, the nocturnal wing stroke of the soul...”), “O, der uralte Ton des Heimchens...” (“O, the ancient sound of grasshoppers...”), “O, das

sanfte Zyanebündel der Nacht..." ("O, Soft Night with Sheaves of Corn-flowers..."), and so on.

Third movement: *Allegro giocoso*

In this scherzo Norwegian author and poet André Bjerke (1918-1985) jests again with his *Morovers* ("Fun verses"): clever rhymes, rules and word games for children. Scherzo (jest) is usually defined as a humorous piece of music of lively character. The starting point for the movement is a combination of two of Bjerke's poems for children: the somewhat sad(!) *Bedrøvet fugl* (Sad bird) (his name is Pindia-Pampistiko-Pampibanon, and he is sad because he doesn't really exist—but maybe, "since we have made him," he "exists after all!"); and *Det er sant at jeg fant i en sving fire ting* ("It is true that I found four things in a swing"); namely "a staff and a shield and a shoe and a ring"—where, among other things, it is determined that the owner of the staff is the pope.¹²

Fourth movement: *Finale: Allegro energico*

The last movement is constructed as a quasi fugue on two poems by the Jewish poet Paul Celan (1920-1979): *Todesfuge* ("Death Fugue") and *Espenbaum* ("Aspen tree"). Paul Celan (pseudonym for Paul Antschel) came from Cernauti, Bukovina in Romania. The Antschel family was sent to a concentration camp; both of his parents were killed, while Celan himself was freed by Soviet forces in 1944. Here, as in all the foreign poems in the quartet, I have used the Norwegian versions of the poems created by Norwegian poet Olav H. Hauge. Regarding the poems, Hauge wrote, "Paul Celan is a difficult poet, and his language became increasingly sparse and cryptic. To translate his poems is quite impossible; they must be read in German." A laconic comment (typical for Olav H. Hauge)—before he proceeds to do what he has just declared is impossible.

Both of the poems are extremely dark, describing things that happened in a German concentration camp. *Todesfuge* was published in 1948. The structure reflects a fugue form, with each of the phrases being introduced, repeated, combined with a counter-theme (counterpoint)—as with the corresponding musical genre. Rhythm is a strong element of the poem, which originally was called *Death Tango*, making striking use of dactyl and trochaic rhythms throughout. The poem, which contains no punctuation (no commas or periods)—though it introduces a capital letter here and there—starts with an oxymoron (a figure of speech that combines two words to form a paradoxical contrast: "Schwarze Milch" ("Black Milk"). Milk is life-giving, but

black is the bringer of death. It is possible that Celan is alluding here to Lamentations in the Old Testament: "Their princes were brighter than snow and whiter than milk, their bodies more ruddy than rubies, their appearance like lapis lazuli. But now they are blacker than soot; they are not recognized in the streets." Lamentations 4:7-8.

Here is the opening theme:

"Black morning milk we drink it in
the evening
we drink it at noon and morning
we drink it at night
we drink and drink..."

This theme—both rhythmically and with respect to content—pushes the fugue theme forward, while the words "we dug a grave in the open air where there was plenty of room" interrupts the development for a time, with the result that my fugue is also not completed but is steadily cut short in the course of the development of the musical material.

"he whistles his Jews out and commands
them to dig a grave in
the ground
he orders us to strike up a dance..."

We have often heard that prisoners in concentration camps formed orchestras to play for their guards and executioners (compare also Olivier Messiaen's *Quartet for the End of Time*, written in Stalag VIII-A in Görlitz and performed by fellow prisoners). That the victims in *Todesfuge* were com-pelled to make music and dance is also reminiscent of the Jews in exile in Babylon who were urged by their captors to sing:

There on the poplars we hung our harps,
for there our captors asked us for songs,
our tormentors demanded songs of joy;
they said, "Sing us one of the songs of Zion!"
How can we sing the songs of the Lord
while in a foreign land? Psalms 137: 2-4.

"a man lives in your house golden-haired
Margarete
your ash-gray-haired Sulamith he plays with the
snakes..."

