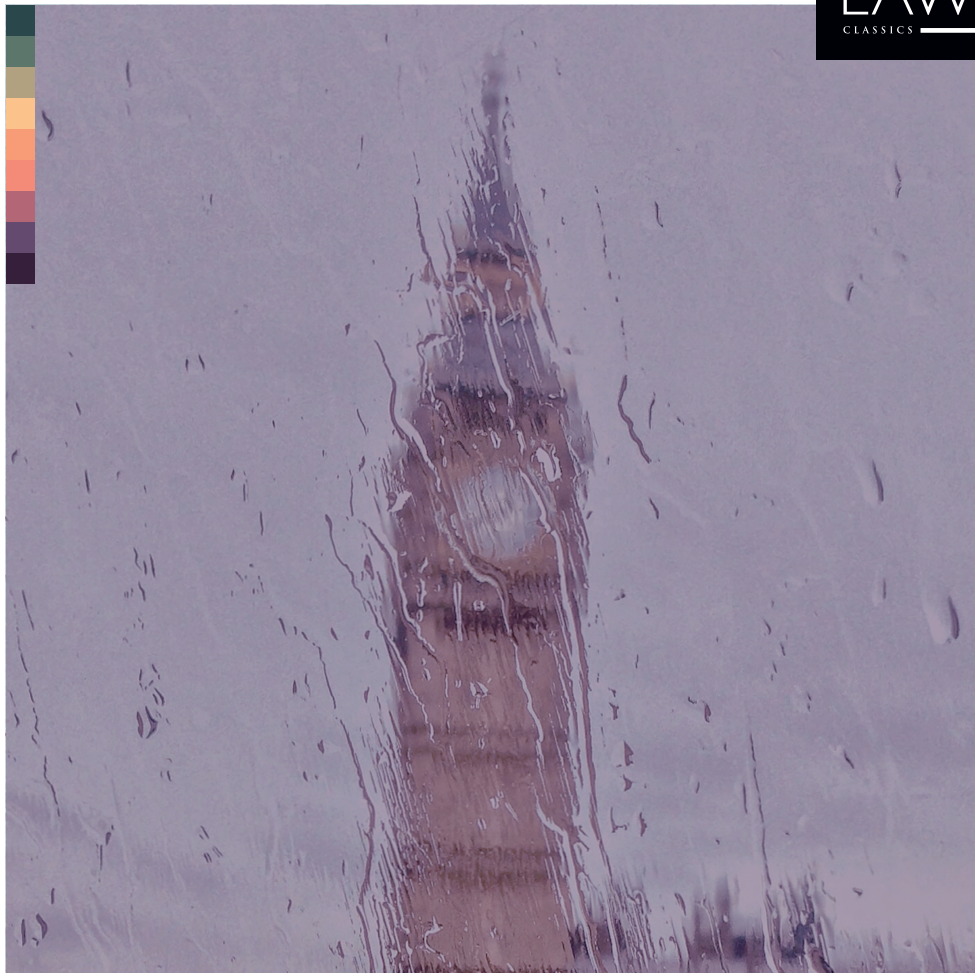
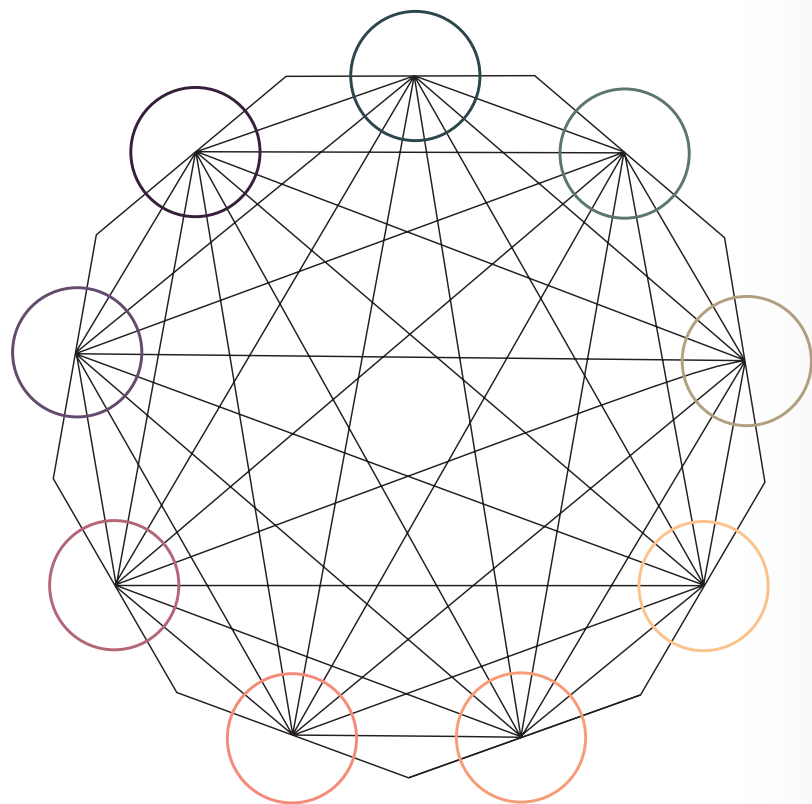


KETIL HVOSLEF

LAWO  
CLASSICS



CHAMBER WORKS N°VIII



Prosjektet «Ketil Hvoslefs kammermusikk» ble initiert i 2012 av fiolinisten Ricardo Odriozola og pianisten Einar Røttingen, begge med bakgrunn i mange års samarbeid med komponisten. Utgangspunktet var at de fleste kammerverkene ikke hadde vært innspilt tidligere og fortjente, med sin gjennomgående høye kvalitet, en større internasjonal oppmerksomhet og utbredelse. Ideen om at 38 kammerverk skulle dokumenteres på ni CD-er oppstod, og plateselskapet LAWO sa ja til å være med.

For Hvoslef er samarbeid med utøverne fundamentalt i hans komponering. Gjennom utprøving og dialog med utøverne blir nyanser i notasjonen klargjort og partiturene ofte justert og revidert som del av innspillingsprosessen.

