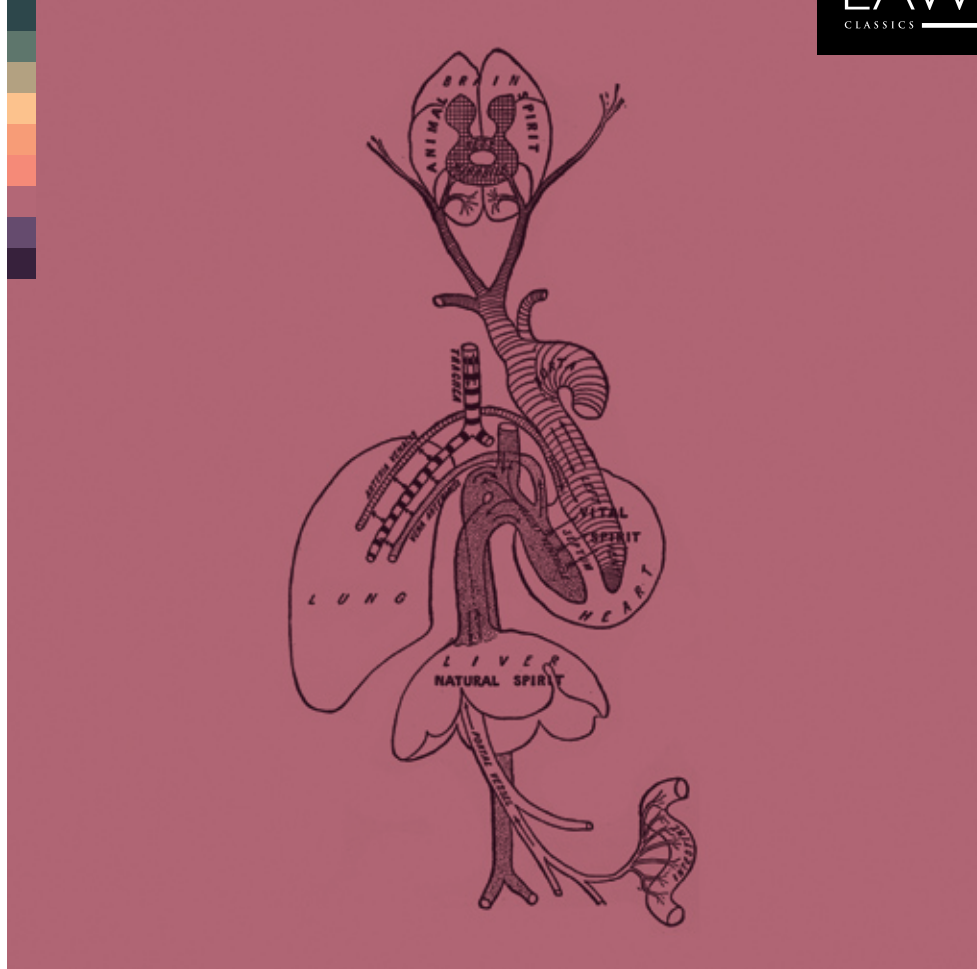
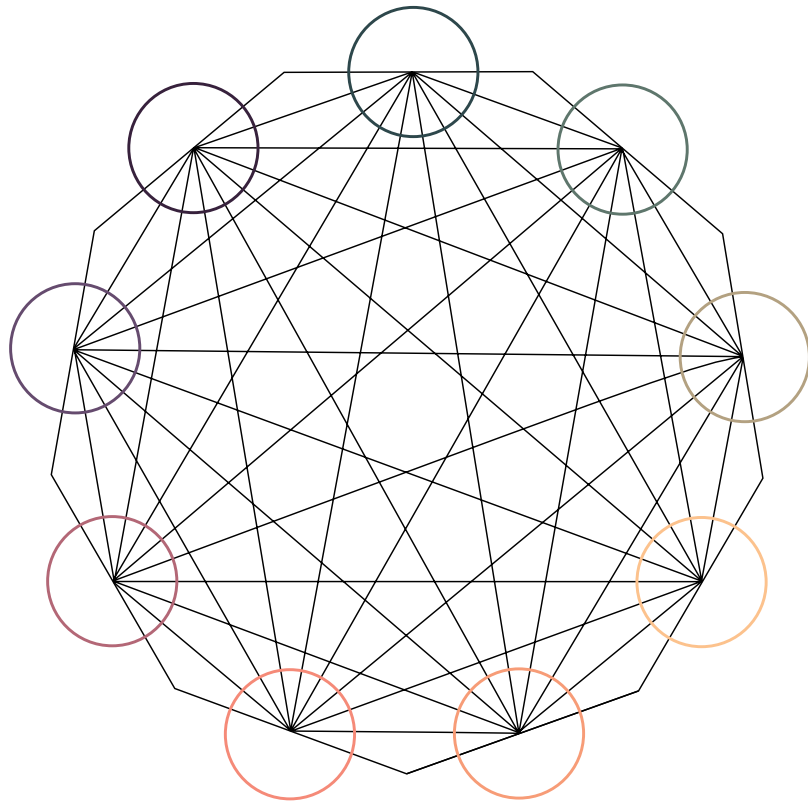