Seamlessly and without warning, first Margarete and then Sulamith are in the poem; something that is re-

flected with big dynamic contrast, from fierce and brutal to gentle and sensitive. Golden-haired Margarete stands in stark contrast to the ash-gray hair of Sulamith (who was consumed by the flames). Margarete may allude to the heroine in Goethe's *Faust*, while Sulamith is a figure in the Song of Solomon—thus metaphors, respectively, for Germans and Jews.

The movement ends with a meditation on the poem *Espenbaum* (Ash tree) in the same general realm of discourse, now oriented around the poet's sorrow over the mother who did not survive the prison camps: "*Meiner Mutter Haar ward nimmer weiss*" (My mother's hair was never white...) "*Meine blonde Mutter kam nicht heim*" (My blonde-haired mother did not come home).

My composition was commissioned by the Oslo International Grieg Festival and premiered by Vertavo in the National Gallery on May 2, 2013.

While I, in the opening of the presentation of *String Quartet No. 2*, strongly asserted that knowledge of the text fragment would not be of benefit to the public, I now see that I have increasingly felt the need to share the message, especially in the above discussion of the last movement. Thus this work serves as a transition to the next one, which makes explicit use of the text and seeks to convey it through music.

Air d'été suédois; Clarinet Quintet, **Op. 85 (2009)**

This composition is based on *I mid-sommartider* (*In Midsummer Days*), a short story by Swedish author August Strindberg (1849-1912). Thus it is a musical narrative that seeks to describe action and the condition of the soul. The story opens with these words: "In Midsummer days when in the countries of the North the earth is a bride, when the ground is full of gladness, when the brooks are still running, the flowers in the meadows still untouched by the scythe, and all the birds singing, a dove flew out of the wood and sat down before the cottage..."¹³

I was commissioned by the Vamlingbo Festival to write a piece in 2009. Since we have had the good fortune to find our summer paradise in Värmland, I wanted to fulfill the commission by writing a song of praise to Sweden—a Swedish summer song. The point of departure that I found—in order to transport myself into the Swedish atmosphere and milieu—was August Strind-

berg's *I midsommartider*. Not least, the title of the story captured my attention.

Upon reading it through it became evident, however, that it was not just a paeon in praise of summer. It also had a dark side. It was a reminder of a time of both physical and mental poverty and want. Strindberg develops a half-surreal, fairytale-like story; one could call it a Swedish version of Hans Christian Andersen's story, "The Little Match Girl." Nature, summer, flowers, birds, everything is beautiful and wonderful—but the people in the story do not share their happiness. The poverty-stricken mother and her daughter, left behind by the husband and father, a sailor who did not come home, turn the story into a dark, fairytale-like journey. They pass through six gates, three of which are included in the composition; these are the places where the solo clarinet starts so softly that it can scarcely be heard and slowly emerges into the realm of audible sound. They come at last to a village that appears to have no occupants. Everything looks as if it has been abandoned on short notice. In a little cottage stands an open casket containing a bride who has waited in vain for her bridegroom. The casket is surrounded by a sea of flowers. They go down to the harbor. There a white ship comes in—with nobody on board. They board the ship and are carried away—in the open air, which is also transformed into a meadow of flowers. And the little girl says, "What is that, Mama? Is it heaven that the dove sang about? What is heaven, Mama?" And the mother replies, "It is a place, child, where all people are friends, where no one grieves and no one is violent." "Then I want to go there," said the child. "So do I," said the weary, abandoned, exhausted mother." Then follows the Swedish folk song, "I know a lovely rose."¹⁴

Work on this piece coincided with a sad event in our circle of friends when the 31-year-old son of some dear friends lost his fight with cancer. If the original plan was that the piece should be a declaration of love for Sweden, it was the theme of pain within beauty that finally dominated. The work was dedicated to Ragna and Trond Dahlen in memory of their son Andreas. The struggle, the wandering, the gates, the ship, heaven, the rose—everything, in a way, seemed to apply equally to this sad episode in the life of our dear friends. And, not least—Sweden, which acquired a new meaning for our friends when they bought a small farm in Fagerbol, Värmland. Like a rose on Andreas' grave, something to help them get on with their lives. A place

where the memories could flourish and the loss could bloom into something good.

Air d'été suédois. Swedish summer air, or summer sound. In minor—but minor can provide fertile soil for the growth of major. Initially, in any case, a major sixth—in the final chord.