Innspillingene tar utgangspunkt i det utøvende miljøet i Bergen – hvor også komponisten har sitt virke – for å kunne skape et tett samarbeid mellom komponist og utøvere i arbeidet med hvert enkelt verk frem til selve innspillingen. Utøverne er primært fra Griegakademiet (Universitetet i Bergen / Høgskolen i Bergen) og Bergen Filharmoniske Orkester, i tillegg til enkeltmusikere fra andre skandinaviske land. Innspillingene ønsker med dette å være et bidrag til å etablere en fremføringspraksis for Hvoslefs musikk.

The project “Ketil Hvoslef’s chamber music” was initiated in 2012 by violinist Ricardo Odriozola and pianist Einar Røttingen, both with backgrounds spanning many years of cooperation with the composer. The catalyst for the idea was the fact that most of Hvoslef’s chamber works had not been recorded and that, in view of their consistently high quality, deserved larger international attention and exposure. Thus, the idea to document 38 works on CD arose, and the record company LAWO Classics agreed to come onboard.

Collaboration with the performers is intrinsic to Hvoslef’s work as a composer. By trying out his ideas in dialogue with the players, a higher refinement of the details is achieved and the score is altered accordingly. This is an important part of the recording process.

The recordings draw from the vast pool of performers in Bergen, where the composer lives and works, in order to facilitate a closer collaboration between composer and players on every single work up to the time of the actual recording. The performers are primarily from the Grieg Academy (University of Bergen / Bergen University College) and the Bergen Philharmonic Orchestra, with the addition of some musicians from other Scandinavian countries. The aim of the recordings is to help promote the establishment of a performance practice for Hvoslef’s music.

**KETIL HVOSLEF** ble komponist nærmest ved en tilfeldighet. Som ung hadde han planer om å bli maler og forberedte seg seriøst på det. Han ble arrestert i Ljubljana mens han satt og tegnet en offisiell bygning. Politiet pågrep ham og mistenkte ham for å være spion. Heldigvis ble han hjulpet av den kjente slovenske maleren Božidar Jakac (1899–1989). Denne var en nær venn av den unge malerspirens berømte far Harald Sæverud.

Ketil Hvoslef ble født Ketil Sæverud 19. juli 1939 i Bergen som det tredje og siste barn av Marie Hvoslef og Harald Sæverud. Han har bare gode minner fra sin barndom:

*Noen hevder at det nesten er en forutsetning for å bli en god komponist å ha hatt en vanskelig barndom. Hvis det er tilfelle, skulle ikke jeg ha vært komponist i det hele tatt siden jeg husker min barndom som ganske ukomplisert.*

Hans fødsel passet bra med ferdigstillingen av Siljustøl, dit Sæverud-familien flyttet og bodde under krigen og etterpå. Siden han var sønn av en kjent komponist, var det naturlig at musikken sto sentralt i hjemmet. Hvoslef tok timer i fiolinspill og klaver som barn, men hadde aldri planer om å bli musiker. Likevel ble han i tenårene involvert i jazz og pop i Bergen som medlem av det som angivelig var Bergens første rockeband, «The Mixmasters». Han ser tilbake på erfaringen med å jobbe i et rockeband som en utmerket skole for å få en følelse av hva som fungerer og hva som ikke gjør det.

Mens han studerte ved Kunsthåndverkskolen i Bergen, møtte han Inger Bergitte Flatebø. Hun ble hans kone i 1961 og tok ektemannens etternavn på den tiden: Sæverud. Da deres første barn ble født i 1962, innså Hvoslef snart at han måtte tjene til livets opphold. Han la til side drømmen om å bli maler eller rockestjerne, og han tok organisteksamen ved Bergen Musikkonservatorium. En som fikk stor betydning for ham var læreren i orgel og teori Trygve Fischer (1918–1980).

Under eksamenstiden tjente Hvoslef penger som gartner og tilbød sin tjeneste til konservatoriets direktør Gunnar Sævig (1924–1969). Sævig sa han hadde et mer presserende behov for en teorilærer ved konservatoriet og ansatte ham på flekken. Dette sikret Hvoslef en trygg inntekt i de neste 15 årene.

Hvoslef skrev sitt første verk «Concertino for klaver og orkester» i 1964. Det neste verket oppsto på en spesiell måte: Hans far hadde fått bestilling på en blåsekviintett, men hadde hverken tid eller lyst. Han overlot oppdraget til sønnen, og siden da har Hvoslef ikke holdt opp med å komponere.

På 1960-tallet hadde han noen få studieopphold i utlandet, først i Stockholm med Karl Birger Blomdahl (1916–1968) og Ingvar Lidholm (1921–2017). Senere var han i London der hans lærere var Henri Lazarof (1932–2013) og Thomas Rajna (f. 1928). I 1979 kunne Hvoslef si opp sin undervisningsstilling og vie seg til komposisjonsarbeidet på heltid. Det var det året han fylte førti, og samme år bestemte han seg for å endre etternavn til Hvoslef, morens pikenavn.

Når han nå var blitt en anerkjent komponist, var det forvirrende å ha to betydelige komponister kalt Sæverud i samme land.

Siden Hvoslef ble komponist på heltid, virker det som det har skjedd lite i det ytre. Han har arbeidet iherdig og får en jevn strøm av oppdrag uten at han tilsynelatende prøver å gjøre seg bemerket. De relativt få gangene han har vært i media, har det alltid vært i forbindelse med et konkret prosjekt. I slike tilfeller har han alltid holdt den nødvendige avstanden, godt hjulpet av sin raffinerte sans for humor. Det er arbeidet han er interessert i og ingen overdreven oppmerksomhet omkring sin egen person.