KETIL HVOSLEF

LAWQ
CLASSICS



CHAMBER WORKS N°VII



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 tilfældighet. 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.

I en alder av 80 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 solokonserten 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 vokaltonene 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 Ljubiana 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.

At the age of 80, 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.



TRIO FOR SOPRAN, ALT ^o KLAVER

Så vidt jeg husker (dette var jo i forrige årtusen) ble dette stykket bestilt av Goethe-instituttet for to tyske damer, pluss pianisten Einar Steen-Nøkleberg. Det ble skrevet i 1974, og er mitt første forsøk på å skrive instrumental vokalmusikk. I denne trio består «teksten» kun av korte enstavelses – som ta, pa, då (skrevet do), ma, osv. – pluss enkeltstående vokaler. I senere instrumental vokalmusikk har jeg utviklet dette videre til hele, meningsløse ord, formet på en slik måte at de tydeliggjør den MUSIKALSKE mening.

Til denne CD-innspilling er de tyske damene erstattet av to norske studenter på Griegakademiet. Med særlig god hjelp av pianisten Einar Røttingen er de kommet frem til en «syngemåte» som i høy grad er en forutsetning for at trioen kan fungere, ikke minst når det gjelder intonasjon, men også rent musikalsk-uttryksmessig. KH

Stykket ble skrevet samme år som «Kvartoni» (LWC 1117), et av Hvoslefs tidlige mesterverker, og det er derfor ingen overraskelse at disse to har beslektet melodisk materiale. Begge komposisjonene føyer seg godt inn i Hvoslefs tidlige produksjon. (Da de ble skrevet hadde Hvoslef bare komponert i ti år). Hvoslef-stemmen er fullt utviklet og nærværende, men allikevel kan man fortsatt (etter ca. ni minutter) oppdage en viss innflytelse fra Stravinskij (noe han gjerne erkjenner i ettertid).

Valget av ensemble (to kvinnestemmer og klaver) er typisk for Hvoslefs musikalske idealer. Vi har to uskyldige og lekne stemmer satt opp mot et av de

største og potensielt mest overveldende instrumentene. Hvoslefs kjærlighet til kontraster er tydelig helt fra begynnelsen. Klaveret skisserer en foruroligende tritonus og lander på en gjentatt ess. Mot denne utvikler sangerne sine lekne melodiske utspill. Selv om klaveret framstår åpent fiendtlig i begynnelsen, inntar det en stilltiende rolle i den første lyriske delen av stykket (som seks år senere skulle dukke opp note for note igjen på første side av «Violino Solo»). Denne episoden ser ut til å berolige klaveret som ender med å ta del i sangernes lystigheter.