*I know a rose as lovely as lilies in a field;
When thoughts of her anoint me,
my aching heart is healed.
Her voice brings comfort without fail,
like gentle voice of nightingale,
true loveliness revealed.*

*As shines the sun at midday,
in royal garb she's clad;
God grant surcease from mourning,
a heart that's ever glad.
May they who loved each other
at last find one another,
and nevermore be sad.*

The work was commissioned by Erik Wahlgren with support from The Norwegian Composers Fund and premiered at Vamlingbo Chamber Music Festival, Gotland, in July, 2009.

Divertimento, Op. 86

This piece was commissioned by Emil Jonason as a sequel to the clarinet quintet *Air d'été suédois*. Unlike the preceding two works on this CD, it has no connection to a text.

As a professor at The Norwegian Academy of Music I have had occasion to delve quite deeply into sonata form, and it occurred to me that it might be interesting to try out this method of composition myself. But—in this case things went as Alf Prøysen (1914-1970), the well-known Norwegian writer of children's books, describes in the song *Julepresangen* (The Christmas Present): little Jens tries his best to construct a sewing table for his mother, but he cuts off too much wood. So he decides that with the wood that remains he will make a chest (same result), then a big box (ditto), then a smaller box (ditto), then a bird perch (ditto), and he finally ends up with a bread board.

The piece starts with a grand opening gesture with a principal theme and three secondary themes. But, because of time and duration constraints the development section is considerably shortened and the recapitulation called for by sonata form is virtually omitted—replaced by an extended Coda. Thus the piece did not deserve to be called a clarinet sonata but suffered the less demanding name *Divertimento* (from Italian: *divertire*, which suggests amusing, entertaining)—thus a piece that is entertaining and cheerful in character.

(It didn't actually turn out to be all that cheerful either.)

Kjell Habbestad

English translation by William H. Halverson

Notes:

¹ Jewish/Yemenite melodic material: *Jabal*, Op. 14; 3 *Høgsongar for låg røyst*, Op. 12; and *And I John*, Op. 17. Gregorian material: *Jabal*, Op. 4; the organ concerto *Ave Maria*, Op. 11; *ilLUXit*, Op. 23; *Stabat Mater dolorosa*, Op. 40; *Hymni*, Op. 48; *Psalmi*, Op. 70; *Den fagreste rosa*, Op. 60; *Exaudi*, Op. 77; *A solis ortus cardine*, Op. 78; *Gaudeamus*, Op. 79; portions of *Concerto for Oboe and Orchestra*, Op. 89; and *Kva er då eit menneske*, Op. 93. Old Norse tunes are used in *Mostraspelet*, Op. 9. Medieval music is employed in *Orgelsuite*, Op. 22b, and *Eya, die ista*, Op. 16. Norwegian folk music: *Etwas Neues unter der Sonnen*, Op. 13, and *BosNOREGia*, Op. 95 (in dialogue with Bosnian folk music).

² This method is also used in *Concerto for Oboe and Orchestra*, Op. 89.

³ I use the same technique in *Orpheus*, Op. 34 (Ibsen poem), *Munch-suite*, Op. 53 (Edvard Munch paintings and poetry), *Angeli*, Op. 63 (biblical sites), and the saxophone concerto *Un rêve Norvégien*, Op. 65 (Draumkvedet).

⁴ The same approach is used in the choral work *Cantica*, Op. 1; *Eya, die ista*, Op. 16; and the oratorio *A Nighth on Earth*, Op. 33—all of which exhibit a chaconne-like form with a harmonic theme/chord cycle. The formal principle is also evident in *Introduction & Passacaglia*, Op. 18 (passacaglia form).

⁵ Ruth Katz: The reliability of oral transmission: *The Case of Samaritan Music*, in the book *Yuval*, Vol. III, Jerusalem 1974, The Magnes Press, the Hebrew University. (Ruth Katz, in turn, expresses thanks to Ruth Apel for help with the transcriptions.)

⁶ An allusion to Norwegian author Henrik Wergeland's allegory in *De tre* (The Three) about the Jew, the Christian and the Muslim who learn from the birds that they may dare to praise the Lord in front of each other "each with his own beak."

⁷ Yehezkel Braun, *Jewish music and Gregorian chant*, a paper read at the 17th annual conference for Jewish sacred music in Jerusalem, December 1975.