Noen milepæler har det utvilsomt vært, som for eksempel en rekke priser: Komponistforeningens «Årets Verk» i 1978 for «Konsert for kor og kammerorkester», i 1980 for «Concertino for orkester», i 1985 for orkesterverket «Il Compleanno» og i 1992 for «Serenata per Archi»; Edvardprisen fra TONO i 2011 for cellooktetten «Octopus Rex». I 1990 var han festspillkomponist ved Festspillene i Bergen. Men ingenting av dette har forandret hans arbeidsmåte eller hvordan han forholder seg til verden rundt seg. På spørsmål om hva han anser som sine største suksesser, svarer han:

*Jeg opplever min største suksess hver gang noen spør meg om å skrive et stykke for dem. Det er så stimulerende å vite at noen faktisk ønsker seg det man gjør.*

Selv om han nå er i 80-årene, fortsetter Hvoslef å skrive musikk i et heftig tempo. Han har skrevet for mange tenkelige og utenkelige ensembler, og ofte gleder han seg over utfordringen ved potensielt «håpløse» instrumentkombinasjoner. Han er Norges mest produktive komponist av solokonsserter og har til dags dato komponert 20. På verklisten har han tre operaer, en rekke rene orkesterverker og en mengde kammermusikk.

Hvoslefs vokalmusikk er særlig interessant siden den ofte består av «nonsenstekster». Han er klar over fallgruvene i bel canto-tradisjonen der skjønnheten i vokalonene ofte gjør det umulig å forstå teksten. Hvoslef konstruerer vanligvis sine egne meningsløse ord for å understreke karakteren i musikken. Han har også komponert en imponerende samling verker for soloinstrumenter og en god del scenemusikk.

Hans stil er preget av økonomisk bruk av virkemidlene, oppsamling av latent energi, rytmisk oppfinnsomhet, og ofte et element av humor. Han har flere ganger sagt at han ønsker at tilhørerne skal sitte på kanten av stolen heller enn å lene seg tilbake. I Hvoslefs musikk er det alltid en følelse av forventning, en følelse av at musikken er på vei til et ukjent sted. Det gjør opplevelsen av hvert øyeblikk enda mer intens. Hans musikk er alltid gjennomskiktig slik at den puster og lar lytteren følge med i hva som skjer.

I 2018 ble Hvoslef utnevnt som ridder av 1. klasse av Den Kongelige Norske St. Olavs Orden.

**KETIL HVOSLEF** became a composer almost by accident. He had, as a youngster, the intention of becoming a painter and took serious steps in that direction. He got himself arrested in Ljubliana when, as he sat sketching in front of an official building, the police apprehended him, suspecting him to be a spy. Luckily the acclaimed Slovenian painter Božidar Jakac (1899–1989), a close friend of the budding young painter's famous father, Harald Sæverud, came to the rescue and sorted out the situation.

Ketil Hvoslef was born Ketil Sæverud on July 19th 1939 in Bergen, the third and last child of Marie Hvoslef and Harald Sæverud. He has only good memories of his childhood:

*Some claim that it is almost a condition for becoming a good composer to have had a difficult childhood. If that's the case, then I should not have been a composer at all, since I remember my childhood as quite uncomplicated.*

His birth was timely in that it coincided with the completion of Siljustøl, where the Sæverud family moved and stayed during the war and beyond.

Being the son of a famous composer, it was only natural that music occupied a central place in the home. Hvoslef took violin and piano lessons as a child, but never intended to become a musician. All the same, in his teens he got involved in Bergen's jazz and pop scene, as a member of what was reportedly Bergen's first rock band, The Mixmasters. He looks back on the experience of working in a rock band as an excellent school for getting a sense of what works and what doesn't. While studying at the Bergen Art Academy he met

Inger Bergitte Flatebø. She became his wife in 1961, taking her husband's surname at the time: Sæverud. With the birth of their first child in 1962, Hvoslef rapidly realized that he needed to earn a living, so he put aside his dreams of becoming either a painter or a rock star and took an organist's diploma at Bergen Music Conservatory, where he remembers his organ and theory teacher Trygve Fischer (1918–1980) as an important influence.

At the time of his graduation, Hvoslef was scraping a living by working as a gardener and offered his services to the conservatoire's director, Gunnar Sævig (1924–1969). Sævig told him that he had an urgent need for a theory teacher and hired him on the spot, thus securing Hvoslef a steady income for the next 15 years.

Hvoslef wrote his first work (a piano concertino) in 1964. His second composition came to him in a curious way: his father had received a commission to write a woodwind quintet, but had no time or inclination to write it, so he passed the commission on to his son. After that, Hvoslef kept writing and has not stopped till this day.

In the 1960s Hvoslef spent a few study stints abroad, first in Stockholm, where he studied with Karl Birger Blomdahl (1916–1968) and Ingvar Lidholm (1921–2017), and later in London, where his teachers were Henri Lazarof (1932–2013) and Thomas Rajna (b. 1928).

In 1979 Hvoslef was able to give up his teaching post and devote himself to composition. It was the year of

his 40th birthday and the year he decided to change his surname to Hvoslef (his mother's maiden name). Having become a successful composer, it would have been confusing to have two significant composers called Sæverud in the same country.

From the time Hvoslef became a full-time composer, it would seem that very little has happened outwardly in his life. He has worked assiduously at his music, receiving a fairly continuous stream of commissions, never exerting any apparent effort to make himself noticed. The comparatively few times he has been in the media have always been in connection with a specific project. On such occasions, he has always kept the necessary distance, aided by his refined sense of humour, making it apparent that he is interested in the work and does not wish any undue attention directed towards his person. There have been, to be sure, some professional milestones, such as the few prizes he has received: the "Work of the Year" of the Norwegian Composer's Society in 1978 for his "Concerto for Choir and Chamber Orchestra", in 1980 for "Concertino for Orchestra", in 1985 for the orchestral work "Il Compleanno", and in 1992 for "Serenata per Archi"; and the Edvard Prize from TONO (the Norwegian music copyright organization) in 2011 for his cello octet "Octopus Rex". In 1990, he was Festival Composer at the Bergen International Festival. None of this, however, has changed either his way of working or of relating to the world around him. When asked what he considers to have been his greatest successes he replies:

*I experience my greatest success every time someone asks me to write a piece for them. It is so stimu-*

*lating to know that someone actually wishes for what one does.*

Even now, in his 80's, Hvoslef continues to write music at a furious pace. He has written for many thinkable and unthinkable ensembles, often relishing the challenge of working with potentially "hopeless" instrumental combinations. He is Norway's most prolific composer of concertos, with 20 to date. He has three operas, numerous works for orchestra, and a wealth of chamber music. Hvoslef's vocal music is of particular interest in that it includes, for the most part, "nonsense texts". Aware of the main pitfall of the Bel Canto tradition, where the beauty of tone in the vowels often results in the unintelligibility of the text, Hvoslef usually constructs his own "meaningless" words in order to underline the character of the music. He has also composed an impressive collection of works for solo instruments and a fair amount of incidental music.

