



FASTEIN VALEN · ORCHESTRAL MUSIC VOL. III

EINAR HENNING SMEBYE · STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA · CHRISTIAN EGGEN



Rosa damascena
Blanche de Hollande

VALEN, FARTEIN (1887–1952)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | KIRKEGÅRDEN VED HAVET, Op. 20 (1933–34) | 9'59 |
| | <i>Moderato</i> | |
| 2 | LA ISLA DE LAS CALMAS, Op. 21 (1934) | 4'35 |
| | <i>Allegretto</i> | |
| 3 | ODE TIL ENSOMHETEN, Op. 35 (1939) | 6'42 |
| | SYMPHONY No. 4, Op. 43 (1947–49) | 17'52 |
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 5'32 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i> | 5'32 |
| 6 | III. Chaconne. Variation 1–16; Variation 17 (Coda); Variation 18 | 6'32 |
| | CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA | 8'28 |
| | Op. 44 (1949–50) | |
| 7 | I. <i>Allegro moderato</i> | 4'41 |
| 8 | II. <i>Andante</i> | 1'10 |
| 9 | III. Finale. <i>Allegro</i> | 2'00 |

TT: 49'00

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
CHRISTIAN EGGEN *conductor*
EINAR HENNING SMEBYE *piano* [7–9]

All works published by Harald Lyche & Co's Musikkforlag

Fartein Valen made his début as a composer in the Norwegian capital of Oslo in 1908 with a late romantic piece for the piano, *Legende*, which he had written earlier that year. As we noted in conjunction with the first volume of this series devoted to Fartein Valen [BIS-CD-1522], shortly thereafter he moved to Berlin which was the musical capital of the world at that time. In Berlin he learnt to appreciate the German classics from Bach to Bruckner and Brahms. At the same time he also came into contact with the modern music of the day. Max Reger's large-scale works caused him excitement and he found Richard Strauss's operas interesting. But it was the expressionistic music of Arnold Schoenberg that was most radical – music in which tonality and expression were taken to the limit and where the limit was exceeded in the form of atonality.

Valen wanted to be part of this modernity himself but he did not want to join the modernist rupture. He maintained that all music relies on a classical tradition and that the well-tried forms of music could, rather, be filled with a new content. Back in Norway after the years in Berlin, he continued to study scores as well as musical theory. Bach was at the centre of his interest and Valen tried his hand at different polyphonic principles on a daily basis, with Bach as his starting point. But from 1924 onwards it was the atonal counterpoint that he had developed himself which became dominant in his music. Schoenberg's music inspired him, as did aspects of Alban Berg's works, but Fartein Valen created a style of his own which contains elements of their *espressivo*. Valen com-

plained in an interview that musicians performed his music like his outward appearance: carefully, almost feebly, on account of his shyness and introversion. But his music is full-blooded and at times impetuous.

This disc contains the last three of Valen's orchestral pieces, his final symphony and his piano concerto. The single-movement orchestral pieces are in his characteristic, atonal style though they have strong links with the 'symphonic poems' of the Romantic period. Valen's works often have poetic titles which are reminiscent of the programmatic titles of romantic music. But the orchestral pieces are not direct descriptions or paintings; their titles rather serve as reminders for Valen of a particular mood, experience or chain of thought.. These pieces are stepping stones *en route* to Valen's large symphonic works. Though the symphonies and concertos have a larger span with clearly demarcated movements in the classical tradition.

The Churchyard by the Sea, Op. 20 (1933–34)

This remains the most frequently performed of Valen's orchestral works and the piece has been the starting point for ballets and for a poetic film. The title is readily memorized. Valen's inspiration for this piece came from his visit to Majorca in 1932–33. He was sitting at a pavement café reading a Spanish newspaper which had a translation of Paul Valéry's poem *Le cimetière marin* (1920). This was a poem that Valen already knew in the original French. Something in the typography and rhythm of the Spanish translation made him sense

the rolling waves of the sea and of eternity. Fundamentally, Valéry's poem is a philosophical paraphrase of the ancient Greek philosopher Zeno of Citium's idea of an all-knowing, all-embracing and unchangeable God. Everything else, all 'being', he regarded as corruptible and an illusion of the senses. In actuality Valéry had described the churchyard at Sète south of Montpellier, a cemetery that lies on top of a ridge (with, today, the Valéry museum behind it), affording a view across the ever-changing sea beyond – and where the pigeons in flight still today flash like silver in the bright light from the constant eye of the sun. It is probable that Valen visited the cemetery on his trip to Majorca. But Valen also remembered a small, abandoned cholera graveyard by a calm bay in his native Valevåg which he had often visited while collecting his thoughts and looking out across the sea.

The first stanza of Valéry's poem (in the (translation by Cecil Day Lewis) reads:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
 Entre les pins palpite, entre les tombes ;
 Midi le juste y compose de feux
 La mer, la mer, toujours recommencée !
 Ô récompense après une pensée
 Qu'un long regard sur le calme des dieux !

This quiet roof, where dove-sails saunter by,
 Between the pines, the tombs, throbs visibly.
 Impartial noon patterns the sea in flame –
 That sea forever starting and re-starting.
 When thought has had its hour, oh how rewarding
 Are the long vistas of celestial calm!

The three principal elements in Valen's music are a deep, rocking theme in the bass which builds up large waves that create a form, chordal passages for the brass and a heaven-seeking theme in the brighter instruments. The first performance in 1934 was a success and Valen was obliged to appear on the platform where he stood wringing his hands in embarrassment while the audience applauded. When he left the platform a conservative music critic leapt from his seat. He realized that the occasion was a success for Valen and he furiously pursued the composer who had to flee into the toilet and lock himself in while the critic banged on the door.

La Isla de las Calmas (The Silent Island), Op. 21 (1934)

Majorca, 'la isla de las calmas', provided Valen with the peace and calm he needed after the lengthy debate in Norway about his atonal music. Valen wrote to his friend, the painter Hugo Lous Mohr: 'it is so wonderfully beautiful to the eye, everything is so lovely in the mild, humid air... I have sunshine and a beautiful view of the whole of "Bahia" de Palma and the town itself with its cathedral that is so beautifully situated as though it had been brought there by angels and set down on the site, and every evening, as the sun goes down, it glows in a golden hue like buildings in the new Jerusalem... It feels as though time is almost standing still; one is on *la isla de las calmas*, the Isle of Bliss.'

The visual aspect was always important to Valen and, as in *The Churchyard by the Sea*, it

was doves, sun and sea that inspired the music in this new orchestral work. In a draft of a letter Valen wrote: 'It is true that my Calm Island owed its origin to a specific event that I experienced on the day I left Majorca. As we sailed out of the harbour I saw that the whole deck was covered with baskets full of racing pigeons and when we had proceeded for a certain distance the birds were all released. Initially they circled around and then all of a sudden, in unison, they made for the cathedral which stuck up out of the mist. Their wings glistened like silver in the sinking sun. The musical motifs came to me straight away and I started working with them as soon as I got home to Valevåg... In my defence I must state that, like a painter, I have only been able to give a picture of the situation, not the spiritual content of it. And I have not claimed to have painted the only possible image, just that it was genuine. "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", as Goethe maintained.'

Ode til ensomheten (Ode to Solitude), Op. 35 (1939)

Valen completed this piece in the space of 19 days. This was the quickest he had ever worked. While the two preceding pieces took their point of departure in visual experiences of sea and land, this piece has a weightier background: the mood of a rockslide on the ridge above Valen's house.

When Valen was awarded a permanent stipend by the Norwegian parliament he was able to move from Oslo in 1938, and he wrote to the painter Agnes Hiorth from Valevåg that his years

in Oslo rapidly seemed far off. He could work so well in the countryside. 'I cannot explain how delightful it is to know that I shall not have to rush back to Oslo on 1st September or 1st October. And how wonderful, when I take a nap in the afternoon, to be able to lock the door symbolically and tell myself: no students, no telephones, no visitors. You may find this cynical. But I feel that it is high time for me to experience solitude.' Creative solitude, that is.

Another reason for his seeking to be alone was the situation in the world. Right from when Hitler came to power, Valen had seen Nazism as a threat, not just to his beloved Germany but for peace in the world. He realized that catastrophe threatened before things could improve and he was powerless to do anything about this. Valen spoke of this painful solitude with the Norwegian journalist Jon Storøkre. Valen constantly visited his hidden-away place with its fallen boulders overgrown with moss. He perceived the dangers of a new war, he prayed to God and he felt as if he was struggling like Jesus in Gethsemane: 'O my Father, if it be possible, let this cup pass from me: nevertheless not as I will, but as thou wilt.' Even if God did not act according to his wishes, he felt that his prayers had been heard and he experienced a sort of peace afterwards. This work was written in November 1939 after Germany had gone to war.

Symphony No. 4, Op. 43 (1947–49)

Ideas for the *Fourth Symphony* turned up while Valen was still working on his third. But he was distracted by a commission – which materialized as his *Serenade* – from a Danish wind quintet. It was not until September 1947 that he was able to start work on the symphony, which occupied him for almost exactly two years. During the first year he was constantly distracted. His *Michelan-gelo Sonnet* was first performed in Copenhagen and was a success, and in the summer of the same year there were laudatory articles to mark his 60th birthday and two of his orchestral works were performed in Oslo. He had to reply to piles of letters in connection with these events and he was obliged to travel to Oslo to attend the first performance of his *Violin Concerto*. This was his first lengthier journey since settling at Valevåg, but in the following summer he had to travel to the ISCM festival in Amsterdam where his *Violin Concerto* enjoyed a success. Travel and all the attention directed at him took their toll of his strength but he managed to complete the first movement of the symphony in the spring of 1948.

The *Fourth* is Valen's most 'classical' symphony, a piece of pure music in which the chamber musical aspects and the free play of the lines have room to unfold. The classical symphony is normally in four movements but Valen wanted only three. And so he combined the classical symphony's slow movement and its dancing third movement into a dualistic second movement in his symphony. This movement is introverted but

also contains scherzo elements and some characteristics of the dance.

Valen's final movement is, in a manner of speaking, a greeting to Johannes Brahms and like the German master he ends his *Fourth Symphony* with a chaconne, an old type of variation form in which the bass line is repeated throughout all of the eighteen variations. It is as though Valen wanted to produce a timeless symphony. Themes and sonorities are contemporary but there are also links to the romanticism of Brahms and the classicism of Mozart and Haydn, to his great inspiration J. S. Bach and to Renaissance polyphony.

Concerto for Piano and Orchestra, Op. 44 (1949–50)

When Valen had completed his fourth and final symphony he immediately set about composing a piano concerto. This was to be an airy and classical composition, for Valen had proceeded a long way from his *Legende*, Op. 1, and the massive *Piano Sonata No. 1*. The Ukrainian-British pianist Alexandr Helmann, who was best known as an interpreter of Rachmaninov, had heard the *Violin Concerto* and had been very struck by its originality and expressivity. He immediately added Valen's piano music to his repertoire. He gave a concert in Haugesund prior to Christmas in 1947 and, on that occasion, he persuaded a young organist to drive him the 25 miles to Valevåg. By the time that the visit was at an end, Helmann had commissioned a piano concerto. A year later Helmann was back in Haugesund and paid another visit to Valen's home where he was warmly re-

ceived. In 1949 Helmann, with some musical friends, founded the Fartein Valen Society which had branches in Oslo and London.