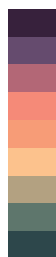
Det melodiske aspektet er tydelig i dette verket med sine relativt lange linjer, noe som ikke er så vanlig i Hvoslefs musikk. På den annen side er det rytmiske elementet like viktig. Rytme (ofte nådeløse ostinati som avslører komponistens fortid som popmusiker) er drivkraften i denne ellers ganske fredfulle musikken. Det som begynner som en to-mot-en-situasjon, ender opp som en lykkelig forening av jevnbyrdige i en felles forståelse. På slutten er det sangerne som gjentar ess-tonen mens klaveret spiller deres opprinnelige melodi. Dette verket viser tydelig Hvoslefs klangverden, og den svært raffinerte syngestilen får stykket til å skinne.

STRYKEKVARTETT NR. III

Denne kvartetten ble bestilt og uroppført av Oslo Strykekvartett i 1998. Den ble skrevet omtrent i samme periode som min trombonekvartett. Begge er eksempler på å tenke like instrumenter som enhetlige grupper. Visuelle bilder blir for meg ofte også musikalske bilder. Jeg ser dem for meg som

«fysiske» størrelser med selvstendige krav til musikalsk behandling. De får også et «indre liv» gjennom hurtige bevegelser; ofte tett rundt en kjerne. I denne kvartetten løser tettheten seg nå og da opp i spredte fragmenter, men også til tydeligere melodiske linjer. KH

Man kan spørre hva i all verden tromboner og strykeinstrumenter har felles. De er uten tvil de som best kan spille kontinuerlige glissandi, men strengeinstrumenter har et mye større omfang enn tromboner.



I denne strykekvartetten forekommer store, felles glissandi fire ganger (ensemblet fungerer faktisk som en samlet gruppe). Tredje gang endres retningen mot slutten og foregriper slutten av stykket: en stigende glissando etter en myr av små samtidige glidninger i forskjellige tempi og retninger. Et slikt antiklimaks av en avslutning, typisk for Hvoslef, minner faktisk om trombonekvartetten.

Dette er definitivt urban musikk. Som lyttere opplever vi en stor by til fots. Det vi er vitne til er ikke alltid hyggelig eller behagelig, men det fanger opp en særegen skjønnhet når vi får tid til å observere det grundig. I byer kan vi se severdigheter eller bygninger som ligner på hverandre når vi trasker rundt. I kvartetten ser slike «severdigheter» ut til å ha sitt eget liv, og de dukker opp uventet på forskjellige steder. Dette skaper et slags «strukturelt kontrpunkt» over tid.

Hvoslef er en spenningens mester og holder oss fast i gjetteleken. Hele tiden. Lange toner og stillhet

skaper et trykk. Klanger, som i utgangspunktet er vakre, blir skjebnesvangre når de gjentas eller forandres i varighet og når det blir hull mellom dem.

Det er ingenting som haster i denne musikken. Når en ny idé (eller «et syn») dukker opp, får den tid til om ikke akkurat å utvikle seg (siden det er liten eller ingen harmonisk bevegelse i de forskjellige delene), men heller å utfolde seg til den har gått sitt løp (eller når vi, observatørene, har «gått forbi det»).

I første tredjedelen er det en sammenhengende mumling mellom musikalske ideer. Dynamikken *pianissimo* eller *quasi niente*, som Hvoslef er så glad i, er aldri langt borte. Tilsvarende når musikken går til den andre *fortissimo*-ytterligheten, gjør den det hardnakket og lenge før den dramatisk vender tilbake til stillheten eller til det svake.

De få melodiske linjene er som vakre blomster som mot alle odds spirer opp av karrig jord. På samme måte blir teksturen fascinerende når instrumentene av og til forlater fellesskapet og trekker seg tilbake til sin egen krok der de steller med seg og sitt.

Med denne kvartetten har Hvoslef enda en gang skapt en komposisjon som både er typisk for ham og samtidig annerledes enn noe annet han har skrevet. Og den er temmelig annerledes enn de andre strykekvartettene hans.

Strykekvartett nummer 1 og 4 kommer i neste utgivelse i denne serien. Hvoslef synes ikke at strykekvartett nummer 2 (for hardingfele, fiolin, bratsj

og cello) er blant hans beste, så den kommer ikke i serien. Meningene er imidlertid delte om dette, og utøvere blir herved oppfordret til å utforske det og kanskje utfordre komponistens mening.