Hvoslef's style is characterized by an economy of means, the accumulation of latent energy, rhythmic ingenuity and, often, an element of humour. He has repeatedly said that he wishes for his listeners to lean forward on the edge of their chairs rather than sit back. There is, in Hvoslef's music, always a sense of anticipation, a feeling that it is on its way to somewhere unknown, which in turn makes the experience of each moment all the more intense. There is always transparency in the music, allowing it to breathe and making it possible for the listener to follow what is happening in it.

In 2018 Hvoslef was appointed Knight 1st Class of The Royal Norwegian Order of Saint Olav.



**STRYKEKVARTETT NR IV**

*I fravær av bestillinger i 2007, tenkte jeg at den beste måten å fylle fraværet på var å forsøke å skrive en ny strykekvartett — særlig fordi strykeinstrumenter har vist seg å stimulere min fantasi. På tittelbladet skrev jeg meldingen: «To whom it might concern». Så la jeg partituret helt nederst i skuffen. Tanken med dette var at noen — (kanskje om hundre år) — ville finne partituret og (kanskje) utbryte: «Se — jeg fant en ny strykekvartett!» For et år eller to siden ble der plutselig behov for å dekke inn et «tidshull» i en pågående CD-produksjon. Jeg fant frem kvartettforsøket fra 2007 (nederst i skuffen), endret en del, tilføyde en del, og resultatet er altså blitt min strykekvartett nr. 4. KH*

«CD-produksjonen» Hvoslef henviser til er innspillingen av denne utgivelsen, tilbake i 2019. Typisk nok sier Hvoslef ikke noe om musikken. Som en åndelig disippel av Stravinskij, selv om musikken overhodet ikke likner på den russiske mester, lar Hvoslef musikken tale for seg selv.

Når man lytter, føler man at komponisten er glad når han komponerer. Han nyter å oppdage uvanlige situasjoner og følger disse til sin logiske avslutning, bare for å bli overrasket av en ny situasjon. For eksempel begynte Hvoslef selv å le første gang han hørte avsnittet ved 2:42 på første prøve. Det er som å høre en intens ping-pong-kamp når man venter på at noe skal gå galt, men det gjør det aldri. Man kan kjenne igjen noen vendinger fra andre av Hvoslefs komposisjoner, men etter å ha komponert i flere tiår klarer han allikevel å holde lytteren uvitende om når et nytt avsnitt begynner.

Denne kvartetten bruker Hvoslefs episodiske formspråk, et slags collage-struktur der materialet i de forskjellige avsnittene bare brukes der og da. Imidlertid går to-tone-motivet i åpningen gjennom hele verket. Det er et slags vertskap som ofte markerer avslutningen på hvert avsnitt. Det er unisone fraser som viser Hvoslefs elegante, men aldri lettvinne melodifølelse.

Det er også avsnitt der et kluster flyttes rundt i samme rytme, slik som man hører i musikken til Xenakis. Vi inviteres inn i «bikube»-avsnitt og forvirrende episoder der instrumentene spiller samme melodi, men i ulike noteverdier. Bratsjen får i oppgave å spille verkets eneste solo som spenner fra øm eleganse til direkte aggresjon.

Hvoslef sparer en god spøk til slutten. Nærmere 13 minutter etter de eneste pizzicatoene hørt i stykket så langt kommer et pizzicatotema. Det er noe merkelig kjent med dette: rytmen i de to første taktene og de første fire bratsjonene er identisk med begynnelsen av Bachs konsert for to fioliner i d-moll!

Kvartetten avsluttes med en typisk Hvoslefsk *corale sospeso* der høye strykere spiller en rekke vemodige akkorder avbrutt av pauser over en utholdt cello-tone. Til slutt kommer to-tone-motivet fra åpningen spilt to ganger av alle.

Verket ble uroppført av de samme som på denne innspillingen 25. mai 2019 under Festspillene i Bergen, i anledning av komponistens kommende 80-årsdag.

**OCTOPUS REX**

*«Octopus Vulgaris» er det latinske navn på en åttearmet blekksprut. Denne blekkspruten har jeg brukt som bilde for to av mine verk. Først for fløyte-oktetten, og dernest for denne nær oktetten for celli. I begge tilfeller har ideen vært å behandle instrumentene som en sammenhengende kropp. Cello-oktetten ble bestilt og uroppført av åtte celli fra radio-symfoni-orkesteret i Hannover 2010.*

*«Oedipus Rex» er en tragedie av Sofokles. Det er også tittelen på en opera av Stravinskij. Siden Octopus og Oedipus ligger hver andre så nær fonetisk, ble det fristende å la min oktett henspille på en av mine helter, Stravinskij. Ved lytting til min cello-oktett vil man nok ikke finne like mange spor av Stravinskij som i mine tidligere verk, men kanskje Stravinskij, i 2010, ville skrevet en lignende oktett — men, selvfølgelig, mye, mye bedre! KH*

Det er typisk at da Hvoslef komponerte sine to oktetter for like instrumenter, utforsket han det øverste registeret av treblåserfamilien og det nederste registeret av strykerfamilien. Men dette er tilfeldig siden begge verkene var bestillinger. Celloen er åpenbart et mer allsidig instrument enn fløyten, og den kan dekke praktisk talt hele orkesterets omfang, unntatt den aller laveste oktaven.

Et ensemble på åtte celli gir Hvoslef et bredt spekter av muligheter som han gjerne utforsker. Selv om han, i tråd med sin tydelige kommentar, stort sett bruker ensemblet som én kropp med mange lemmer, åpner han også for dialog. Den flerlemmede tilnærmingen viser seg som et kluster i parallell bevegelse eller som

i åpningen med en kakofoni som gradvis blir tynnere, med stadig lengre pauser mellom hvert utspill.