In the winter of 1949, when Valen was in Copenhagen, he was fêted at a performance and he remained in the city for a period to study Mozart's piano concertos in the library. This preliminary study had an influence on Valen's *Piano Concerto* which was to be his last completed composition. The concerto is in three movements, classically simple in structure, almost ascetic. It is restrained, almost anti-virtuosic with a simple solo part that is woven into the music. It is almost as though Valen wanted to distance himself from his earlier, romantically expressive music.

When the concerto was finished, Valen and Helmann met at a concert given by the Stavanger Symphony Orchestra in February 1951. After the concert both men were invited to a party. However, they were not very sociable and sat with their heads in the score, pointing to things and singing aloud throughout the evening, much to the annoyance of the hostess. Helmann did not get to give the first performance of the *Piano Concerto*. He was the victim of an accident, could no longer perform and died in 1954 aged only 41. The concerto received its first performance in Oslo in 1953, after the death of the composer.

© Arvid O. Vollsnes 2008

His own worst enemy

No one can compete with Fartein Valen and his capacity for sabotaging his own compositions. He is in a class of his own as a destroyer of his own music. It was like this: when he had finished a work in draft and it was time to produce a fair copy using ink he completely lost interest. He was quite simply unable to concentrate on producing a more or less accurate score. The work had already been done. The composition was created. The rest was unimportant.

Somebody once asked him if he was unhappy about his music being so seldom performed. 'But the important thing is that it has been composed', he answered.

Composing was a personal matter, a religious rite, something between him and God to the extent that he had anyone else in mind. His was an exclusive attitude and far from pragmatic. But, at the same time, this attitude is the only possible point of departure for an entirely uncompromising creativity. He paid attention only to art itself and it is here that we find the key both to his originality and to his isolation.

But for the rest of us, who live on this earth among symphony orchestras, publishers and music librarians, this creates numerous practical problems. Incorrect accidentals and incomplete instructions regarding articulation are the least of these. It is worse when phrases lack both beginning and end and the so-called fair copy of the manuscript has almost as many mistakes as the printed score. This has caused numerous people (including publishers, copyists, conductors and

musicians) to form the impression that this is how it should be, with disastrous results. Valen's music has been performed with gaping holes and illogical solutions. Most common among the faults are phrases that suddenly stop. A look at the manuscript tells us why: these problems often arise when Valen turns the page and has to continue on a new one. He quite simply forgets where he is.

I have hunted through the sketches and rough copies looking for solutions. The final stage prior to the fair copy was a three-stave short score, carefully undertaken and just about free of mistakes. But since the entire score has to be pressed onto three staves the result is not easily read and, every now and then, Valen misinterprets his own rough sketches while entering the notes. He can, for example, suddenly shift the instrumentation or miss out important figures or lines. A careful study of the short scores clearly shows us what he intended on such occasions and, accordingly, I have made use of these as a source for revising the performing scores.

The idea has been to reconstruct the works just as Valen intended them. Where the short scores do not suggest an obvious solution I have had to rely on my own judgement. This applies, for example, to illogical interruptions in the part-writing, inconsistencies, or orchestrations that are not well thought through – these last concerned him very little. And so there may be solutions that Valen himself would not have chosen. Nevertheless, these recordings represent a new reading of Valen's works that is vastly more faithful to his ideas than previous performances. It is to be

hoped that the scores and parts will soon be available so that the music can be heard at concerts. For it richly deserves this.

© *Christian Eggen 2007*

After making a highly acclaimed debut in Oslo in 1968, **Einar Henning Smebye** studied with Bruno Seidlhofer in Vienna and Germaine Mounier in Paris. Ever since, he has been active as a soloist and chamber musician throughout Norway, including numerous appearances at the Bergen International Festival. He has performed with all the major Norwegian symphony orchestras, and on Norwegian radio and television.

Smebye has toured in France, Great Britain, Ireland, Spain, the Baltic countries, Japan, Mexico and the USA. He has made contemporary music an important part of his repertory, and has played an important role in the Norwegian new music movement. Among his numerous recordings are recitals of works by Beethoven, as well as by the Norwegian composers Harald Sæverud and Fartein Valen. Since 1995 Einar Henning Smebye has been professor of piano at the Norwegian Academy of Music. He was elected 'Musician of the Year' by the Norwegian Society of Composers in 1997, and in 2006 received the Fartein Valen Prize.

In the past fifteen years the **Stavanger Symphony Orchestra** has won international acclaim for its musical quality and profile. The Italian violinist and conductor Fabio Biondi is currently responsible for the orchestra's work in the baroque and classical repertoires, whilst the American Steven Sloane is engaged as principal conductor with a particular responsibility for romantic and modern repertoire. Previous artistic directors have included Frans Brüggen, Alexander Dmitriev, Philippe Herreweghe and Susanna Mälkki. Internationally, the orchestra has visited 15 European countries and participated in festivals in Edinburgh, Schleswig-Holstein and Prague. In the autumn of 2005 the orchestra made a concert tour to Japan. The Stavanger Symphony Orchestra has made some twenty CDs for BIS, an important documentation of twentieth-century Norwegian music in which pride of place is occupied by complete recordings of the orchestral music of Geirr Tveitt and Harald Sæverud. The orchestra has also collaborated with unconventional partners from other genres such as jazz and rock. StatoilHydro is the principal sponsor of the Stavanger Symphony Orchestra, a collaboration that began in 1990. HRH Prince Haakon is the orchestra's patron.

When **Christian Eggen** began his conducting career in 1981, he had already established a highly successful career as a pianist in Norway and abroad. His international breakthrough as a con-

ductor took place during the World Music Days in 1990 and Eggen rapidly became one of the most prominent conductors from the Nordic countries, especially noted for his performances of contemporary music. Since 1989 he has been conductor of the Cikada Ensemble and in 1993 he became artistic director of Oslo Sinfonietta.

Christian Eggen attracted international attention in 1999 following his performance of György Kurtág's *Stele* with the Swedish Radio Symphony Orchestra; he collaborates with leading contemporary music ensembles such as musikFabrik (Cologne) and Ensemble InterContemporain (Paris), as well as leading symphony orchestras. He has made a large number of recordings with orchestras such as the Royal Philharmonic Orchestra in London.

Eggen has worked closely with a great number of composers, among them Cage, Xenakis, Lutosławski, Kurtág, Tan Dun, Saariaho and Lindberg. His own output includes music for film and theatre, chamber music, orchestral works, and electroacoustic compositions and installations.

Featured as musician in residence at the Bergen International Festival in 1999, Christian Eggen was consequently awarded the Norwegian Music Critics' Prize. He has also received a number of other awards for his contributions to the musical life of Norway. In 2005 he and the Cikada Ensemble were the recipients of the Nordic Council Music Prize, and in 2007 His Majesty King Harald V appointed him Commander of The Royal Norwegian Order of St Olav.



CHRISTIAN EGGEN

Da **Fartein Valen** debuterte som komponist i Oslo 1908, var det med senromantisk musikk (*Legende* for klaver, 1908). Men, som beskrevet tidligere – i tilknytning til nr. 1 av denne serien [BIS-CD-1522] – søkte Valen seg kort tid etter til musikkhovedstaden Berlin, hvor han fikk store opplevelser av de tyske klassikerne, fra Bach til Bruckner og Brahms. Samtidig opplevde han den moderne musikken på den tiden. Max Regers store verker var spennende, Richard Strauss' operaer interessante, men Arnold Schönbergs ekspresjonistiske musikk var den mest radikale, musikk hvor tonalitet og motivdannelser var dels skjøvet ut til grensene, og dels var gått over grensen til det atonale.

Valen ville selv være del av dette moderne, men han ønsket ikke å være med på modernismens brudd. All musikk hvilte på en klassisk tradisjon, sa Valen, og de velprøvede former og idiomene kunne heller fylles med nytt innhold. I Berlinårene og de følgende årene i Norge fortsatte han sine partiturog teoristudier. Bach stod i sentrum, og Valen skrev daglig øvelser i ulike polyfone prinsipper, med Bach som utgangspunkt. Men fra 1924 var det hans eget utviklede atonale kontrapunkt som kom til å dominere i musikken hans. Schönbergs og delvis Alban Bergs musikk har nok inspirert Valen, men han skapte sin egen stil som har elementer av deres *espressivo*. Valen beklaget seg i et intervju over at musikere spilte musikken slik han så ut i det ytre: Forsikt, nesten svak, på grunn av hans skyhet og innadvendthet. Men musikken er blodfull og til tider heftig.

Denne utgivelsen inneholder Valens tre siste

orkesterstykker, hans siste symfoni samt *Klaverkonserten*. Hans ensatsige orkesterverker er i hans karakteristiske atonale tonespråk, men de har også sterke bånd til romantikkens “symfoniske dikt”. Valens verker har ofte poetiske titler som minner om romantikkens programmatisk titler. Men orkesterstykkene er ikke direkte beskrivelser eller malerier, titlene er heller Valens egne huskelapper for en spesiell stemning, opplevelse eller tankerekke. Disse stykkene er stadier på veien for Valens store symfoniske verker, som nok har samme atonale polyfoni som orkesterstykkene. Men symfoniene og konsertene har større spenn med utmeislete satser etter klassiske mønstre.

Kirkegården ved havet, opus 20 (1933/34)

Dette har alltid vært Valens mest fremførte orkesterverk, og stykket har vært utgangspunkt både for balletter og en poetisk film. Den spesielle tittelen er også lett å huske. Valen fikk inspirasjonen til verket ved sitt Mallorcaopphold 1932–33: Han satt på en fortauskafé og leste en spansk avis med en oversettelse av Paul Valéry's dikt *Le cimetière marin* (*Kirkegården ved havet*, 1920), som Valen allerede kjente i den franske originalen. Det var noe i typografien og rytmen i den spanske oversettelsen som fikk ham til å fornemme havets og evighetens duvende bølger. Valéry's dikt er dypest sett en filosofisk parafrase over den gamle greske filosofen Zenons tanker om én allvitende, altomfattende, uforanderlig gud – alt det øvrige, “det værende”, anså han som forgjengelig, som bare sansebedrag. Rent konkret hadde Valéry beskrevet kirkegården ved Sète sør

for Montpellier, en kirkegård som ligger oppe på en åskant (i dag med Valéry-museet i ryggen) med vidt utsyn over det stadig foranderlige havet – og hvor også idag duene flyr som sølvflekker i det skarpe lyset fra det evige soløyet. Trolig var Valen der ved reisen som førte ham til Mallorca. Men Valen fikk også assosiasjoner til en liten nedlagt kolerakirkegård ved en rolig bukt på hjemstedet Valevåg, hvor han ofte hadde tatt sine turer for å tenke og se på sjøen.