⁸ In the book, *De Cantu et Musica Sacra* (1774).

⁹ There is a numbering difference between the Vulgate and most other versions of the Bible. Psalmi CXIII in the Vulgate corresponds to Psalm 114 in other versions.

¹⁰ Discussed by Nils L. Wallin in *Hymnus in honorem Sancti Magni comitis Orchadae*, Codex Usalensis C 233.

¹¹ Arne Bjørndal: *Då ein høyrde 'underjordisk musikk' på Kyrkje-Byrkjeland i Fana*. Bergens Museums Årbok, 1945. (When one heard 'underworldly music' at Kyrkje-Byrkjeland in Fana. Bergen Museum Yearbook, 1945.)

¹² In Norwegian the words for "staff" and "pope"—staven and paven—rhyme.

¹³ Translated by Ellie Schleussner.

¹⁴ The text, which appears in the Kungliga Biblioteket (Royal Library) handwritten collections of songs from the 16th and 17th centuries, was later revised by Per Daniel Amadeus Atterbom and Alice Tegnér.



Vertavokvartetten

Øyvør Volle fiolin

Annabelle Meare fiolin

Berit Cardas bratsj

Bjørg Lewis cello

Vertavokvartetten er internasjonalt anerkjent som en av vår tids mest spennende og erfarne strykekvartetter. Siden den ble stiftet i Norge i 1984 har Vertavos mesterlige framføringer og helt egne klang fengslet publikum overalt hvor de har spilt.

Vertavo spiller nå på alle de viktigste konsertarenaer i verden. De turnerer i hele Europa, Skandinavia og USA og inviteres til noen av de mest prestisjetunge festi-

valer, og til kammermusikkarenaer som Wigmore Hall i London, Concertgebouw i Amsterdam og Carnegie Hall i New York. Det siste sesongen besøkte kvartetten blant annet USA, Tyskland, Tsjekkia og Israel.

Ved siden av at de utmerker seg i det klassiske kjernepertuaet for strykekvartett, har Vertavo også en stor evne til å formidle samtidsmusikk, noe som har ført til ledende framføringer av verker av Ligeti, Adès, Widmann, Gabriela Frank og mange nordiske samtidskomponister. For ikke lenge siden ga de kritikerroste førsteoppføringer av Poul Ruders' siste strykekvartett i Barbican Hall og ved Aldeburgh-festivalen.

Vertavo har samarbeidet med mange av verdens fineste musikere, som Leif Ove Andsnes, Håkan Hardenberger, Martin Fröst, Isabelle van Keulen og Lawrence

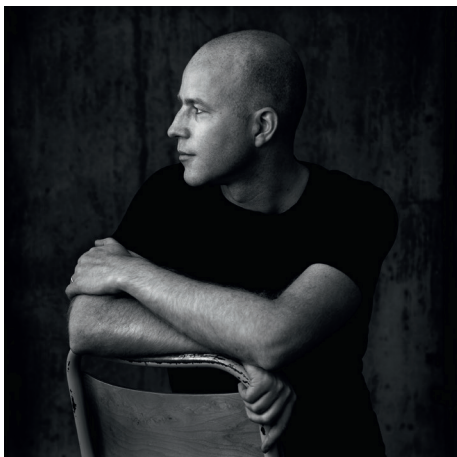
Power. Til store lovord fra kritikere foretok de nylig en turne som kvintett sammen med den kjente britiske pianisten Paul Lewis, og disse åpnet også the Proms kammermusikkseksong 2016.

Vertavos plateinnspillinger omfatter Beethoven, Schumann, Brahms, Grieg, Debussy, Bartók, Nielsen og Asheim, og dessuten Mozarts klarinettkvintett med Martin Fröst. Deres innspilling av Debussy og Grieg fikk Diapason d'Or.

I juni 2005 fikk kvartetten Griegprisen, den mest betydningsfulle norske kulturprisen, som bare tildeles artister av høyeste internasjonale anseelse. Nøyaktig ti år tidligere, i 1995, vant de første pris i Melbourne internasjonale kammermusikkkonkurranse, hvor de også mottok både publikumsprisen og kritikerprisen.