Noen ganger er det dialog mellom to utøvere. Dette skjer alltid mot en bakgrunn som truer med å forstyrre den musikalske handlingen i forgrunnen. Andre ganger snakker den ene halvdel av gruppen med den andre.

Stykket er innrammet av to svært energiske, rytmiske episoder. Men musikkenes egentlige substans finnes innenfor disse skarpe grensene. Her viser *Octopus Rex* seg som et elegisk verk.

Det er tre episoder med karakter av en koral. Den første er dempet, utført i mellomregisteret og utfordret av et hardnakkert, fragmentert stakkatomønster. Den andre er truende og vokser i intensitet og med molltreklanger i det laveste registeret. Den begynner med cello 7 og 8 som til slutt tar med seg hele ensemblet. Så følger et fascinerende avsnitt der Hvoslef utforsker de mulighetene som tonegjentakelsene gir.

De forskjellige instrumentene, «blekksprutens lemmer», spiller i forskjellige tempi med dynamiske buer som krysser hverandre. Det er som om hver cello, eller tentakel, har sin egen tidsfølelse. Hvoslef har vært i dette farvannet tidligere, men han finner alltid nye måter å gjøre det på.

Den siste koralen er igjen rolig, med pistrete tremoli som blir sterkere og svakere. Den utspilles over en lav og myk C-drone og en høy gjentatt G-tone i et gripende avsnitt.

Gradvis går musikken tilbake til tettheten i åpningen. Først er det kaskader av pizzicati og så en siste stretto der de to halvdelene av ensemblet spretter mot hverandre. Til slutt samler de energien og lar klusteret smelte sammen til en avsluttende felles dyp og røff tone.

### STRYKEKVARTETT NR I

Vinteren 1952 opplevde London «The Great Smog». Jeg var der i mars 1969, og fremdeles hadde man ikke funnet noe godt alternativ til kullfyring. Denne måneden var jeg elev hos komponisten Henri Lazarof – en streng herre. Etter å ha kikket litt på mine noter så han meg dypt inn i øynene og utbrøt: «Lov meg at du aldri mer skriver slik musikk!» Min strykekvartett nr. 1 ble skrevet under og etter min tid hos Lazarof, og er ment å være min «respons på rettfærdig kritikk». Jeg hadde tidligere i London en langt «vennligere» lærer (som ikke ga meg nok motforestillinger). Lazarof forlangte en musikalsk bevissthet jeg tidligere ikke hadde kjent. Uansett hva jeg skrev måtte jeg hele tiden kunne gjøre rede for mine valg. Lot jeg meg friste til en litt lettvinnet løsning, var reaksjonen: «Oh, you are sun-bathing!» På grunn av manglende oppvarming av mitt rom måtte jeg stort sett arbeide stående – noe som dessverre ikke ser ut til å påvirke «applausen» i ettertid. KH

Lazarofs strenge formaning gjorde virkning. Hvis en er vant til Hvoslefs stil etter 1971 og hører hans første strykekvartett, ville man aldri gjetten på Hvoslef. Men det er ett aspekt ved musikken som peker mot Hvoslefs senere verk: de ekstreme dynamiske og ekspres-

sive kontrastene. For øvrig er stykket formet rundt ulike grader av tetthet og tekstur. For det meste spiller alle fire instrumentene kontinuerlig. Det er lange statiske avsnitt der utholdte toner blir avbrutt av små aksenter, som et lys som søker gjennom tykk tåke. Andre ganger spiller alle fire instrumentene i rykk og napp samtidig, men med individuelle dynamiske buer. De ligner på tilfeldige bobler opp fra en sjø av lava.

Punktusikk, som Hvoslef stort sett forkastet i sine modne verk, er også med i form av fragmenter som støter tilfeldig mot hverandre som elektriske gnister. Her er det til og med fuglesang, om enn i et ganske fiendtlig miljø: fire bokfinker kjemper om plassen i bunnen av instrumentenes register. Mot slutten etableres en ugjennomtrengelig og aggressiv tekstur som bringer tankene til Ligeti.

Musikken begynner på det laveste dynamiske nivået og i det dypeste registeret og havner til slutt høyt oppe. Der tynnes den ut fra et rabiat fortissimo og til det uhørlige.

Det er et svært oppkvikkende stykke å fremføre. Man får følelsen av å henge seg fast for bare livet, som om musikken truer med å utsette deg hvert øyeblikk. Det er svært få holdepunkter, og musikerne forenes i en felles oppgave der alle vet at de tre andre er i samme farlige situasjon.

### KONSERT FOR Fiolin og POPBAND

I 1979 var min fiolinspillende sønn rundt 17 år, og det passet bra å bruke ham i denne ungdommelige musikkammenheng. Ideen ble å skrive musikk for fiolin sammen med instrumenter stort sett brukt i popband på den tiden, men med en struktur nærmere en «klassisk» solokonsertform enn en «klassisk» poplåt. Resultatet ble likevel ikke noe «cross-over»-musikk all den stund mitt musikkuttrykk ikke stod (står) så veldig fjernt fra min (tvilsomme) jazz-/pop-fortid. KH

Den «ungdommelige musikkammenheng» var Kalvøya-festivalen i Bærum der stykket ble uroppført 26. august 1979. Det var en frustrerende opplevelse. Trond Sæverud spilte solopartiet, og han husker at hans bandkolleger fra det bergenske klassiske musikkliv og popmiljø, inkludert Hvoslef på piano, i beste fall ble behandlet med høflig nedlatenhet. De skulle åpne konserten, men Van Morrison var hovedattraksjonen og insisterte på å opptre først.

Kravene hans bestemte alt som skjedde bak og foran scenen. Bandet hans lyktes i å sprengte noen av monitorene, noe som gjorde det umulig for de stakars artistene som kom etterpå å høre hverandre. Heldigvis har verket fått flere fremføringer etterpå under mye bedre forhold.

I forhold til instrumentering og generell stil er det verdt å merke seg at denne konserten er blant Hvoslefs mest «klassiske» komposisjoner når det gjelder motivisk utvikling og balansert form. Ved hjelp av de tradisjonelle teknikkene omvendning, augmentering og diminsjon skaper Hvoslef et stort,

variert og fargerikt musikklandskap ut ifra et svært knapt materiale.