Den første strofen lyder i Pelle Christensens oversettelse fra 1972:

Et stille tak, hvor hvite duer nipper.
Det sitrer mellom trær og gravstensklipper.
Rett ned fra senit tenner solens glo
Mitt hav, mitt hav ... en alltid gjenfødt lengsel!
Å for en hvile efter tankens stengsel
I dette lange blikk på guders ro!

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Musikalsk er det tre hovedelementer i Valens musikk, et dypt basstema som går i små bølger og bygger opp de store formdannende bølgene, en akkordisk messingklang og et himmelstrebende tema i lyse instrumenter. Uroppførelsen i 1934 ble vellykket, og Valen ble nødet opp på podiet, hvor han stod genert vridende sine hender mens publikum klappet. Da han gikk ned, reiste en konservativ kritiker seg. Han forstod at dette var en suksess for Valen, og rasende forfulgte han kom-

ponisten, som måtte løpe ned på toalettet og låse seg inne mens kritikeren dundret på døren.

La Isla de las Calmas (Stillhetens øy), opus 21 (1934)

“Stillhetens øy”, Mallorca, gav Valen en kjærkommen ro etter den lange norske debatten som var ført rundt hans atonale musikk. Valen skrev til sin venn, maleren Hugo Lous Mohr, “det er saa vidunderlig malerisk, alt tar sig saa skjønt ut i denne milde fugtige luft ... Jeg har sol og deilig utsikt over hele ‘Bahia’ de Palma og selve byen med katedralen som ligger så skønt som om den var baaret dit av englene og sat paa sin plass, og hver aften naar solen gaar ned gløder den gylden som husene i det nye Jerusalem ... Man føler tiden næsten staar stille; man er paa la ‘Isla de las Calmas’, man er paa Lykksalighedens Ø.”

Det visuelle var alltid viktig for Valen, og som i *Kirkegården ved havet* var det duer, sol og hav som utløste det musikalske i dette nye orkeserverket. I en kladd til et brev har Valen skrevet: “Det er sandt at Den stille øy skyldes sin tilbivelse en bestemt begivenhet jeg oplevet den dag jeg reiste fra Mallorca. Da vi drog ut av havnen saa jeg at hele dekket var fylt med kasser fulde av brevduer og da vi var kommet et stykke ut paa sjøen, blev de alle sluppet løs. Først kretset de stadig rundt og saa skjød de plutselig alle som én mot cathedralen som stakk frem av taaken. Alle vingene skinnest som sølv i den nedgaende sol. De musikalske motiver fikk jeg med en gang og begynte aa utarbeide dem da jeg kom hjem til Valevåg ... Til mit forsvar maa jeg sige at likesom en

maler har jeg bare kunnet gi et bilde av situasjonen, ikke selve dens aandelig innhold. og jeg har ikke utgit mig for aa ha malet det eneste mulige bilde, bare at det var ekte. 'Alles Vergänglich-liche ist nur ein Gleichnis' siger Goethe."

Ode til ensomheten, opus 35 (1939)

Dette orkesterverket fullførte Valen på 19 dager, det er vel det raskeste han har arbeidet. Mens de to foregående orkesterstykkene hadde utgangspunkt i visuelle opplevelser mellom sjø og land, har dette stykket en tyngre bakgrunn: stemningen i en steinur i åsen bak Valens hus.

Da Valen fikk kunstnerlønn av Stortinget, kunne han flytte fra Oslo i 1938, og fra Valevåg skrev han til maleren Agnes Hiorth at Osлотiden straks ble fjern. Han kunne arbeide så godt. "Jeg kan ikke beskrive hvor deilig det er at vite, at jeg ikke skal styrte hals over hode tilbake til Oslo 1ste september eller 1ste oktober. Og hvor vidunderlig naar jeg hviler middag at kunne laase døren symbolsk og si: ingen elever, ingen telefoner, ingen visitter. Ja du synes det lyder kynisk. Men jeg tror allikevel det var paa høi tid nu at komme til ensomheten." Altså den kreative ensomheten.

En annen grunn til at han søkte ensomheten, var verdenssituasjonen. Han hadde allerede fra Hitlers maktovertagelse ansett nazismen som en trussel, ikke bare for Valens elskede Tyskland, men for hele verdensfreden. Han så at dette måtte gå mot en katastrofe før det kunne bli bedre igjen, og han var selv maktesløs. Valen har fortalt om denne nagende ensomheten til journalisten Jon Storækre. Valen gikk stadig til den bortgjemte plassen sin

blant falske kampesteiner som var blitt mosegrodde. Han så for seg redslene i en ny krig, han bad til Gud og følte at han kjempet som Jesus i Getsemane: "Fader! alt er mulig for dig; ta denne kalk fra mig! Dog, ikke hvad jeg vil, men hvad du vil!" Selv om Gud ikke oppfylte hans ønske, følte han at han var bønnhørt, og han følte en slags fred etterpå. Komposisjonen ble skrevet i november 1939, etter at Tyskland hadde gått til krig.

Symfoni nr. 4, opus 43 (1947/49)

Mens Valen arbeidet på sin 3. symfoni, dukket ideer til en 4. opp. Men han ble avledet av en bestilling, det som som skulle bli *Serenade*, fra en dansk blåsekvintett. Først i september 1947 kunne han begynne arbeidet, og han arbeidet ganske nøykkelig i to år med denne symfonien. Det første året ble han stadig avsporet. Hans *Michelangelo-sonette* ble oppført i København og vakte oppsikt, og samme sommer ble det mye positive skriverier rundt hans 60årsdag, og to av hans orkesterstykker ble fremført i Oslo. Han måtte besvare hauger av brev han fikk rundt disse begivenhetene, og han måtte reise til Oslo for å være til stede ved uroppførelsen av fiolinkonserten. Dette var hans første lengre reise fra Valevåg etter han flyttet dit, men sommeren etter måtte han reise til ISCM-festivalen i Amsterdam hvor hans *Fiolinkonsert* hadde suksess. Reiser og oppmerksomhet stjal mye av Valens tid og krefter, men første sats ble ferdig våren 1948.

Dette er Valens mest "klassiske" symfoni, et stykke ren musikk hvor det kammermusikalske og frie linjespillet får utfolde seg. De wienerklas-

siske symfoniene hadde normalt fire satser, men Valen ville bare ha tre. Derfor slo han sammen klaskernes langsomme annen sats og den dansende tredjesatsen til en dualistisk annensats i sin symfoni. Den er både innadvendt og inneholder scherzo-elementer og noe dansende preg.

Valens siste sats er på sett og vis en hilsen til Johannes Brahms, som den tyske stormesteren måtte Valen avslutte sin 4. symfoni med en chaconne, en gammel variasjonsform hvor et fundamenttema gjentas i alle 18 variasjonene. Det er som om Valen ville gjøre symfonien tidløs. Det er i tematikk og klang samtidsmusikk, men den har også forbindelser med romantikkens Brahms, klassikerne Mozart og Haydn, hans store forbilde J. S. Bach og til renessansens linjemestre.

Konsert for klaver og orkester, opus 44 (1949/50)

Da Valen var ferdig med sin siste symfoni, satte han umiddelbart i gang med sin klaverkonsert. Den skulle også bli luftig og klassisk – Valen hadde gått en lang vei fra *Legende* opus 1 og den massive *Klaveronate nr. 1*. Den ukrainsk-engelske pianisten Alexandr Helmann, som mest var kjent for Rakhmaninov-spill, fikk oppleve Valens *Fiolinkonsert* i Oslo, og han ble slått av originaliteten og uttrykkskraften. Han tok umiddelbart Valens klavermusikk opp på repertoaret. Han gav konsert i Haugesund før jul 1947, og da fikk han en ung organist til å kjøre seg til Valevåg. Da besøket var omme, hadde Helmann bestilt en klaverkonsert. Et år senere var Helmann tilbake i Haugesund og med utflukt til Valens hjem, hvor han

igjen ble hjertelig mottatt. I 1949 dannet Helmann og musikervener The International Fartein Valen Society, som fikk avdelinger i London og Oslo.

Vinteren 1949 var Valen i København hvor han ble feiret ved en oppførelse, og han ble en periode i byen for å studere Mozarts klaverkonserter i biblioteket. Disse forstudiene må ha hatt innflytelse på Valens klaverkonsert, som ble hans siste fullførte verk. Konserten er tresatsig, klassisk enkel i opplegget, nesten asketisk. Den er tilbakholdt, nesten antivirtuos med en enkel klaverstemme som skal gli inn i hele veven. Det er nesten som om Valen vil markere avstand til tidligere tiders romantiske *espressivo* musikk.

Da konserten var ferdig komponert, møttes Valen og Helmann ved en oppførelse i Stavanger Symfoniorkester i februar 1951. Etter konserten var de invitert til en fest, men de to var lite selskapelige, de satt oppslukt og bladde gjennom partituret, pekte og sang hele kvelden til vertinnens ergrelse. Helmann fikk ikke uroppført konserten, han var utsatt for en ulykke, han kunne ikke spille og døde i 1954, bare 41 år gammel. Så konserten ble uroppført i Oslo i 1953, etter Valens død.

© Arvid O. Vollsnes 2008

Sin egen verste fiende

Ingen kan måle seg med Fartein Valen og hans evne til å sabotere egne komposisjoner. Han inn- tar en særstilling som destruktør av eget verk. Det har seg slik: når kladden var fullført, og stykket skulle føres inn med blekk, mistet han fullstendig interessen. Han maktet rett og slett ikke å konsen- trere seg om å renskrive et noenlunde feilfritt par- titur. Jobben var liksom allerede gjort. Verket var skapt. Resten var ikke så nøye.

En gang ble han spurt om det ikke var leit at musikken hans ble så sjeldent spilt. – Jo, men det viktigste er nå at den blir komponert, var svaret.

Å skrive var et personlig anliggende, en reli- giøs handling, en sak mellom ham og Gud, i den grad han i det hele tatt hadde andre i tankene. Det er en eksklusiv holdning, og svært lite pragma- tisk. Men samtidig er dette det eneste mulige ut- gangspunkt for en totalt kompromissløs skaper- virksomhet. Han tok bare hensyn til kunsten selv, og heri ligger nøkkelen både til hans originalitet og hans isolasjon.

Men for oss andre, som lever på jorden blant symfoniorkestre, musikkforlag og notearkivarer avstedkommer dette en rekke praktiske problemer. Gale fortegn og ufullstendig artikkulasjon kan vi saktens finne ut av. Verre er det når frasene er uten hode og hale, og det såkalt renskrevne manuskript er like mangelfullt som det trykte partitur, nesten. Dette har forledet mange (deriblant forlag, note- skrivere, dirigenter og musikere) til å tro at det skal være slik, med katastrofale resultater. Valens musikk blir fortsatt fremført med gapende hull og ulogiske løsninger. Det vanligste er fraser som

plutselig opphører. En kikk i manuskriptet viser oss hvorfor: dette forekommer gjerne når Valen blar om og skal fortsette innføringen på en ny side. Han glemmer rett og slett.