SEKSTETT FOR FLØYTE OG SLAGVERK

Dette var en bestilling fra slagverkgruppen Kromata sammen med fløytisten Manuela Wiesler. Sekstetten ble uroppført av dem i Stockholm 1986.

Manuela Wieslers mildt sagt varierende bakgrunn ble for meg en rik kilde til musikalske ideer. Hun ble født i Amazonas i Brasil, der faren var kameramann (og danser!). Vokste opp, og fikk sin musikalske utdanning i Wien. Oppholdt seg senere i Paris, og enda senere på Island(!).

Min sekstett følger henne ikke geografisk rundt i verden, men jeg ble jo fristet til å berøre enkelte elementer fra «fremmede» musikalske kulturer, her og der. Disse («her og der») vil nok den observante lytter lett kunne spore opp.

Slagverkerne ga meg også viktige visuelle impulser; særlig bildet av fløytespillende kvinne omgitt av fem (mer eller mindre barske) trommende menn. KH

Mens den tredje strykekvartetten framstår som musikk fra byen, ser det ut til at «Sekstett for fløyte og slagverk» finner sted i jungelen. Som i «Trio for sopran, alt og klaver» er instrumentalkreftene åpenbart ute av balanse: en sårbar fløyte (tidvis altfløyte) mot fem potensielt heftige og nådeløse slagverkere. Sist-

nevnte (i form av en kvartett basstrommer og en paukist) slår til slutt fløyten til jorden og gjør den «målløs». Når slagverket endelig trekker seg tilbake, sitter vi igjen med den rytmiske lyden av fløytens klaffer. Men vi får mange gledesstunder underveis fram til avslutningen, som er så blottet for empati.

Det store utvalget slaginstrumenter er en skattkiste av berusende vakre, ofte eksotiske klangkombinasjoner. Noen ganger skaper slagverket en bakgrunn til fløytens ofte sanselige melodilinjer. Andre ganger understreker det subtilt noen av fløytetone. Noen ganger er alle med i en felles dans. Nå og da etableres grooves, noen ganger to samtidig. Hvert instrument har ulik puls og virker som de går i ulik takt. Selv om slagverkskvintetten stort sett har overtaket, bruker den makten sin vanligvis bare når fløyten ikke spiller (bortsett fra til slutt).

Hvoslef har alltid likt utfordringen det er å skrive for uvanlige kombinasjoner. I denne sekstetten lykkes han igjen i å gi oss et stykke musikk som høres annerledes ut enn alt annet han har skrevet, selv om han er trofast mot sitt syn på verden gjennom musikkens prisme. Det er ikke så mye direkte spenning i dette verket, men snarere en variant av den i form av stadig nye oppdagelser. Stemningen er (i motsetning til den tredje strykekvartetten) varm og mild, og selv om det blir ustøtt og grovt av og til, ønskes hver ny situasjon velkommen som en gave og ikke som en sjokkerende overraskelse.

RICARDO ODRIOZOLA



TRIO FOR SOPRANO, ALTO AND PIANO

As far as I remember (it was, after all, the previous millennium) this piece was commissioned by the Goethe Institute for two German ladies and the pianist Einar Steen Nøkleberg. It was written in 1974, and is my first attempt at writing instrumental vocal music. In this trio the "text" consists of short syllables like 'ta', 'pa', 'do', 'ma', etc, as well as a few isolated vowels. In later instrumental vocal music, I have further developed this to whole meaningless words, formed in such a way that they clarify the MUSICAL meaning.