Det kromatiske åpningsmotivet med tre toner er kimen til flere andre ideer som vokser ut som grener fra et tre. Verket åpner for små motiver, typiske for Hvoslef, men også for ganske lange melodiske passasjer. Komponisten lar lytteren gjetten hvilken taktart det er. Selv når det brukes jevne rytmer, samsvarer aldri mønstrene til det noterte 4/4.

Etter et opplivende kvasi bebop-avsnitt gjentar bass og piano en lav, stakkato D annethvert slag i ca. 1 minutt og 40 sekunder, og melodilinjens blir stadig mer urolig.

Dette ubestemmelige og kraftfulle avsnittet leder rett inn i «anti-kadensen», skrevet spesielt for denne innspillingen.

Det er spenning hele veien, men ingen steder tydeligere enn på den nesten fritt hengende trommesoloen og finalen som er blant Hvoslefs mørkeste øyeblikk. Et 10-slags bassmønster spiller mot et 8-slags orgelkluster som vokser og vokser og til slutt bryter ut i den spennende og ganske forhas-tede codaen.

— RICARDO ODRIOZOLA





**STRING QUARTET NO. IV**

*In the absence of a commission in 2007, I thought that the best way to fill that absence was to try and write a new string quartet, mostly because string instruments have always stimulated my imagination. On the cover page I wrote 'To whom it may concern'. I then put the score at the bottom of a drawer. The thought behind this was that someone (maybe in a hundred years' time) would find the score and cry 'Look! I found a new string quartet!' A few years ago, the need suddenly arose to fill a time gap in a planned CD production. I found my quartet effort from 2007 (at the bottom of the drawer), changed it a bit, added a bit and, behold, the result was my string quartet no. 4. KH*

This is, naturally, the CD production Hvoslef is referring to, which took place in 2019. Tellingly, Hvoslef says nothing whatsoever about the music in the text above. As a spiritual heir of sorts to Stravinsky, Hvoslef—whose music does not at all sound like the Russian master's—lets the music speak for itself. When listening to this work one senses the composer's sheer joy in the act of writing. He is clearly enjoying himself while discovering unusual situations and following them to their logical conclusion, only to be surprised by another unexpected circumstance. For instance, the section beginning at around 02:42 had Hvoslef burst out laughing the first time he heard it in rehearsal. The segment is akin to watching an extremely focused ping-pong doubles match, waiting for the first error to occur; except it never does.

One may recognize some turns of phrase from other Hvoslef compositions but, after decades of writing,

he still manages to catch the listener unawares when a new section begins. This quartet uses Hvoslef's episodic approach to form—a manner of collage structure where the material of the different sections is only used in that particular sequence. However, the opening two-note motif acts as a kind of common denominator throughout the work. A kind of master of ceremonies that often marks the conclusion of different sections.

There are phrases played in unison, evidencing Hvoslef's exquisite but never facile melodic sense. There are also sections where a cluster moves around in the same rhythm, the way one might hear in Xenakis' music. We are also invited to characteristic "wasps' nest" moments and disorienting sections where the instruments play the same melody but in different note values. It falls to the viola to play the piece's only proper solo, which goes from tender elegance to outright aggression.

Hvoslef saves one last good-natured joke for the piece's final couple of minutes. Nearly 13 minutes after the only pizzicatos heard in the piece to that point—a pizzicato theme appears. There is something strangely familiar about it: the rhythm of its first two measures is identical to that of the first two measures of Bach's arch-famous Double concerto in D minor!—as indeed are the opening four notes in the viola.

The piece concludes with a typical Hvoslef *corale sospeso* where the upper strings play a succession of wistful chords separated by pauses, on top a long held cello note. The work concludes with the opening two-note motif softly played twice by the whole group.

The work received its first performance—by the players on this recording—during the Bergen International Festival, on May 25th, 2019, at a special concert celebrating the composer's impending 80th birthday.

**OCTOPUS REX**

*"Octopus Vulgaris" is the Latin name of an octopus with eight tentacles. I have used the image of this octopus in two of my works, first an octet for eight flutes and later this octet for eight cellos. In both cases the idea has been to handle the instruments as one unified body. The cello octet was commissioned and premiered by eight cellists from the Hanover Radio Symphony Orchestra on December 5<sup>th</sup> 2010.*

*"Oedipus Rex" is a tragedy by Sophocles. It is also the title of an opera by Stravinsky. Since Octopus and Oedipus are so close to each other phonetically it was tempting to let my octet refer to one of my great heroes, Stravinsky. When listening to my cello octet one will hardly find as many traces of Stravinsky as in my earlier works, but Stravinsky might perhaps have written a similar octet in 2010—but of course much, much better! KH*

It is significant that, for his two octets written for identical instruments, Hvoslef explored the upper end of the woodwind family and the lower end of the string family. This is, of course, coincidental, since both works were commissioned. The cello is, obviously, a more versatile instrument than the flute and it can cover virtually the entire range of the orchestra—bar the very lowest octave. An ensemble of eight cellos presents Hvoslef with a wide range of possibilities, which he is happy to explore. Although,

in keeping with his clearly stated memo, he mostly uses the ensemble as one body with many limbs, he also opens up for moments of dialogue.

The multi-limbed approach manifests itself as a cluster harmony moving in parallel motion or, as in the very opening, an orchestrated cacophony that becomes gradually more rarefied, and with increasingly longer pauses in between each utterance.

Dialogue takes place at times between two players. Such sequences always occur against a backdrop that threatens to destabilize the musical discourse happening up front. At other times one half of the group converses with the other. The piece is framed by two highly energetic, rhythmical episodes. However, the real substance of the music is enclosed between these hard-edged borders. Within them, *Octopus Rex* reveals itself to be a work of elegiac character. There are three chorale-like episodes. The first is subdued, in the middle register and challenged by an obdurate, fragmented staccato pattern. The second one is ominous and grows in intensity, with minor triads played in the lowest register. It begins with cellos 7 and 8 who end up taking the whole ensemble with them. Here follows a fascinating passage where Hvoslef explores the possibilities offered by repeated notes. The different instruments—the "limbs of the octopus"—play their notes at different speeds, with dynamic swells that cross one another. It is as if each cello—or tentacle—has its own conception of time. Hvoslef has been down this road before, but he always finds fresh ways to look at it.