Jeg har gravd i skisser og kladder for å finne de riktige løsningene. Siste stadium før innføring er som regel et 3 linjers particell, omhyggelig ut- ført og bortimot feilfritt. Men fordi hele notebil- det er presset inn på 3 linjer er det ganske uover- siktlig, og rett som det er feiltolker Valen sin egen kladd mens han fører inn. Han kan for eksempel plutselig skifte instrumentasjon eller overse ve- sentlige figurer og linjer. En grundig kikk i parti- cellene viser oss med tydelighet hva som er tenkt i de fleste slike tilfeller, og jeg har derfor brukt disse som kilde for revisjon.

Idéen har vært å rekonstruere verkene slik Valen tenkte dem. Der particellene ikke gir en- tydige løsninger har jeg måttet foreta egne valg. Det gjelder f.eks. ulogiske brudd i stemmefø- ringen, inkonsekvens eller instrumentering som ikke er gjennomtenkt – dette siste var han ikke så opptatt av. Det kan derfor forekomme andre løs- ninger enn Valen selv ville valgt. Allikevel repre- senterer disse innspillingene en ny lesning av Valens verker som er tro mot hans idéer i en helt annen grad enn tidligere fremføringer. Forhåpent- ligvis vil vi også snart ha et notemateriale som bringer denne musikken ut i konsertsalene. Det er den vel verd.

© Christian Eggen 2007

Etter en oppsiktsvekkende debut i Oslo i 1968, studerte **Einar Henning Smebye** med Bruno Seidlhofer i Wien og Germaine Mounier i Paris. Han er aktiv i norsk musikkliv som solist og kammermusiker, og har opptrådt gjentatte ganger ved Festspillene i Bergen, blant annet som solist i Griegs *a-mollkonsert* i 1980. Han har vært solist med samtlige norske symfoniorkestre, turnert for Rikskonsertene og hatt flere store oppgaver for norsk radio og TV.

Einar Henning Smebye har vært på konsertturnéer i Frankrike, Storbritannia, Irland, Spania, Baltikum, Japan, Mexico og USA. Smebye har vektlagt samtidsmusikk som en integrert del av sitt reportoar og har spilt en viktig rolle innen samtidsmusikkmiljøet i Norge. Han har gjort en rekke grammofoninnspillinger, blant annet av Sæverud, Beethoven og Valen. Siden 1995 har han vært professor i klaver ved Norges Musikkhøgskole. Han ble tildelt Norsk Komponistforenings pris Årets utøver i 1997, og Fartein Valen-prisen for 2006.

Stavanger Symfoniorkester (SSO) har de siste 15 årene fått internasjonal anerkjennelse for kvalitet og interessant profilering. Den italienske fiolinisten og dirigenten Fabio Biondi leder nå orkesterets arbeid med barokk og klassisk repertoar, mens amerikaneren Steven Sloane er engasjert som sjefdirigent for orkesteret med et særlig ansvar for romantisk og moderne repertoar. Tidligere kunstneriske ledere for orkesteret har vært Frans Brüggen, Alexander Dmitriev, Philippe Herreweghe og Susanna Mälkki. Internasjo-

nalt har orkesteret besøkt nær 15 europeiske land og deltatt på festivaler i Edinburgh, Schleswig-Holstein og Praha. Høsten 2005 var orkesteret på turne i Japan. SSO har gitt ut nærmere 20 CD-innspillinger på BIS Records: en betydelig dokumentasjon av norsk musikk fra 1900-tallet, der komplette serier av orkestermusikken til Geirr Tveitt og Harald Sæverud står sentralt. Orkesteret har også markert seg med utradisjonelle samarbeidspartnere innen andre genre, som jazz og rock. StatoilHydro ASA er orkesterets hovedsponsor, et samarbeid som har eksistert siden 1990. HKH Kronprins Haakon er orkesterets høye beskytter.

Da **Christian Eggen** innledet sin dirigentkarriere i 1981 var han allerede etablert som kritikerrost og hyppig engasjert konseptpianist. Han fikk sitt internasjonale gjennombrudd som dirigent under Verdensmusikkdagene i 1990, og ble raskt betraktet som en av de mest fremgangsrike dirigentene i Norden. Særlig ble han berømmet for sitt arbeid med samtidsmusikk.

Siden 1989 har han vært fast dirigent for ensemblet Cikada, og han har vært kunstnerisk leder for Oslo Sinfonietta siden 1993. Han samarbeider dessuten med ledende samtidsensembler som musikFabrik i Köln og Ensemble InterContemporain i Paris, i tillegg til de fremste symfoniorkestrene i Europa. Han har gjort en lang rekke innspillinger med fremstående ensembler i inn- og utland.

Eggen har arbeidet tett med komponister som Cage, Xenakis, Lutosławski, Kurtág, Tan Dun,

Saariaho, Lachenmann og Lindberg. Også som komponist har Christian Eggen et bredt spekter: På den ene side skrev han musikken til den folkekjære filmen om Ole Aleksander Filibom-bombom, og på den annen side sto han bak musikken til den avantgardistiske åpningen av Gardermoen Hovedflyplass i 1998. Hans produksjon omfatter teater- og filmmusikk, kammermusikk, orkestermusikk og elektroakustiske installasjoner..

Eggen har mottatt mange priser og utmerkelser for sine betydelige bidrag i norsk musikk-liv. I 1999 fikk han Kritikerprisen for sin innsats

som Festspillmusiker under Festspillene i Bergen. Han har dessuten mottatt Fegersten-stiftelsens Pris for Samtidsmusikk, Spellemannprisen, "Årets Utøver", Leonie Sonnings Stipend, Kritikerprisen og Oslo Bys Kunstnerpris. Christian Eggen ble tildelt Lindemanprisen i 2003, og kunne også ta i mot Nordisk Råds musikkpris for 2006.

I 2007 ble han av H.M. Kong Harald V utnevnt til Kommandør av Den Kongelige Norske St. Olavs Orden for sin innsats for norsk og internasjonal samtidsmusikk.

Im Jahre 1908 feierte **Fartein Valen** in Oslo sein Debüt als Komponist mit einem spätromantischen Klavierstück, *Legende*. Wie wir schon im Zusammenhang mit der ersten CD dieser Reihe [BIS-CD-1522] erwähnt haben, zog es ihn jedoch bald nach Berlin, die Hauptstadt der Musik, wo er sich intensiv mit den deutschen Klassikern, von Bach zu Bruckner und Brahms, beschäftigte. Gleichzeitig lernte er die moderne Musik dieser Zeit kennen. Max Regers große Werke waren spannend, Richard Strauss' Opern interessant, aber am radikalsten war Arnold Schönbergs expressionistische Musik, in der Tonalität und Motivgestaltung teils bis an die Grenzen ausgedehnt wurden, teils die Grenze zur Atonalität überschritten.

Valen wollte selbst Teil dieser Moderne sein, war jedoch nicht bereit, zu dem Bruch des Modernismus mit der Vergangenheit beizutragen. Jede Musik beruht auf einer klassischen Tradition, meinte Valen, und die altbewährten Formen und Idiome sollten eher mit neuem Inhalt gefüllt werden. Nach den Jahren in Berlin kehrte er nach Norwegen zurück und setzte seine Partitur- und Theoriestudien fort. Bach stand dabei im Zentrum, und Valen schrieb täglich Übungen nach verschiedenen polyphonen Prinzipien, wobei Bach den Ausgangspunkt bildete. Aber ab 1924 wurde Valens Musik durch den von ihm selbst entwickelten atonalen Kontrapunkt dominiert. Schönbergs und teilweise auch Alban Bergs Musik hat Valen sicherlich inspiriert, aber er schuf seinen eigenen Stil, der Elemente ihres *espressivo* aufweist. In einem Interview klagte er darüber,

dass die Musiker seine Musik so spielten, wie er nach außen hin wirkte: Vorsichtig, fast schwach, aufgrund seiner Schüchternheit und Introvertiertheit. Die Musik ist aber heißblütig und zeitweise heftig.

Diese CD enthält Valens drei letzte Orchesterstücke, die letzte Symphonie und das Klavierkonzert. Die einsätzigen Orchesterwerke sind durch seine charakteristische atonale Tonsprache gekennzeichnet, sie haben aber auch eine starke Anknüpfung an die Symphonische Dichtung der Romantik. Valens Werke haben oft poetische Titel, die an die programmatischen Titel der Romantik erinnern. Aber die Orchesterstücke sind keine direkten Beschreibungen oder Gemälde, sie dienen Valen vielmehr als Erinnerung an eine besondere Stimmung, ein Erlebnis oder eine Gedankenkette. Diese Stücke sind Stationen auf dem Weg zu Valens großen sinfonischen Werken, die die gleiche atonale Polyphonie aufweisen. Die Symphonien und Konzerte sind jedoch größer angelegt mit detailliert ausgearbeiteten Sätzen nach klassischer Tradition.

Der Friedhof am Meer, opus 20 (1933/34)

Dies ist immer Valens meistgespieltes Orchesterwerk gewesen, das auch als Vorlage für Ballette und einen poetischen Film diente. Der besondere Titel ist leicht zu merken. Valen wurde während seines Mallorca-Aufenthaltes 1932/33 zu diesem Werk inspiriert: Er saß in einem Straßencafé und las in einer spanischen Zeitung eine Übersetzung von Paul Valéry's Gedicht *Le cimetière marin* (*Der Friedhof am Meer*, 1920), das Valen im französi-

schen Original bereits kannte. Etwas in der Typografie und dem Rhythmus der spanischen Übersetzung ließ ihn innerlich die tosenden Wellen des Meeres und der Ewigkeit spüren. Valéry's Gedicht ist im Grunde eine philosophische Paraphrase über die Idee des alten griechischen Philosophen Zenon von einem allwissenden, alles umfassenden, unveränderlichen Gott – alles übrige, das „Seiende“, betrachtete er als vergänglich, als reinen Sinnesbetrug. Rein konkret hatte Valéry den Friedhof von Sète südlich von Montpellier beschrieben, einen Friedhof, der hoch auf einem Gebirgskamm liegt (dahinter befindet sich heute das Valéry-Museum) mit einer weiten Aussicht auf das sich ständig verändernde Meer – und wo auch heute die Tauben wie Silberflecken im gleißenden Licht der ewigen Sonne fliegen. Wahrscheinlich war Valen auf seiner Reise nach Mallorca auch dort. Er dachte aber ebenso an einen kleinen, verlassenen Cholera-Friedhof an einer ruhigen Bucht in seiner Heimat Valevåg, den er oft besuchte, um seine Gedanken zu sammeln und auf das Meer hinaus zu blicken.

Die erste Strophe des Gedichtes lautet (in der Übersetzung von Rainer Maria Rilke):

Dies stille Dach, auf dem sich Tauben finden,
scheint Grab und Pinie schwingend zu verbinden.
Gerechter Mittag überflammt es nun.
Das Meer, das Meer, ein immer neues Schenken!
O, die Belohnung, nach dem langen Denken
ein langes Hinschaun auf der Götter Ruhn!