Vertavo startet sin egen internasjonale kammermusikkfestival – Vertavofestivalen – i Norge i september 2016.

Høsten 2019 feiret Vertavo sitt 35-årsjubileum med en maratonskonsert på Sentralen i Oslo hvor de, sammen med gode kolleger feiret med alle Haydns 68 strykekvartetter på et døgn.



Björn Nyman – klarinett

Björn Nyman er en av Nordens fremste klarinettister i sin generasjon og en etterspurt kammermusiker og solist. Han er soloklarinettist i Kringkastingsorkestret og i Det Norske Kammerorkester.

Nyman er prisvinner i to av de mest prestisjefulle internasjonale konkurransene for klarinettister: ARD-konkurransen i München 2003 og Carl Nielsen-konkurransen i Odense 2005. I begge konkurransene ble han desuten tildelt pris for beste tolkning av Mozarts klarinettkonsert. Nyman fikk delt førstepris i Crusellkonkurransen 2002 og vant ConocoPhillips-prisen samme år.

Björn Nyman har vært solist med bl.a. Kringkastingssorkestret, Odense Symfoniorkester, Bayerische Rundfunk, Bergen Filharmoniske Orkester, München Kammerorkester og Stavanger Symfoniorkester. Han er en aktiv kammermusiker og har spilt på mange av de ledende festivalene i Norden.

Björn Nyman fikk sin første jobb som solo-klarinetrist allerede som 19-åring i Lapin Kamariorkesteri. Han har også vært soloklarinettist i Gustav Mahler Jugendorchester under dirigenter som Pierre Boulez og Claudio Abbado. Nyman har studert med Hans Christian Bræin og Leif Arne Pedersen ved Norges musikkhøgskole, hvor han selv underviser i dag, samt med Yehuda Gilad ved University of Southern California i Los Angeles.

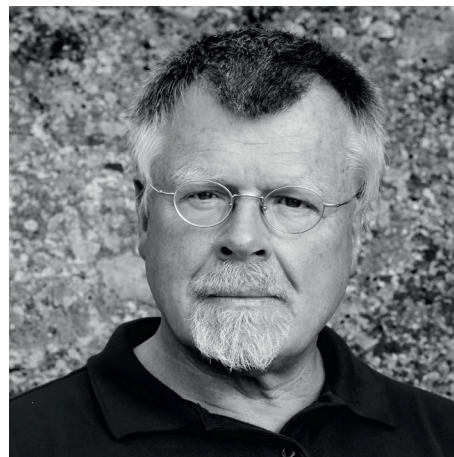
Han har tidligere gitt ut *Première* (LWC1099), med verk av Debussy, Crusell og Mikalsen, på LAWO Classics.



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 Rikskonserntene, 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 tidligere utgivelser på LAWO Classics, *Rachmaninoff/Shostakovich: Cello Sonatas* (LWC1131) med cellisten Audun Sandvik og *Chopin & Schumann* (LWC1149) med Kringkastingsorkestret, fikk strålende kritikker i både inn- og utland.



Kjell Habbestad

(f. 1955, Bremnes på Bømlo) er professor i musikkteori og komposisjon ved Noregs musikkhøgskole i Oslo. Han har si utdanning i kyrkjemusikk og komposisjon (1975-81) frå same institusjon. Verklista, som i 2020 tel 102 opus, inkluderer dramatiske verk (operaer, oratorier), orkesterverk, solokonsertar, kammerverk for ulike besetningar, verk for orgel og piano og ei mengd korverk og mottettar.

Av større arbeid kan nemnast *Mostraspelet*, (HCD 2912) som i perioden 1984-2016 årleg vart framført i Moster amfi, Bømlo, oratoriet *Ei natt på jorda* (1983) (HCD 2911), operaene *Hans Egedes natt* (1995), *The Maid of Norway* (2000) og *Nenia — til minne om Fartein Valen* (2014) alle med libretti av Paal-Helge Haugen, oratoriet *Adam og Eva* (2008), tekst frå Wergelands *Skapelsen, Mennesket og Messias*, samt operaen *Karlstad 1905—Et Blad i Civilisationens Historie* (2005/16), og musikalen *Greven av Monte Cristo* (2011), begge med egne libretti. Habbestad vart nominert til Spellemannprisen i 2018 for utgjevinga *Et nox in diem versa* (LWC1136) med Latvia Radiokor.