The last chorale is again quiet, with wispy tremolos whose volume increases and then subsides.

It plays on top of a low and soft C drone and a high repeated G harmonic. It is a very poignant section.

The music gradually returns to the density with which it began. First with cascades of pizzicatos and then with a final stretto where the two halves of the ensemble bounce off each other, finally gathering steam and allowing the cluster harmony to coalesce into a common low note with which the piece raucously concludes.

#### STRING QUARTET NO. 1

*In the winter of 1952 London experienced "The Great Smog". I was there in March 1969, and they had still not found a viable alternative to coal heating. That month I was a pupil of the composer Henri Lazarof, – a strict gentleman. Having perused my scores, he looked deeply into my eyes and exclaimed: "promise me you will never again write music like this!" My String Quartet no. 1 was written during and after my time with Lazarof and is meant to be my "response to justified criticism". I had earlier had a much "friendlier" teacher in London (who did not give me enough resistance). Lazarof demanded a musical consciousness I had not known before. Regardless of what I wrote I always had to justify my choices. If I let myself be tempted into taking the easy way out, the reaction was: "Oh, you are sun-bathing!" Because of the lack of heating in my room I had to work mostly standing – which unfortunately does not seem to have earned me much "applause" for posterity. KH*

Lazarof's stern admonition certainly did the trick. If someone accustomed to Hvoslef's style from 1971 onwards were to hear his first string quartet, he or

she would never guess Hvoslef wrote it. There is, however, one aspect of the music that points towards Hvoslef's later work: the extreme dynamic and expressive contrasts.

Otherwise, the piece is formed around various densities and textures. For the most part all four instruments play continuously. There are long stretches of stillness where long notes are interrupted by small accents, like a searchlight briefly peering through a very thick fog. At other times all four instruments play twitchy figures simultaneously, with individual dynamic swells that create an effect similar to seeing random bubbles sprouting from a sea of lava. Point music – which Hvoslef largely discarded in his mature works – is also incorporated, with fragments clashing against one another in a seemingly random manner, like electrical sparks. Even birdsong finds its place, albeit in a rather hostile environment: four chaffinches competing for space at the bottom of the instruments' range. The impenetrably opaque and aggressive texture that establishes itself in the last section of the piece may well bring Ligeti to mind. Having begun at the lowest dynamic level and the deepest register, the music ends up at the top of the instruments' range, thinning out from a rabid fortissimo to virtual inaudibility.

It is a highly invigorating piece to perform. One gets the feeling of hanging on for dear life, as if the music is threatening to annihilate you any moment. There are very few holding points and the players feel a sense of common purpose, each knowing that the other three are in the same perilous situation.

#### CONCERTO FOR VIOLIN AND POP BAND

*In 1979 my violinist-son was 17 years old, so it seemed appropriate to use him in this youthful musical context. The idea was to write music for violin and instruments used in pop bands at the time but with a structure that was nearer a "classical" concerto than a "classical" pop tune. The result was, all the same, no crossover music, although my musical expression was (is) never so very far from my (suspect) past as a jazz/pop musician. KH*

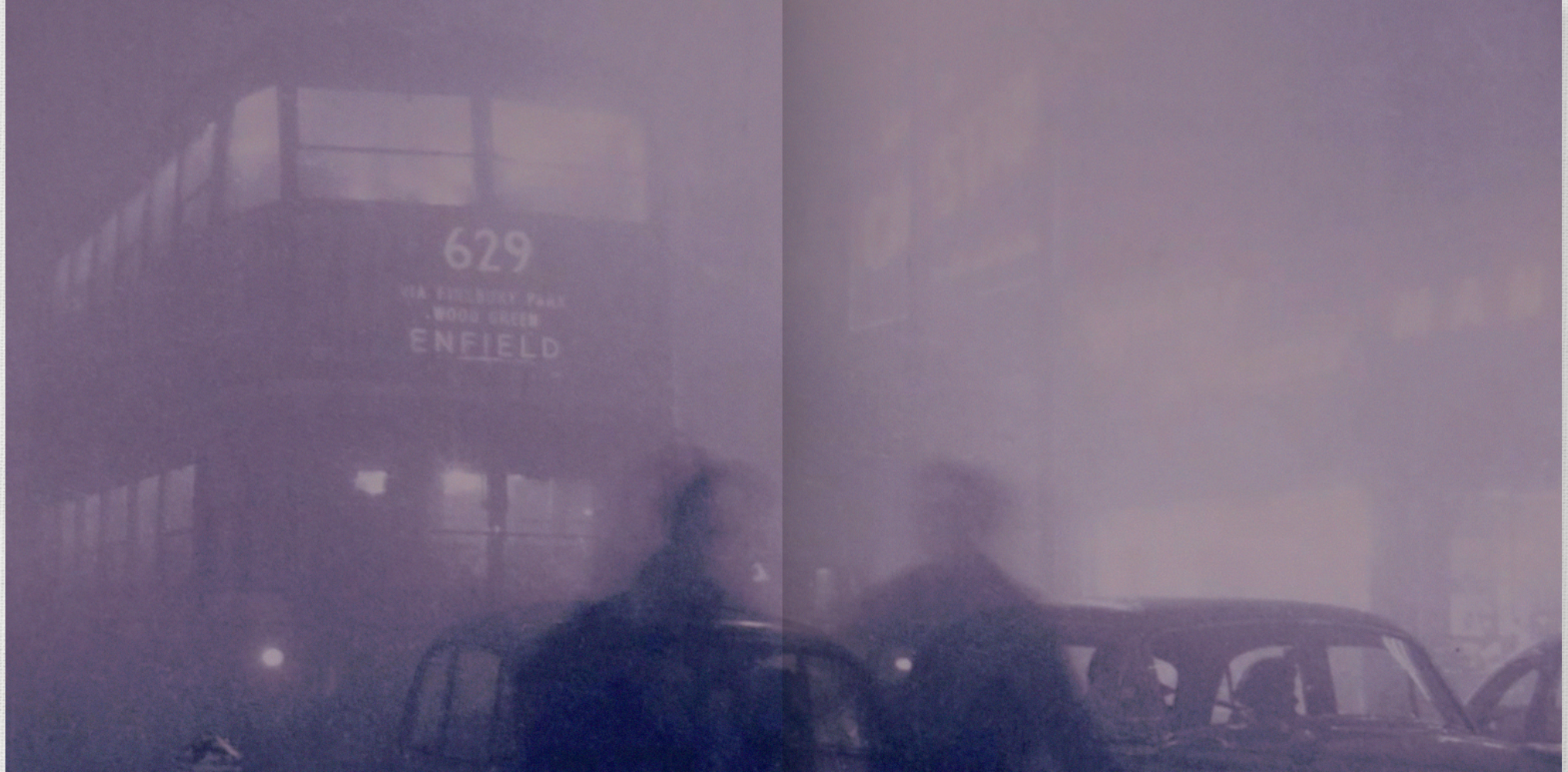
The "youthful context" Hvoslef mentions was the Kalvøya rock festival in Bærum, where the piece received its premiere on August 26th, 1979. It was a frustrating experience. In Trond Sæverud's memory he – who played the solo part – and his band colleagues from the Bergen classical and pop circles – including Hvoslef on piano – were treated, at best, with polite condescension. They were supposed to open the concert, but Van Morrison was the main attraction that evening. He insisted on going first. His demands dictated everything that happened back and on stage. His band managed to blow up some of the monitors, making it impossible for the poor performers afterwards to hear one another. Fortunately, the work has received several performances thereafter, in much better conditions.