In this CD recording the two German ladies are replaced by two Norwegian students from the Grieg Academy. With special help from the pianist Einar Røttingen they have arrived at a singing style that is an indispensable prerequisite for making the trio work, particularly where intonation is concerned, but also in purely musical, expressive terms. KH

This piece was written the same year as "Kvartoni" (LWC 1117), one of Hvoslef's early masterpieces. Not surprisingly, then, the two works are based on similar melodic material. Both compositions fit comfortably within Hvoslef's early production (by the time they were written Hvoslef had only been composing for ten years). At around 9 minutes into the trio, although the Hvoslef voice is fully formed and present, one can still detect a certain influence from Stravinsky (which he readily acknowledges in retrospect). The choice of ensemble (two female voices and piano) is very telling in regard to Hvoslef's musical ideals. We have two innocent and playful voices set against one of the largest and potentially most overpowering instruments.

Hvoslef's love of contrast is, thus, readily served from the outset. The piano outlines an unsettling tritone at the beginning, landing on a repeated E flat, against which the singers develop their playful melodic exchanges. Although the piano appears openly hostile in the beginning, it takes on a taciturn role in the first lyrical section of the piece (which would, six years later, reappear verbatim in the first page of "Violino Solo"). This episode seems to calm the piano, which ends up joining in the singers' frolics. The melodic aspect of this work is very strong, with relatively long lines, not so common in Hvoslef's music. On the other hand, the rhythmic element is equally important. Rhythm (often in the form of relentless ostinatos that betray the composer's background as a pop musician) is the driving force behind this otherwise rather placid music. What begins as a two-against-one situation ends up as a happy confederacy of equals in mutual understanding. At the end it is the singers who repeat the E flat while the piano plays their original melody.

This work is a pure illustration of Hvoslef's sound world. As he states, however, the highly refined manner of singing on display here goes a long way to making the piece shine.

STRING QUARTET NO. III

This quartet was commissioned and premiered by Oslo String Quartet in 1998. It was written at roughly the same time as the Trombone Quartet (LWC 1180). Both are examples of regarding similar instruments as unified groups. Visual pictures become, for me, often also musical pictures. I see them as "physical"

masses with individual demands for musical treatment. They also acquire an "inner life" through rapid movements, often closely around a core. In this quartet, such tautness loosens up now and then into spread fragments, but also into clearer melodic lines. KH

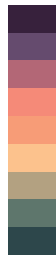
What on earth, you may ask, might trombones and string instruments have in common? They do share one property: they are unchallenged among musical instruments in their ability to produce continuous glissandos. String instruments, however, can cover a much larger range than trombones can. In this string quartet, large glissandos occur, collectively (the ensemble indeed functioning as a unified group) four times. In the third of these the gliss. changes direction at the end, presaging the end of the piece: an upward glissando preceded by a quagmire of small simultaneous slides at different speeds and in different directions. Such an anticlimactic conclusion (typical of Hvoslef) does recall the Trombone Quartet.

This is definitely urban music. We, as listeners, seem to be experiencing a large city on foot. What we witness is not always pleasant or comfortable, but it accrues a peculiar beauty by giving us the time to properly observe it. In cities similar sights or buildings may appear as we perambulate through them. In the quartet such "sights" seem to lead a life of their own, reappearing, unexpectedly, at different spots in the music. This creates a sort of "textural counterpoint" over time. Hvoslef, ever the master of suspense, keeps us guessing. Constantly. Long notes and silences create tension. They often manage to make sounds that are

inherently beautiful appear sinister by repetition or sheer length, or because of the many short gaps between them. There is no sense of hurry in the music. When a new idea (or "sight") appears, it is given time to, not exactly develop (since there is little or no harmonic motion within the different sections) but rather unfold until it has run its course (or we, the observers, have "walked past it"). Incoherent mumbling between musical ideas is a feature of the first third of the piece. The *pianissimo*, or *quasi niente* dynamic, so dear to Hvoslef, is never far out of reach. Similarly, when the music goes to the other, *fortissimo* extreme, it does so unremittingly over sustained periods, before dramatically dropping back to silence or quiet dynamics. The few musical lines that can be recognized as melody appear like beautiful flowers sprouting, against all odds, out of arid terrain. Likewise, the texture becomes fascinating when, occasionally, the instruments disentangle themselves from the collective and retire, as it were, into their own corner, minding their own business.