Orgel-CD'en *Gaudeamus* (LWC1031) er òg utgjeven på Lawo. Habbestad-verk finst elles på CD'ane *Norwegian Saxophone* (LWC1162), *Singing Oboe* (LWC1186) *Something New* (LWC1076) og *Akrostikon* (ACD 5091).

Vertavo String Quartet

Øyvør Volle violin

Annabelle Meare violin

Berit Cardas viola

Björg Lewis cello

The Vertavo Quartet is recognized internationally as one of the most exciting and experienced string quartets of our time. Since their founding in Norway in 1984, their masterly performances and unique sound have enchanted audiences wherever they have played.

The Vertavo Quartet performs at all of the most important concert venues in the world. They tour throughout Europe, Scandinavia and the United States and are invited to such chamber music venues as Wigmore Hall in London, the Concertgebouw in Amsterdam and Carnegie Hall in New York. The past concert season included appearances in the United States, Germany, the Czech Republic and Israel.

In addition to distinguishing themselves in the classical core repertoire for string quartet, Vertavo also has a great ability to interpret contemporary music – a skill that has led to memorable performances of works by Ligeti, Adès, Widmann, Gabriela Frank and many contemporary Nordic composers. Recently they gave the critically acclaimed first performances of Poul Ruders' last string quartet in London's Barbican Hall and at the Aldeburch Festival.

Vertavo has collaborated with many of the world's most outstanding artists including Leif Ove Andsnes, Håkan Hardenberger, Martin Fröst, Isabelle van Keulen and Lawrence Power. Recently they completed a widely acclaimed tour as a quintet in collaboration with the well-known British pianist Paul Lewis, performing also in this configuration at the opening of The Proms chamber music season in 2016.

Vertavo's recordings include works by Beethoven, Schumann, Brahms, Grieg, Debussy, Bartok, Nielsen and Asheim. They have also recorded Mozart's clarinet quintet with Martin Fröst. Their recordings of Debussy and Grieg earned them *Diapason d'Or* awards.

In June of 2005, the Quartet received the Grieg prize – the most important cultural prize in Norway, one that is awarded only to artists of the highest international reputation. Exactly 10 years earlier, in 1995, they won

first prize at the Melbourne International Chamber Music Competition, where they also received both the audience prize and the critics' prize.

Vertavo establish its own international chamber music festival – The Vertavo Festival – in Norway in September, 2016.

In autumn 2019, Vertavo celebrated its 35-year Jubilee with a marathon concert at Sentralen – a large center for the arts in downtown Oslo – where, in collaboration with some of their good musical friends, they performed all 68 of Haydn's string quartets in a single 24-hour day.

Björn Nyman – clarinet

Björn Nyman is one of the leading clarinetists of his generation in the Nordic region and a sought-after chamber musician and soloist. He is principal clarinetist with the Norwegian Radio Orchestra and with the Norwegian Chamber Orchestra.

Nyman was a prizewinner in two of the most prestigious international competitions for clarinetists: the ARD Competition in Munich in 2003 and the Carl Nielsen competition in Odense in 2005. In both competitions he was also awarded the prize for best interpretation of Mozart's Clarinet Concerto. Nyman won shared first prize at the International Crusell Clarinet Competition in 2002 as well as the ConocoPhillips Prize the same year.

Björn Nyman has been a soloist with several orchestras including the Norwegian Radio Orchestra, Odense Symphony Orchestra, Bayerischer Rundfunk, Bergen Philharmonic Orchestra, Munich Chamber Orchestra and Stavanger Symphony Orchestra. He is an active chamber musician and has played in many of the leading festivals in Scandinavia.

At the age of 19 Nyman was appointed his first position as principal clarinetist with the Lapland Chamber Orchestra. He has also been principal clarinetist in the Gustav Mahler Youth Orchestra under conductors such as Pierre Boulez and Claudio Abbado. He has studied with Hans Christian Bræin and Leif Arne Pedersen at the Norwegian Academy of Music where he teaches today, as well as with Yehuda Gilad of the University of Southern California in Los Angeles.

He has previously released *Première* (LWC1099), with works by Debussy, Crusell and Mikalsen, on the LAWO Classics label.