Considering the instrumentation and general style, it is interesting to note that this concerto ranks amongst Hvoslef's most "classical" compositions where it regards motivic development and balanced form. By way of the time-honoured techniques of inversion, augmentation and diminution Hvoslef creates a large, varied and colourful musical tapestry out of very little material. The opening chromatic three-note motif gives birth to several other ideas

that seem to sprout out of it like branches off a tree. The piece makes room for small motifs, typical of Hvoslef, but also for quite extended melodic passages. The composer keeps the listener guessing about the time signature. Even when steady rhythms are used, the patterns never conform to the notated 4/4 metre. When, after an exhilarating quasi-Bebop section the bass and piano repeat a low staccato D every two beats for ca. 1 minute and 40 seconds, the melodic line becomes increasing angst-ridden. This implacably resolute section leads headlong into the "anti-cadenza", written especially for this recording.

Tension is ever present, but nowhere more evidently than on the almost unhinged build-up towards the drum solo and the final section, which is amongst Hvoslef's darkest moments. A ten-beat bass pattern plays against an eight-beat frame with an organ cluster that grows and grows, finally bursting into the exhilarating and rather hasty coda.

— RICARDO ODRIOZOLA



**MUSIKERE | MUSICIANS**

**STRING QUARTETS NOS. 1 AND 4**

RICARDO ODRIOZOLA—FIOLIN/VIOLIN

MARA HAUGEN—FIOLIN/VIOLIN

ILZE KLAVA—BRATSIJ/VIOLA

RAGNHILD SANNES—CELLO

**OCTOPUS REX— FOR 8 CELLOS**

JOHN EHDE

FINLAY HARE

MARKUS ERIKSEN

TOBIAS OLAI EIDE

RAGNHILD SANNES

MARIUS LABERG

CARMEN BÓVEDA

MILICA TOSKOV

RICARDO ODRIOZOLA—DIRIGENT/CONDUCTOR

**CONCERTO FOR VIOLIN AND POP BAND**

RICARDO ODRIOZOLA—FIOLIN/VIOLIN

EINAR RØTTINGEN—PIANO

HÅKON SJØVIK OLSEN—EL. PIANO

BENJAMIN KALLESTEIN—EL. ORGEL/EL. ORGAN

PETER DYBVIG SØREIDE—EL. GITAR/EL. GUITAR

THOMAS LOSSIUS—EL. BASS

SIGURD STEINKOPF—SLAGVERK/PERCUSSION



## KETIL HVOSLEF [\*1939]

CHAMBER WORKS N° VIII

1. \_\_\_\_\_ STRYKEKVARTETT NR. IV (16:10)
2. \_\_\_\_\_ OCTOPUS REX (08:03)
3. \_\_\_\_\_ STRYKEKVARTETT NR. I (08:23)
4. \_\_\_\_\_ KONSERT FOR FIOLIN <sup>OG</sup> POPBAND (16:50)

RECORDED IN GUNNAR SÆVIGS SAL, THE GRIEG ACADEMY, BERGEN, 26 MAY AND 18–20 JUNE 2019, IN STUDIO A, STEIN ROKKANS HUS, THE GRIEG ACADEMY, BERGEN, 20 JUNE 2019, AND IN LAWO STUDIO, OSLO, 21 JUNE 2022.

PRODUCER: VEGARD LANDAAS

BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN

EDITING: VEGARD LANDAAS

MASTERING: THOMAS WOLDEN

BOOKLET NOTES: RICARDO ODRIOZOLA

PIANO TECHNICIAN: JENS SCHUMANN

NORWEGIAN TRANSLATION: TORKIL BADEN

BOOKLET EDITOR: HEGE WOLLENG

COVER DESIGN: ANETTE L'ORANGE / BLUNDERBUSS

COVER ILLUSTRATION: PEXELS.COM CC LICENSE

OTHER ILLUSTRATIONS: PEXELS.COM + WIKIMEDIA COMMONS AND

ARTIST PHOTO: TOR HØVIK

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM:

ARTS COUNCIL NORWAY

UNIVERSITY OF BERGEN (THE MELTZER RESEARCH FUND

AND THE GRIEG ACADEMY)

**LAWO**  
CLASSICS

**LWC1246**  
© 2022 LAWO | © 2022 LAWO CLASSICS  
[WWW.LAWO.NO](http://WWW.LAWO.NO)