With this quartet Hvoslef has, again, created a composition that, while unmistakably his, is unlike anything else he has written. It certainly is quite different from his other string quartets.

Nos. 1 and 4 will appear in the next instalment of this series. No. 2 (written for Hardanger fiddle, violin, viola and cello) is not a piece that Hvoslef rates among his best, so you will not hear it in this series. The jury is, however, out on that work and performers are hereby encouraged to explore it and, perhaps, challenge the composer's opinion.



SEXTET FOR FLUTE AND PERCUSSION

This was a commission from the percussion ensemble Kroumata together with the flautist Manuela Wiesler. They premiered the sextet in Stockholm in 1986.

Manuela Wiesler's (mildly put) varied background became a rich source of musical ideas from me.

She was born in the Brazilian Amazons, where her father was a camera man (and dancer!). She grew up and received her musical education in Vienna. Lived later in Paris, and even later in Iceland (!)

My sextet does not follow her geographically around the world, but I was tempted to touch on certain elements from "foreign" musical cultures, here and there. The observant listener will certainly be able to identify these ("here and there").

The percussionists also gave me important visual impulses; particularly the picture of a female flautist surrounded by five (more or less harsh) drumming men. KH

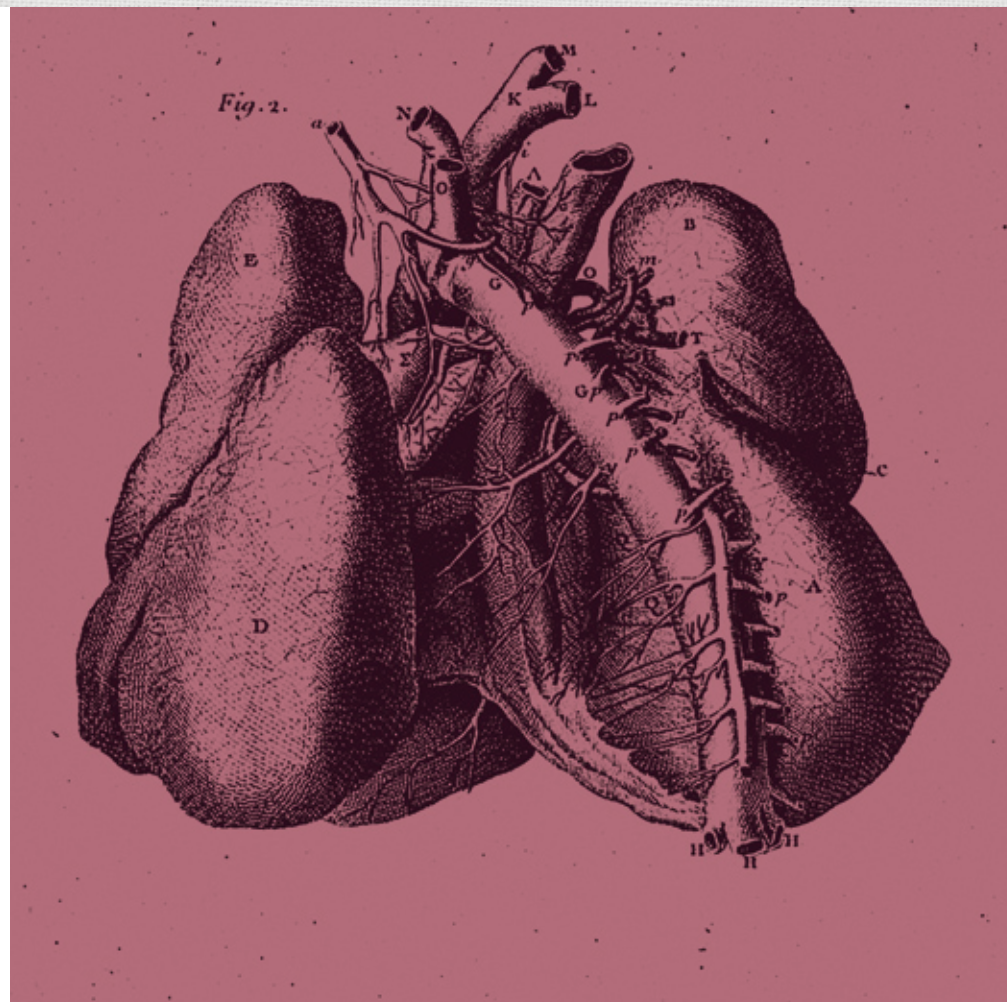
Whereas the third string quartet appears to be music of the city, the "Sextet for Flute and Percussion" seems to take place in the jungle. As was the case in "Trio for Soprano, Alto and Piano", the instrumental forces here are ostensibly right out of balance: a vulnerable flute (and occasional alto flute) against five potentially fierce and merciless percussionists. The latter (incarnated as a bass drum quartet and a timpanist) do, in the end, beat the flute into submission, rendering it "voiceless": when the percussion finally recedes, we are left with the rhythmical sound of the