Sveinung Bjelland – piano

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 releases on the LAWO Classics label, *Rachmaninoff/Shostakovich: Cello Sonatas* (LWC1131) with cellist Audun Sandvik and *Chopin/Schumann* (LWC1149) with the Norwegian Radio Orchestra, received glowing reviews in Norway and abroad.

Kjell Habbestad

(b. 1955) is Professor of Music Theory and Composition at the Norwegian Academy of Music in Oslo of which he is a graduate in church music and composition. His catalog of works, which in 2020 counts 102 opuses, includes dramatic works (operas, oratorios), orchestral works, solo instrument concertos, chamber works for various combinations of instruments, works for organ and piano, and a large number of choral works and motets.

Habbestad's larger works include *The Moster Pag-eant* (HCD 2912) which in the period 1984-2016 annually was performed in an amphitheater at Moster, Norway (on the island of Bømlo), the oratorio *One Night on Earth* (1983) (HCD 2911), the operas *Hans Egede's Night* (1995), *The Maid of Norway* (2000) and *Nenia—in memory of Fartein Valen* (2014) all with librettos by Paal-Helge Haugen, the oratorio *Adam and Eve* (2008), text from Henrik Wergeland's *The Creation, Man and Messiah*—and the opera *Karlstad 1905—A Page in the History of Civilisation* (2016), and the musical *The Count of Monte Cristo* (2011), both with librettos by the composer. Habbestad was nominated for a *Spellemannpris* in 2018 for the release *Et nox in diem versa* (LWC1136) with the Latvian Radio Choir.

The organ CD *Gaudeamus* (LWC1031) is also released on Lawo. Habbestad works are also available on the CD's *Norwegian Saxophone* (LWC1162), *Singing Oboe* (LWC1186) *Something New* (LWC1076) and *Akrostikon* (ACD 5091).

Kjell Habbestad (*1955)

String Quartet No. 1 –

Quattro stazioni, Op. 21 (1989)

- 1 I Impetuoso 04:49
- 2 II Affettuoso 06:47
- 3 III Misterioso 05:32
- 4 IV Giocoso 03:52

String Quartet No. 2, Op. 91 (2013)

- 5 I Allegro espansivo 08:05
 - 6 II Adagio e molto tranquillo 07:31
 - 7 III Scherzo: Allegro giocoso 01:53
 - 8 IV Finale: Allegro energico 07:35
-
- 9 **Air d'été suédois, Op. 85 (2009)** 14:49
Clarinet Quintet

- 10 **Divertimento, Op. 86 (2010)** 10:47
for Clarinet and Piano

RECORDED IN: GRORUD CHURCH, OSLO,
24-26 OCTOBER 2018 (TRACKS 1-9)
AND IN SOFIEBERG CHURCH, OSLO,
19 MARCH 2019 (TRACK 10)
PRODUCER: **VEGARD LANDAAS**
BALANCE ENGINEER: **THOMAS WOLDEN**
EDITING: **VEGARD LANDAAS**
MASTERING: **THOMAS WOLDEN**
PIANO TECHNICIAN: **THRON IRBY**
BOOKLET NOTES: **KJELL HABBESTAD**
ENGLISH TRANSLATION: **WILLIAM H. HALVERSON**
BOOKLET EDITOR: **HEGE WOLLENG**
COVER DESIGN: **ANNA-JULIA GRANBERG/BLUNDERBUSS**
ARTIST PHOTO (VERTAVO): **RUNE KONGSRO**
ARTIST PHOTO (BJÖRN NYMAN): **ANDREAS EIKESETH NYGJERD**
ARTIST PHOTO (SVEINUNG BJELLAND):
ANNA-JULIA GRANBERG/BLUNDERBUSS
ARTIST PHOTO (KJELL HABBESTAD): **INGVILD HABBESTAD**

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE
WITH SUPPORT FROM:
ARTS COUNCIL NORWAY / THE AUDIO AND VISUAL FUND
FUND FOR PERFORMING ARTISTS
NORWEGIAN ACADEMY OF MUSIC
NORWEGIAN SOCIETY OF COMPOSERS

LAWO LWC1193 © 2020 LAWO © 2020
LAWO CLASSICS www.lawo.no