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Musikalisch gesehen gibt es drei Hauptelemente in Valens Werk: ein tiefes Bassthema, das in kleinen Wellenbewegungen die großen, formgebenden Wogen aufbaut, ein akkordischer Blech-Klang und ein dem Himmel entgegenstrebendes Thema in den höheren Instrumenten. Die Uraufführung im Jahr 1934 war erfolgreich, und Valen wurde auf die Bühne gebeten, wo er geniert die Hände rang, während das Publikum applaudierte. Als er die Bühne wieder verließ, erhob sich ein konservativer Kritiker. Er erkannte, dass dies ein Erfolg für Valen war, und verfolgte den Komponisten wütend, so dass dieser in die Toilette flüchten und sich dort einschließen musste, während der Kritiker an die Tür hämmerte.

La Isla de las Calmas, opus 21 (1934)

Die „Insel der Stille“, Mallorca, schenkte Valen die ersehnte Ruhe nach einer langen Debatte, die in Norwegen über seine atonale Musik geführt worden war. Valen schrieb an seinen Freund, den Maler Hugo Lous Mohr: „Es ist so wunderbar malerisch, alles ist so schön in dieser milden, feuchten Luft ... Ich habe Sonne und eine herrliche Aussicht über die ganze ‚Bahia‘ de Palma und die Stadt selbst mit der Kathedrale, die so schön gelegen ist, als sei sie von Engeln dorthin getragen worden, und jeden Abend, wenn die

Sonne untergeht, leuchtet sie golden wie die Häuser im neuen Jerusalem ... Es fühlt sich an, als bliebe die Zeit stehen; man ist auf der ‚Isla de las Calmas‘, man ist auf der Insel der Glückseligkeit.“

Das Visuelle war immer wichtig für Valen, und wie beim *Friedhof am Meer* inspirierten ihn auch hier Tauben, die Sonne und das Meer zu der Musik dieses neuen Orchesterwerkes. In einem Briefentwurf schrieb Valen: „Es ist richtig, dass Die stille Insel ihre Entstehung einer bestimmten Begebenheit verdankt, die ich an dem Tag erlebte, an dem ich aus Mallorca abreiste. Als wir den Hafen verließen, sah ich, dass das ganze Deck vollbeladen war mit Körben, in denen sich Brieftauben befanden, und als wir ein Stück weit auf das Meer hinaus gekommen waren, wurden sie alle frei gelassen. Erst kreisten sie umher, und dann schossen sie plötzlich vereint auf die Kathedrale zu, die aus dem Nebel hervorragte. Ihre Flügel schimmerten wie Silber in der untergehenden Sonne. Die musikalischen Motive kamen mir sofort in den Sinn, und als ich heimkam nach Valevåg, begann ich sofort, sie auszuarbeiten... Zu meiner Verteidigung muss ich sagen, dass ich wie ein Maler nur ein Bild der Situation habe wiedergeben können, nicht deren spirituellen Inhalt. Und ich habe nicht behauptet, das einzig mögliche Bild gemalt zu haben, nur, dass es echt war. ‚Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis‘, sagt Goethe.“

Ode an die Einsamkeit, opus 35 (1939)

Dieses Orchesterwerk vollendete Valen in 19 Tagen – so schnell hat er wohl sonst nie gearbeitet. Während die vorhergehenden Orchesterstücke ihren Ausgangspunkt in visuellen Erlebnissen zwischen Meer und Land fanden, hat dieses Werk einen gewichtigeren Hintergrund: die Stimmung auf der Anhöhe über Valens Haus, wo durch einen Steinschlag eine Ansammlung von Felsbrocken entstanden war.

Als Valen vom norwegischen Parlament ein Stipendium bekam, konnte er 1938 aus Oslo wegziehen. Von Valevåg aus schrieb er an die Malerin Agnes Hiorth, dass die Zeit in Oslo schnell der Vergangenheit angehörte. Er konnte so gut arbeiten. „Ich kann nicht beschreiben, wie herrlich es ist zu wissen, dass ich nicht am 1. September oder 1. Oktober Hals über Kopf nach Oslo zurückstürzen muss. Und wie wunderbar, sich nachmittags hinlegen zu können, die Tür symbolisch zu schließen und zu sagen: keine Schüler, keine Telefone, keine Besucher. Ja, dir scheint das zynisch zu klingen. Aber ich glaube, es war höchste Zeit, die Einsamkeit kennen zu lernen.“ Das heißt, die kreative Einsamkeit.

Ein anderer Grund, weshalb er die Einsamkeit suchte, war die Lage der Welt. Schon bei Hitlers Machtübernahme empfand er den Nazismus als Bedrohung, nicht nur für Valens geliebtes Deutschland, sondern für den Weltfrieden. Er sah, dass dies zu einer Katastrophe führen musste, bevor es wieder besser werden konnte, und er selbst war machtlos. Über diese schmerzhaft Einsamkeit sprach Valen mit dem Journalisten Jon Storækre.

Valen besuchte regelmäßig seinen Geheimplatz bei den herabgestürzten, inzwischen mit Moos bewachsenen Felsbrocken. Er sah die Gefahren eines neuen Krieges voraus, er betete zu Gott und fühlte sich, als kämpfte er ebenso wie Jesus in Gethsemane: „Vater! Alles ist möglich für dich; lass diesen Kelch an mir vorübergehen. Aber nicht mein Wille, sondern dein Wille geschehe!“ Auch wenn Gott seinen Wunsch nicht erfüllte, glaubte Valen, dass seine Gebete erhört wurden, und er verspürte hinterher eine Art Frieden. Die Komposition wurde im November 1939 geschrieben, nachdem Deutschland in den Krieg gezogen war.

Symphonie Nr. 4, opus 43 (1947/49)

Noch während Valen an seiner *Dritten Symphonie* arbeitete, tauchten Ideen zu einer *Vierten* auf. Aber seine Aufmerksamkeit wurde durch eine Auftragskomposition von einem dänischen Bläserquintett abgelenkt, deren Ergebnis die *Serenade* war. Erst im September 1947 konnte er mit der Arbeit beginnen, die ihn ziemlich genau zwei Jahre beschäftigte. Während des ersten Jahres wurde er ständig zerstreut: Sein *Michelangelosonett* wurde in Kopenhagen erfolgreich aufgeführt; im selben Sommer wurde rund um seinen 60. Geburtstag viel Positives geschrieben, und zwei seiner Orchesterstücke wurden in Oslo dargeboten. Er musste Berge von Briefen beantworten, die sich auf diese Begebenheiten bezogen, und er musste nach Oslo reisen, um der Uraufführung seines *Violinkonzertes* beizuwohnen. Dies war seine erste längere Reise von Valevåg aus, nachdem er sich dort

niedergelassen hatte, und im Sommer darauf musste er zum ISCM-Festival nach Amsterdam fahren, wo sein Violinkonzert ein Erfolg wurde. Reisen und Aufmerksamkeit raubten Valen viel Kraft und Energie, aber der erste Satz der Symphonie wurde im Frühjahr 1948 fertig.

Dies ist Valens „klassischste“ Symphonie, ein Stück reine Musik, in der kammermusikalische Aspekte und das freie Linienspiel sich entfalten dürfen. Die klassische Symphonie bestand normalerweise aus vier Sätzen, Valen wollte aber nur drei haben. Deshalb verband er den langsamen zweiten und den tänzerischen dritten Satz der klassischen Symphonie zu einem dualistischen zweiten Satz in seinem Werk. Dieser ist nach innen gewandt, enthält aber auch Scherzo-Eigenschaften und tänzerische Elemente.

Valens letzter Satz ist gewissermaßen ein Gruß an Johannes Brahms: Wie bei dem deutschen Meister schließt Valens *4. Symphonie* mit einer Chaconne, einer alten Variationsform, in der eine Basslinie durchgehend in allen 18 Variationen wiederholt wird. Es scheint, als wollte Valen die Symphonie zeitlos machen. Thematisch und klanglich ist es zeitgenössische Musik, aber sie weist auch Verbindungen zu dem Romantiker Brahms, den Klassikern Mozart und Haydn, seinem großen Vorbild J. S. Bach und der Polyphonie der Renaissance auf.

Klavierkonzert, opus 44 (1949/50)

Nachdem Valen seine vierte und letzte Symphonie vollendet hatte, begann er sofort mit der Arbeit an seinem *Klavierkonzert*. Dies sollte auch

leicht und klassisch werden – Valen hatte einen langen Weg zurückgelegt seit *Legende* op. 1 und der massiven *Klaversonate Nr. 1*. Der ukrainisch-britische Pianist Alexandr Helmann, der vor allem für seine Rachmaninov-Interpretationen bekannt war, hörte Valens *Violinkonzert* in Oslo und war beeindruckt von dessen Originalität und Ausdruckskraft. Er nahm Valens Klaviermusik sogleich in sein Repertoire auf. Kurz vor Weihnachten 1947 gab er ein Konzert in Haugesund, und dort überredete er einen jungen Organisten, ihn in das 40 km entfernte Valevåg zu fahren. Am Ende des Besuches hatte Helmann ein Klavierkonzert bestellt. Ein Jahr später kehrte Helmann nach Haugesund zurück und besuchte Valens Zuhause erneut, wo er herzlich willkommen geheißen wurde. 1949 gründete Helman mit einigen Musikerfreunden die International Fartein Valen Society mit Niederlassungen in London und Oslo.

Im Winter 1949 war Valen in Kopenhagen, wo er bei einer Aufführung gefeiert wurde, und er blieb eine Zeitlang in der Stadt, um Mozarts Klavierkonzerte in der Bibliothek zu studieren. Diese Vorstudien mögen Einfluss auf Valens *Klavierkonzert* gehabt haben, das sein letztes vollendetes Werk werden sollte. Das Konzert ist dreisätzig, klassisch einfach in der Anlage, fast asketisch. Es ist zurückhaltend, fast antivirtuos mit einer einfachen Klavierstimme, die in die Musik hineingeflochten ist. Es scheint, als wollte Valen sich von der romantisch-expressiven Musik früherer Zeiten distanzieren.

Als das Werk fertig komponiert war, trafen sich Valen und Helmann bei einem Konzert des

Stavanger Symphonieorchesters im Februar 1951. Hinterher waren sie zu einem Fest eingeladen, aber die beiden waren wenig gesellig; sie saßen versunken da und blätterten in der Partitur, zeigten auf Dinge und sangen laut den ganzen Abend, zum Ärger der Gastgeberin. Helmann war es nicht vergönnt, das *Klavierkonzert* uraufzuführen. Er wurde Opfer eines Unfalls, konnte nicht mehr spielen und starb 1954 im Alter von nur 41 Jahren. Das Konzert wurde 1953 in Oslo uraufgeführt, nach Valens Tod.