flute's keys. We are, however, treated to many delights on the way to that unsympathetic conclusion.

The vast array of percussion instruments is a treasure trove of intoxicatingly beautiful, often exotic sound combinations. At times the percussion provides a background to the flute's often sensuous melodic lines. At others it subtly underlines some of the flute's notes. Occasionally everyone seems keen to partake in a communal dance. Now and then grooves are established, in some cases two of them at once. Individual instruments divide time in pulsations of different lengths, giving the impression that they are walking at different paces. Although, by and large, the percussion quintet holds the power, it generally only uses it when the flute is not playing (except for the end).

Hvoslef has always enjoyed the challenge of writing for unusual instrumental combinations. In this sextet Hvoslef again succeeds in giving us a piece of music that, while staying true to his personal view of the world (through the prism of music) sounds unlike anything else he has written. There is not so much tension per se in this work, but rather a variation of it in the form of continuous discovery. The environment is (in contrast to the third string quartet) warm and balmy and each new situation (even though the going gets occasionally unsteady or rough) is welcomed as a gift, rather than as a shocking surprise.

RICARDO ODRIOZOLA



MUSIKERE | MUSICIANS

TRIO FOR SOPRAN, ALT OG KLAVER

MARI GALAMBOS GRUE—SOPRAN/SOPRANO
ANNE DAUGSTAD WIK—ALT/ALTO
EINAR RØTTINGEN—PIANO

STRYKEKVARTETT NR. III

RICARDO ODRIOZOLA—FIOLIN/VIOLIN
MARA HAUGEN—FIOLIN/VIOLIN
INGRID RUGESÆTER—BRATSJ/VIOLA
RAGNHILD SANNES—CELLO

SEKSTETT FOR FLØYTE ^{og} SLAGVERK

EIVIND SANDGRIND—FLØYTE/FLUTE
CRAIG FARR—SLAGVERK/PERCUSSION
SIGVALD FERSUM—SLAGVERK/PERCUSSION
GARD GARSHOL—SLAGVERK/PERCUSSION
MATHIAS MATLAND—SLAGVERK/PERCUSSION
OLA BERG RISER—SLAGVERK/PERCUSSION
RICARDO ODRIOZOLA—DIRIGENT/CONDUCTOR



KETIL HVOSLEF [*1939]

CHAMBER WORKS N° VII

1. _____ TRIO FOR SOPRAN, ALT OG KLAVER (14:16)
2. _____ STRYKEKVARTETT NR. III (21:16)
3. _____ SEKSTETT FOR FLØYTE OG SLAGVERK (18:20)

RECORDED IN GUNNAR SÆVIGS SAL, THE GRIEG ACADEMY, BERGEN, 18 JUNE 2018
(STRING QUARTET), 19 JUNE 2019 (TRIO) AND 20 JUNE 2018 (SEXTET)

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: THE WELCOME COLLECTION CC LICENSE

OTHER ILLUSTRATIONS: WIKIMEDIA COMMONS AND THE WELCOME COLLECTION ALL CC LICENSE

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)



LWC1200
© 2020 LAWØ | © 2020 LAWØ CLASSICS
WWW.LAWØ.NO