© Arvid O. Vollsnes 2008

Sich selbst der ärgste Feind

Keiner kann sich mit Fartein Valen und seiner Fähigkeit, seine eigenen Kompositionen zu sabotieren, messen. Als Zerstörer seiner eigenen Werke nimmt er eine Sonderstellung ein. Es war immer dasselbe: Wenn eine Skizze ausgearbeitet und fertig war und mit der Reinschrift begonnen werden konnte, verlor er das Interesse vollständig. Er kümmerte sich ganz einfach nicht darum, sich zu konzentrieren und eine halbwegs fehlerfreie Partitur ins Reine zu übertragen. Die Arbeit war für ihn schon erledigt, das Werk war fertig. Der Rest war unbedeutend.

Einmal wurde er gefragt, ob es nicht schade sei, dass seine Musik so selten gespielt würde. „Doch, aber das Wichtigste ist, dass sie komponiert wurde“, war die Antwort.

Und das Schreiben war für ihn ein persönliches Anliegen, eine religiöse Handlung, eine

Sache zwischen ihm und Gott, soweit er nicht anderes im Sinn hatte. Dies ist eine exklusive Haltung und alles andere als pragmatisch. Gleichzeitig aber ist sie der einzig mögliche Ausgangspunkt für eine absolut kompromisslose Schöpferfähigkeit. Valen nahm nur auf die Kunst an sich Rücksicht, welches bedeutete, dass hier genau der Nachteil in sowohl seiner Originalität als auch seiner Isolation liegt.

Für uns andere jedoch, die am Boden zwischen Symphonieorchestern, Musikverlagen und Notenarchiven leben, beinhaltet diese Haltung eine Reihe praktischer Probleme. Verrückte Vorzeichen und unvollständige Artikulationen können wir so allmählich entschlüsseln. Schlimmer wird es, wenn ganze Phrasen weder Hand noch Fuß haben und das sogenannte ins Reine geschriebene Manuskript fast ebenso fehlerhaft wie die gedruckte Partitur ist. Dies hat einige (darunter Verlage, Notenschreiber, Dirigenten und Musiker) glauben gemacht, dass es genau so sein sollte – mit katastrophalen Ergebnissen. Valens Musik wird immer noch mit klaffenden Lücken und unlogischen Lösungen aufgeführt, meistens sind es Phrasen, die plötzlich aufhören. Ein Blick in das Manuskript erklärt uns warum: Es kommt gerne vor, dass Valen umblättert und die Einleitung fortsetzen will. Er vergisst ganz einfach.

Ich habe in Skizzen und Notizen gewählt, um die richtigen Lösungen zu finden. Das letzte Stadium für die Einleitung ist in der Regel ein dreizeiliger Abschnitt, sorgfältig ausgeführt und nahezu fehlerfrei. Aber da das gesamte Notenbild in drei Zeilen gepresst wird, ist das Ganze sehr un-

übersichtlich, was dazu führt, dass Valen seine eigenen Notizen bei der Übertragung fehldeutet. Zum Beispiel kann er plötzlich die Instrumentation wechseln oder wesentliche Figuren und Linien übersehen. Ein gründlicher Blick in das Particell zeigt deutlich, was in den meisten der Fälle gemeint ist, weshalb ich diese Quellen für meine Überarbeitung verwendet habe.

Die Idee war, die Werke so zu rekonstruieren, wie sie sich Valen vorgestellt hatte. Wo das Particell nicht eindeutig ist, musste ich eine eigene Wahl treffen. Dies gilt z.B. für unlogische Brüche in der Stimmführung, Inkonssequenzen oder wenig durchdachte Instrumentierungen, letzteres bedeutete ihm nicht sehr viel. Deshalb kann es zu anderen Lösungen kommen, als Valen womöglich selbst gewählt hätte. Gleichzeitig repräsentiert diese Aufnahme eine neue Lesart von Valens Werken, die dennoch deutlich originalgetreuer als bei vielen früheren Aufführungen ist. Hoffentlich werden wir auch bald Notenmaterial zur Verfügung haben, die diese Musik in die Konzertsäle bringt. Denn sie ist es wert.

© *Christian Eggen 2007*

Nach einem gefeierten Debut in Oslo 1968 studierte **Einar Henning Smebye** bei Bruno Seidlhofer in Wien und bei Germaine Mounier in Paris. Seitdem war er in ganz Norwegen als Solist und Kammermusiker tätig und trat häufig beim Bergen International Festival auf. Er hat mit allen größeren Orchestern Norwegens zusammengear-

beitet und war im norwegischen Fernsehen und Radio zu hören. Konzertreisen haben Smebye nach Frankreich, Großbritannien, Irland, Spanien, in die baltischen Länder, nach Japan, Mexiko und in die USA geführt. Zeitgenössische Musik ist ein wichtiger Teil seines Repertoires, so dass er eine bedeutende Rolle in der Neue Musik-Szene Norwegens spielt. Unter seinen zahlreichen Aufnahmen finden sich Werke von Beethoven und den norwegischen Komponisten Harald Sæverud und Fartein Valen. Seit 1995 ist Einar Henning Smebye Professor für Klavier an der Norwegischen Musikakademie. Von der Norwegischen Komponistengesellschaft wurde er 1997 als „Musiker des Jahres“ ausgezeichnet, und 2006 erhielt er den Fartein Valen Preis.

Das **Stavanger Symphonieorchester** (SSO) hat in den letzten 15 Jahren internationale Anerkennung für seine Qualität und sein interessantes Profil bekommen. Der italienische Geiger und Dirigent Fabio Biondi leitet das Orchester im Bereich des barocken und klassischen Repertoires, während der Amerikaner und engagierte Chefdirigent Steven Sloane vor allem die Verantwortung für das romantische und moderne Repertoire hat. Frühere künstlerische Leiter des Orchesters waren Frans Brüggen, Alexander Dmitriev, Philippe Herreweghe und Susanna Mälkki. International aufgetreten ist das Orchester in nahezu 15 europäischen Ländern und hat an Festivals in Edinburgh, Schleswig-Holstein und Prag teilgenommen. Im Herbst 2005 war das Orchester in Japan auf Tournee. Vom SSO liegen an die 20

CD-Einspielungen bei BIS Records vor. Eine bedeutende Dokumentation der norwegischen Musik aus dem 20. Jahrhundert, die die Orchestermusik von Geirr Tveitt und Harald Sæverud komplett vereinigt, steht im Zentrum. Das Orchester hat sich auch einen Namen mit weniger traditionellen Partnern innerhalb anderer Genres wie dem Jazz und dem Rock gemacht. StatoilHydro ist der Hauptsponsor des Orchesters, die Zusammenarbeit besteht seit 1990. Das Orchester steht unter der Schirmherrschaft von Kronprinz Haakon.

Als **Christian Eggen** 1981 seine Dirigentenkarriere begann, hatte er sich bereits als erfolgreicher Pianist in Norwegen und über dessen Grenzen hinaus einen Namen gemacht. Sein internationaler Durchbruch als Dirigent war 1990 bei den Weltmusiktagen, woraufhin Eggen schnell einer der gefragtesten Dirigenten der nördlichen Länder wurde, besonders wegen seiner Aufführungen von zeitgenössischer Musik. Seit 1989 ist er Dirigent des Cikada Ensembles und wurde 1993 künstlerischer Leiter der Oslo Sinfonietta.

1999 erregte Christian Eggen mit der Aufführung von György Kurtágs *Stele* mit dem Orchester des Schwedischen Rundfunks internationales Aufsehen. Er arbeitet mit bedeutenden zeitgenössischen Musikensembles zusammen, wie der Kölner musikFabrik und dem Pariser Ensemble InterContemporain, sowie mit führenden Symphonieorchestern. Er hat außerdem eine Reihe von Aufnahmen mit verschiedenen Orchestern gemacht, darunter das Royal Philharmonic Orchestra in London.

Eggen hatte und hat eine enge Zusammen-

arbeit mit mehreren Komponisten, darunter Cage, Xenakis, Lutosławski, Kurtág, Tan Dun, Saariaho und Lindberg. Sein eigenes Schaffen umfasst Musik für Film und Theater, Kammermusik, Orchesterwerke und elektroakustische Kompositionen und Installationen.

Gekürt als Musiker „in residence“ beim Internationalen Festival in Bergen wurde Eggen 1999

mit dem Preis der Norwegischen Musikkritiker ausgezeichnet. Er erhielt auch einige weitere Preise für seinen Einsatz im norwegischen Musikleben, darunter 2005 zusammen mit dem Cikada-Ensemble den Preis des Nordischen Musikkritikers. 2007 ernannte König Harald V ihn zum Kommandanten des Königlich Norwegischen St. Olav-Ordens.

Fartein Valen fit ses débuts de compositeur à Oslo, la capitale de la Norvège, en 1908 avec une œuvre pour piano composée dans un langage post-romantique, *Légende*, qu'il avait composée plus tôt au cours de l'année. Comme nous le soulignons dans le premier volume de cette série consacrée à Fartein Valen [BIS-CD-1522], celui-ci s'installa peu après à Berlin qui, à ce moment, était la capitale musicale au monde. Là-bas, il put apprécier les classiques allemands de Bach à Bruckner et Brahms. En même temps, il fut mis en contact avec la musique moderne d'alors : les œuvres de grande dimension de Max Reger l'impressionnèrent et il s'intéressa aux opéras de Richard Strauss. Mais c'est la musique expressionniste d'Arnold Schoenberg qui eut l'effet le plus radical : une musique dans laquelle la tonalité et l'expression étaient poussées à leurs limites avant d'être dépassées par l'atonalité.

Valen voulait faire partie de cette modernité mais ne souhaitait pas participer à la rupture moderniste. Il soutenait que la musique repose sur une tradition classique et que les formes établies peuvent toujours être remplies avec un nouveau contenu. De retour en Norvège après quelques années à Berlin, il continua l'étude de partitions ainsi que de la théorie musicale. Bach se trouvait au centre de son intérêt et Valen essaya différents principes polyphoniques sur une base quotidienne en prenant le cantor de Leipzig comme point de départ. Mais à partir de 1924, c'est le contrepoint atonal qu'il avait développé lui-même qui devint la principale caractéristique de sa musique. La musique de Schoenberg l'inspirait ainsi que cer-

tains aspects de l'œuvre d'Alban Berg mais il parvint à créer un style personnel reprenant des éléments de leur mode d'expression. Valen se plaignit dans une interview que les musiciens interprétaient sa musique à son image : prudemment, presque faiblement en raison de sa propre timidité et de son introversion. Mais sa musique est vigoureuse et, par endroit, impétueuse.

Cet enregistrement présente les trois dernières œuvres de Valen pour orchestre, sa dernière symphonie ainsi que son concerto pour piano. Les pièces pour orchestre en un seul mouvement sont dans le style atonal qui lui est propre bien qu'elles aient un lien très étroit avec les poèmes symphoniques de sa période romantique. Les œuvres de Valen portent souvent des titres poétiques qui rappellent les titres programmatiques de la musique romantique. Mais les œuvres pour orchestre ne sont pas des descriptions directes ou des tableaux, pas plus que les titres ne servent à rappeler une atmosphère précise, une expérience ou une suite d'idées. Ces pièces sont des tremplins vers les œuvres symphoniques de grande dimension de Valen. Cependant, les symphonies et les concertos ont une portée plus grande avec leurs mouvements clairement délimités typiques de la tradition classique.

Kirkegården ved havet (**Le cimetière marin**), op. 20 (1933-34)

De toutes les œuvres pour orchestre de Valen, celle-ci est la plus souvent jouée et a, de plus, été le point de départ pour des ballets et un film poétique. Le titre est facile à retenir. L'inspiration pour cette pièce lui est venue lors d'une visite à

Majorque en 1932-33. Valen était assis au café et lisait le poème de Paul Valéry *Le cimetière marin* (1920), qu'il connaissait déjà dans sa langue d'origine. Quelque chose dans la typographie et le rythme de la traduction espagnole lui fit ressentir les vagues roulantes de la mer et de l'éternité. Fondamentalement, le poème de Valéry est une paraphrase philosophique de l'idée d'un dieu omniscient du philosophe de la Grèce antique, Zénon de Kition. Celui-ci voyait tout le reste, tous les autres « êtres », comme corruptibles et comme une illusion des sens. En fait, Valéry y décrivait une église de Sète, un port au sud de Montpellier, et son cimetière surplombant une colline (où aujourd'hui se trouve le musée Valéry) permettant une vue sur la mer toujours changeante où les pigeons en vol scintillent encore aujourd'hui tel de l'argent dans la lumière éclatante du soleil constant. Il est possible que Valen s'arrêta pour visiter le cimetière, en route vers Majorque. Mais il se souvenait également d'un petit cimetière abandonné pour les victimes du choléra près d'une baie calme et de la ferme natale de Valevåg qu'il avait visité à maintes reprises alors qu'il méditait et contemplait la mer.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Les trois principaux éléments de la musique de Valen se composent d'un thème profond sur un rythme de berceuse aux contrebasses évoquant de

hautes vagues qui parvient à prendre forme, de passages aux cuivres en accords et un thème aspirant à l'au-delà confié aux instruments plus aigus. La création de la pièce eut lieu en 1934 et fut couronnée de succès. Valen apparut sur la scène où il dut rester, se tordant les mains de gêne, alors que le public l'ovationnait. Au moment où il quitta la scène, un critique conservateur bondit de son siège car il réalisait que cette occasion aller apporter du succès à Valen. En furie, il poursuivit le compositeur qui dut se réfugier dans les toilettes et s'y enfermer alors que le critique frappait violemment la porte.

La Isla de las Calmas

(*L'île du calme*), op. 21 (1934)

Majorque, « l'île du calme », procura à Valen la sérénité dont il avait besoin après les longs débats qu'il avait tenus en Norvège au sujet de sa musique atonale. Valen écrivit à un ami, le peintre Hugo Lous Mohr : « c'est si merveilleusement beau pour les yeux, tout est si agréable dans l'air doux et humide... J'ai un soleil radieux et une superbe vue sur toute la <Bahia> de Palma et sur la ville elle-même avec sa cathédrale si merveilleusement située, comme si elle avait apportée par des anges et déposée sur son site, et tous les soirs, alors que le soleil se couche, elle luit d'un halo doré, comme les constructions dans la nouvelle Jérusalem... C'est pratiquement comme si le temps s'arrêtait; on est sur la *isla de las calmas*, l'île des plaisirs. »

L'aspect visuel a toujours compté pour Valen et, comme pour *Kirkegården ved havet*, ce sont les colombes, le soleil et la mer qui sont à la

source de son inspiration pour la musique de cette nouvelle œuvre pour orchestre. Dans le brouillon d'une lettre, Valen écrivait : « C'est vrai que mon île calme doit son origine à un événement précis que j'ai vécu le jour où j'ai quitté Majorque. Alors que nous quittons le port, j'ai vu que le pont était tout entier couvert de paniers remplis de pigeons de compétition puis, parvenu au large à une distance raisonnable, les oiseaux ont tous été libérés. D'abord, ils ont tourné en rond puis, tout à coup, à l'unisson, ils se sont dirigés vers la cathédrale qui surplombe les toits. Leurs ailes brillaient tel de l'argent dans le soleil couchant. Les thèmes musicaux me sont venus directement et j'ai commencé à travailler sur ceux-ci dès mon arrivée à Valevåg... À ma décharge, je dois dire que, comme le peintre, je ne suis parvenu qu'à n'évoquer une seule image de la situation et non pas son contenu spirituel. Et je n'ai pas prétendu avoir peint la seule image possible, seulement que celle-ci était authentique. « Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis » [Tout ce qui passe n'est que symbole] comme le prétendait Goethe. »

Ode til ensomhетен

(**Ode à la solitude**), op. 35 (1939)

Valen compléta cette œuvre en dix-neuf jours. Jamais il ne prit si peu de temps pour la composition d'une œuvre. Alors que les deux pièces précédentes ont comme point de départ une expérience visuelle de la mer et de la terre, cette œuvre a un point de départ plus concret : l'atmosphère d'un glissement de terrain sur les crêtes, près de la maison de Valen.

Lorsque Valen se fit accorder une allocation permanente par le parlement norvégien, il fut en mesure de quitter Oslo en 1938. Il écrivit de Valevåg au peintre Agnes Hiorth que les années passées là-bas lui semblaient lointaines et qu'il pouvait travailler si bien à la campagne. « Je ne peux expliquer à quel point il est délicieux de savoir que je n'ai pas à retourner à Oslo le 1^{er} septembre ou le 1^{er} octobre. Et qu'il est merveilleux, lorsque je fais une sieste l'après-midi de ne pas avoir à verrouiller mes portes symboliquement et de me dire : pas d'étudiants, pas de téléphone, pas de visiteurs. Tu peux trouver cela cynique. Mais je crois qu'il est grandement temps pour moi d'expérimenter la solitude. » Bien sûr, il pensait à une « solitude créative ».

Une autre raison derrière sa quête de solitude était la situation mondiale. Dès le moment où Hitler avait pris le pouvoir, Valen avait vu le nazisme comme une menace, non seulement pour son Allemagne bien-aimée mais également pour la paix dans le monde. Il réalisa que des catastrophes étaient imminentes avant que la situation ne s'améliore et était impuissant face à cette situation. Valen évoqua cette solitude douloureuse au journaliste norvégien Jon Storøkre. Il fréquenta constamment sa tanière retranchée au loin avec ses rochers écroulés couverts de mousse. Il y percevait les dangers d'une autre manière, priait Dieu et se voyait lutter, tel Jésus au jardin de Gethsémani : « Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe ! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se fasse ! » Même si Dieu n'agit pas selon ses vœux, il croyait que ses prières avaient

été entendues et vécu par la suite dans une sorte de paix intérieure. Cette œuvre a été composée en novembre 1939, après l'entrée en guerre de l'Allemagne.

Quatrième symphonie, op. 43 (1947-49)

Des idées pour la *quatrième symphonie* vinrent à Valen alors qu'il travaillait encore sur la *troisième*. Mais il fut distrait par une commande – qui devait mener à sa *Sérénade* – d'un quintette à vents danois. Il ne put se mettre au travail sur sa symphonie avant septembre 1947 mais elle le tiendra ensuite occupé pendant presque deux ans. Au cours de la première année, il fut constamment distrait de son travail. Son *Sonnet de Michelangelo* fut créé avec succès à Copenhague alors que l'été de la même année, des articles élogieux soulignèrent son soixantième anniversaire et deux de ses œuvres pour orchestres furent jouées à Oslo. Il eut à répondre à une foule de lettres en conjonction avec ces événements et dut se rendre à Oslo pour assister à la création de son *Concerto pour violon*. Ce fut le premier voyage important depuis qu'il s'était installé à Valevåg mais l'été suivant, il dut se rendre au festival ISCM à Amsterdam où son *Concerto pour violon* devait également remporter du succès. Les voyages et toute l'attention tournée vers lui l'affectèrent à un tel point qu'au printemps 1948, il n'avait achevé que le premier mouvement de la symphonie.

La *quatrième* est la plus « classique » des symphonies de Valen et est une pièce de musique pure dans laquelle des aspects propres à la musique de chambre et le jeu libre des lignes parviennent à se

déployer. La symphonie classique est habituellement en quatre mouvements mais Valen n'en voulait que trois. Il combina ainsi le mouvement lent traditionnel et le troisième mouvement à l'allure dansante dans un second mouvement ambivalent. Ce mouvement, introverti, contient également des éléments du scherzo et des caractéristiques de la danse.

Le dernier mouvement est, d'une certaine manière, un coup de chapeau à Johannes Brahms et comme le maître allemand, il conclut sa *quatrième Symphonie* par une chaconne, un type de variations dans laquelle la ligne de basse est répétée tout au long des variations, ici au nombre de dix-huit. Bien que les thèmes et les sonorités soient d'allure moderne, on retrouve également des liens avec le romantisme de Brahms et le classicisme de Mozart et de Haydn et aussi avec sa principale source d'inspiration, Johann Sebastian Bach, jusqu'à la polyphonie de la Renaissance.

Concerto pour piano et orchestre,

op. 44 (1949-50)

Une fois sa quatrième et dernière symphonie complétée, Valen décida d'immédiatement composer un concerto pour piano. Cette composition devait être légère et classique, en complète opposition avec *Légende* op. 1 et l'imposante *première Sonate pour piano*. Le pianiste ukraino-britannique, Alexandr Helmann, connu pour ses interprétations de l'œuvre de Rachmaninov avait entendu le *Concerto pour violon* et avait été frappé par son originalité et son expressivité et ajouta aussitôt la

musique pour piano de Valin à son répertoire. Peu avant Noël 1947, Helmann donna un récital à Haugesund et, à cette occasion, persuada un jeune organiste de le mener à Valevåg à quarante kilomètres de là. À la fin de sa visite à Valen, Helman lui avait passé la commande pour un concerto pour piano. Un an plus tard, de retour à Haugesund, Helmann paya une autre visite à Valen où il fut reçu chaleureusement. En 1949, Helman en compagnie d'amis musiciens, fondèrent la Société Fartein Valen, avec des succursales à Oslo et à Londres.

Au cours de l'hiver 1949, alors que Valen se trouvait à Copenhague, le compositeur fut célébré après un concert et demeura quelque temps dans la ville afin d'y étudier les concertos pour piano de Mozart conservés à la bibliothèque. Cette étude préliminaire eut une influence sur le *Concerto pour piano* de Valen qui devait être sa dernière partition complétée. D'un classicisme simple au point de vue structurel, presque ascétique, le concerto est en trois mouvements. Le climat est tout de retenue, presque anti-virtuose avec une partie soliste simple incorporée à la musique. On a ici l'impression que Valen souhaitait prendre de la distance par rapport à sa propre musique antérieure, romantique et expressive.

Lorsque le concerto fut complété, Valen et Helmann se retrouvèrent à l'occasion d'un concert de l'Orchestre symphonique de Stavanger en février 1951. Après le concert, les deux hommes furent invités à une fête. Cependant, ni l'un ni l'autre n'étant très sociable, les deux s'assirent, la tête dans la partition, pointant du doigt des pas-

sages et chantant tout haut tout au long de la soirée, au grand dam de l'hôtesse. Helmann ne devait pas donner la première du *Concerto pour piano*. Victime d'un accident, celui-ci ne pouvait plus jouer et s'éteignit en 1954 à l'âge de 41 ans. Le concerto fut créé à Oslo en 1953 après la mort du compositeur.

© Arvid O. Vollsnes 2008

Son propre pire ennemi

Personne ne peut se mesurer à Fartein Valen et à sa faculté de saboter ses propres compositions. Il occupe une place unique de destructeur de ses œuvres. C'était toujours la même chose : quand le brouillon était terminé et que le morceau devait être écrit à l'encre, il y perdait tout intérêt. Il n'arrivait tout simplement pas à se concentrer pour écrire au propre une partition à peu près sans fautes. Le travail était en quelque sorte fait. L'œuvre était née. Le reste n'importait plus tellement.

On lui demanda un jour s'il n'était pas fâcheux que sa musique soit si rarement jouée. Oui, répondit-il, mais le plus important est qu'elle ait été composée.

La composition était une affaire personnelle, un acte religieux, une chose entre lui et Dieu, dans la mesure où il pouvait avoir quelqu'un d'autre dans la pensée. C'est une attitude exclusive et loin d'être pragmatique. Mais c'est en même temps le seul point de départ possible pour un acte de création totalement sans compromis. Il ne se préoccupait que de l'art même et c'est là la clé de

son originalité et de son isolement.

Mais pour nous autres, qui vivons sur la terre parmi les orchestres symphoniques, les éditeurs de musique et les archives de musique en feuilles, cela nous apporte une série de problèmes d'ordre pratique, dont les moindres sont des signes accidentels incorrects et des instructions d'articulation incomplètes. Pire encore quand les phrases n'ont ni queue ni tête et que le soi-disant manuscrit au propre est presque aussi défectueux que la partition imprimée. Ces manques ont porté plusieurs gens (dont des éditeurs, copistes, chefs et musiciens) à croire que l'œuvre était telle qu'écrite et les résultats furent désastreux. La musique de Valen est encore jouée avec des trous béants et des solutions illogiques. Il s'agit le plus souvent de phrases qui s'arrêtent soudainement. Un coup d'œil dans le manuscrit nous donne l'explication : cela se produit souvent quand Valen tourne la page pour continuer sur une nouvelle. Il oubliait tout simplement où il en était.

Je me suis plongé dans les esquisses et les brouillons pour trouver les véritables réponses. La dernière étape avant la rédaction est normalement une accolade de 3 lignes, soigneusement écrite et à peu près sans fautes. Mais parce que toute la composition est comprimée en trois lignes, il est difficile de distinguer la vue d'ensemble et Valen se perd dans son propre brouillon à la rédaction au propre. Il peut par exemple changer soudainement d'instrumentation ou oublier des motifs et des lignes importantes. Un examen approfondi des accolades montre clairement ce qui était la pensée originale dans de telles circonstances et

c'est pourquoi je m'en suis servi comme source pour mes révisions.

L'idée était de reconstruire les œuvres telles que Valen les voulait. Là où les réductions ne donnent pas de solutions nettes, j'ai dû faire mes propres choix. Il s'est agi par exemple d'une suite illogique des voix, d'inconséquence ou d'instrumentation non-réfléchie – ce dernier point ne l'occupait pas tellement. C'est pourquoi il peut se trouver des choix autres que ceux mêmes de Valen. Ces enregistrements représentent néanmoins une nouvelle lecture de ses œuvres, des interprétations plus fidèles à ses idées que les précédentes exécutions. Espérons qu'il existera bientôt des éditions qui amèneront cette musique dans les salles de concert. Elle en vaut vraiment la peine.

© *Christian Eggen 2007*

Après avoir fait des débuts acclamés à Oslo en 1968, **Einar Henning Smebye** étudie avec Bruno Seidlhofer à Vienne et Germaine Mounier à Paris. Il se produit depuis en tant que soliste et chambriste à travers la Norvège, et joue à plusieurs reprises dans le cadre du Festival international de Bergen. Il s'est produit avec tous les orchestres symphoniques importants de Norvège ainsi qu'à la radio et la télévision norvégienne.

Smebye a joué en France, en Angleterre, en Irlande, en Espagne, dans les pays baltiques, au Japon, au Mexique ainsi qu'aux États-Unis. La musique contemporaine occupe une place importante au sein de son répertoire alors que lui-même

joue un rôle important dans le nouveau mouvement autour de la musique contemporaine norvégienne. Parmi ses nombreux enregistrements, on compte des récitals consacrés à Beethoven ainsi qu'aux compositeurs norvégiens Harald Saeverud et Fartein Valen. Depuis 1995, Einar Henning Smebye enseigne le piano à l'Académie musicale de Norvège. Il est élu « musicien de l'année » par la Société norvégienne de compositeurs en 1997 et, en 2006, remporte le Prix Fartein Valen.

L'Orchestre symphonique de Stavanger (OSS) est reconnu internationalement depuis plus de 15 ans pour sa qualité et son profil intéressant. Le violoniste et chef d'orchestre italien Fabio Biondi est responsable maintenant du travail dans le répertoire baroque et classique tandis que l'Américain Steven Sloane est engagé comme chef principal de l'orchestre avec une responsabilité particulière pour le répertoire romantique et moderne. Frans Brüggen, Alexander Dmitriev, Philippe Herreweghe et Susanna Mälkki ont tous été directeurs artistiques de la formation. Sur la scène internationale, l'ensemble a visité 15 pays européens et participé aux festivals d'Edimbourg, Schleswig-Holstein et Prague. L'orchestre fit une tournée au Japon en automne 2005. L'OSS a enregistré une vingtaine de disques chez BIS: une importante documentation de la musique norvégienne du 20^e siècle dont l'intégrale de la musique pour orchestre de Geirr Tveitt et de Harald Saeverud forme une partie centrale. L'orchestre s'est aussi distingué par une collaboration non-traditionnelle dans d'autres

genres comme le jazz et le rock. Il est subventionné principalement par StatoilHydro depuis 1990. L'orchestre jouit de la haute protection de Son Altesse Royale le prince héritier Haakon.

Quand **Christian Eggen** entreprit sa carrière en direction en 1981, il était déjà connu comme excellent pianiste en Norvège et à l'étranger. Il perça comme chef d'orchestre au cours des World Music Days en 1990 et Eggen devint rapidement l'un des chefs les plus connus des pays nordiques, remarqué spécialement pour ses exécutions de musique contemporaine. Il dirige l'Ensemble Cikada depuis 1989 et il devint directeur artistique de la Sinfonietta d'Oslo en 1993.

Christian Eggen attira l'attention internationale en 1999 suite à son interprétation de *Stele* de György Kurtág avec l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise; il travaille avec d'importants ensembles de musique contemporaine dont musikFabrik (Cologne) et Ensemble InterContemporain (Paris), tout en dirigeant d'éminents orchestres symphoniques. Il compte un grand nombre d'enregistrements avec, entre autres, l'Orchestre Philharmonique Royal à Londres.

Eggen a travaillé étroitement avec de nombreux compositeurs dont Cage, Xenakis, Lutosławski, Kurtág, Tan Dun, Saariaho et Lindberg. Il a écrit de la musique pour film et scène, de la musique de chambre, des œuvres pour orchestre ainsi que des compositions et installations électroacoustiques.

Présenté comme musicien en résidence au Festival international de Bergen en 1999, Chris-

tian Eggen reçut ensuite le Prix des Critiques Musicaux Norvégiens. On lui a aussi accordé plusieurs autres prix pour son apport à la vie musicale norvégienne. En 2005, lui et l'Ensemble Cikada

furent honorés du Prix de Musique du Conseil Nordique et, en 2007, Sa Majesté le Roi Harald V le nomma Commandeur de l'Ordre Royal Norvégien de St-Olav.

FARTEIN VALEN'S COMPLETE ORCHESTRAL MUSIC ON BIS:



VOLUME 1 [BIS-CD-1522]

Pastorale · Sonetto di Michelangelo
Cantico di ringraziamento · Symphony No. 1
Violin Concerto [ELISE BÅTNES violin]



VOLUME 2 [BIS-CD-1632]

Nenia · An die Hoffnung
Epithalamion
Symphonies Nos 2 & 3

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA · CHRISTIAN EGGEN

“Dette er sterk, selvstendig modernistisk musikk med internasjonal orientering, rensert for nasjonale referanser ... Men når de[n] fremføres av Stavanger symfoniorkester og Christian Eggen, hører man også at dette er personlig formet musikk i forlengelse av den senromantiske tradisjonen med flott, ekspressiv orkesterklang og store dynamiske bevegelser gjennom satsene.” – *Bergens Tidende*

‘This is powerful, internationally oriented modern music of an individual cast and purged of any nationalist references... But in these performances by Stavanger Symphony Orchestra and Christian Eggen one is also struck by a highly personal music, an extension of the late romantic tradition, with a handsome, expressive orchestral sound and great dynamic gestures throughout the movements.’ – *Bergens Tidende*



NORSK KULTURRÅD

Innspillingene er gjort med støtte fra Norsk Kulturfond.

Stavanger Symfoniorkester ønsker dessuten å takke for viktige bidrag fra:
Inge Steenslands stiftelse
Fartein Valen-stiftelsen
Stavanger kommune

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in May 2006 (*Ode til ensomheten*), November 2006 (*Piano Concerto*) and May/June 2007 (*Kirkegården ved havet; La Isla de las Calmas; Symphony No. 4*) at the Stavanger Concert Hall, Norway

Piano technician: Jan Inge Almås

Recording producers: Martin Nagorni (*Kirkegården ved havet; La Isla de las Calmas; Symphony No. 4*);
Hans Kipfer (*Ode til ensomheten*); Stephan Reh (*Piano Concerto*)

Sound engineers: Fabian Frank (*Kirkegården ved havet; La Isla de las Calmas; Symphony No. 4*);
Andreas Ruge (*Ode til ensomheten; Piano Concerto*)

Digital editing: Martin Nagorni (*Kirkegården ved havet; La Isla de las Calmas; Symphony No. 4*);
Elisabeth Kemper (*Ode til ensomheten*; Stephan Reh (*Piano Concerto*))

Recording equipment: Neumann and DPA microphones; Lake People F366 and Millennia HV-3D microphone preamplifiers;
RME high resolution converters; Tascam DM 24 and Yamaha DM 1000 digital mixing consoles; Sequoia workstation;
Tascam MX 2424 recorder; STAX, Sennheiser HD 600 and AKG K 701 headphones; Quad ESL Pro-63, Dynaudio and
B&W Nautilus 802 loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Arvid O. Vollsnes 2008 & © Christian Eggen 2007

Translations: William Jewson (English); Anna Lamberti & Anke Budweg (German); Jean-Pascal Vachon & Arlette Lemieux-Chené (French)

Photograph of Christian Eggen: © Tom Sandberg

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1642 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



FARTEIN VALEN, portrait by AGNES HIORTH