



FARTEIN VALEN · ORCHESTRAL MUSIC VOL. II
STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA · CHRISTIAN EGGEN



Rosa latifolia

Single Yellow Rose

VALEN, FARTEIN (1887–1952)

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | NENIA, Op. 18 No. 1 (1932–33) | 4'52 |
| 2 | AN DIE HOFFNUNG, Op. 18 No. 2 (1933) | 5'50 |
| 3 | EPITHALAMION, Op. 19 (1933) | 5'54 |

SYMPHONY NO. 2, Op. 40 (1941–44) 23'25

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro con brio</i> | 6'29 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 9'46 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 2'14 |
| 7 | IV. Finale. <i>Allegro molto</i> | 4'43 |

SYMPHONY NO. 3, Op. 41 (1944–46) 20'24

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 8 | I. <i>Allegro moderato</i> | 7'06 |
| 9 | II. <i>Larghetto</i> | 7'15 |
| 10 | III. Intermezzo. <i>Allegro</i> | 2'10 |
| 11 | IV. Finale. <i>Allegro</i> | 3'36 |

TT: 61'49

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
CHRISTIAN EGGEN *conductor*

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, *Legend*, 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 became deeply involved in the German classics from Bach to Bruckner and Brahms. But, at the same time, he experienced the modern music of the day. Max Reger's grandly conceived works were exciting and the operas of Richard Strauss interesting, but most radical was Arnold Schoenberg's expressionist music, in which tonality and the formation of musical motifs were pushed to the limits and sometimes crossed the boundary to atonality.

Valen wanted to be a part of this modernism, though he had no desire to share in modernism's break with the past. All music relies on a classical tradition, Valen maintained, and the well-trying forms and idioms might rather be filled with a new content. Back in Norway after the years in Berlin, he continued to immerse himself in scores and to study music theory. Bach was central at this period and Valen worked at writing exercises in accordance with different principles of polyphony on a daily basis, with Bach as his point of departure. But from 1924 onwards it was the atonal counterpoint that he had developed himself which became dominant in his music. Valen gathered inspiration from Schoenberg and, to a degree, from Alban Berg but he created his own style

which has elements of their *espressivo*.

The three single-movement orchestral pieces recorded here were written in the space of just over a year and all have connections with Valen's interest in classical antiquity and in Rome which he visited in 1922. Despite the descriptive titles, this is not romantic programme music. The titles reflect the underlying inspiration rather than the content and style of the work.

Nenia, Op. 18 No. 1

A *nenie* was originally a song performed during funeral processions in ancient Rome. Since Johannes Brahms used the term in a choral composition from 1880 it has gained a more general sense of a lament or 'funeral march' as Valen termed it. Brahms set to music a poem by Schiller from 1800, the first line of which 'Auch das Schöne muß sterben' ['Even what is beautiful has to die'] alludes to the composer's own resignation (in a major key) following the death of his friend the painter Anselm Feuerbach.

Valen had a similar attitude to beauty and perfection. He had originally chosen the title 'Nenia sulla morte d'un giovane' ['Lament on the death of a young man']. His inspiration came from a finely expressive Roman marble figure known as the 'Dying Gaul' which Valen had seen in Rome and of which there was a copy in Oslo. Valen was almost certainly familiar with the Norwegian poet Olav Nygard's lines inspired by the young marble figure and written in 1915. The copy of an Attic tombstone in the National Museum in Oslo is also mentioned as a source of inspiration for Valen.

All of these works express the meaninglessness of a young person's death.

An die Hoffnung, Op. 18 No.2

Fartein Valen was also interested in writers who developed or made use of material from Antiquity and on his trip to Rome in 1922 he visited the romantic poet Keats's grave from 1821 in the protestant cemetery. 'I shall never forget the strange atmosphere of this cemetery with the old city wall, the Pyramid of Caius Cestius, the tall dark cypresses and the threatening black sky. First we went to Keats's grave. There is no name on the tombstone, only the words that he requested: "Here lies one whose name was writ in water". I picked a leaf from a violet as a memento.'

In 1933 it was Keats's poem *To Hope* that inspired Valen to compose an orchestral work 'after Keats, yet not entirely, so that I am doubtful as to the title', he wrote to his close friend the painter Agnes Hiorth. Valen may have had some theological doubts about the poem and the nationalistic tone that Keats struck was not something that the composer would have appreciated. The title *To Hope* might, in isolation, also be understood as an appeal so he chose the German title. Though with his interest in astronomy and the universe's reflection of God's greatness Valen would surely have endorsed the final verse of Keats's poem:

And as, in sparkling majesty, a star
Gilds the bright summit of some gloomy cloud;
Brightening the half veil'd face of heaven afar:
So, when dark thoughts my boding spirit shroud,
Sweet Hope, celestial influence round me shed,
Waving thy silver pinions o'er my head!

Valen had a copy of the last three verses of the poem with him before he started composing. The first performance was at a broadcast concert on his fiftieth anniversary in August 1937 and Valen visited a neighbour's house to listen to it on the radio.

Epithalamion, Op. 19

The title signifies a poem or song in celebration of a young couple entering into matrimony. Valen's nephew Arne was engaged to be married and Valen wanted – as an exception – to write an occasional piece in honour of the bridal couple though with music that would have a universal message. It is possible that Valen knew the Roman poet Catullus's *Epithalamion* from the first century BC. We know that he did have a copy of the English poet Edmund Spenser's poem from 1595 on his shelves. The final verse of Spenser's poem reads (in modernized orthography):

SONG made in lieu of many ornaments,
With which my love should duly have been decked,
Which cutting off through hasty accidents,
Ye would not stay your due time to expect,
But promist both to recompense,
Be unto her a goodly ornament,
And for short time an endless monument.

The wedding music was first performed in 1958, some six years after Fartein Valen's death.

Symphonies Nos 2 & 3

Valen worked on these two symphonies for almost the entirety of the Second World War, from 1941 to 1946. The single-movement orchestral

works were, in a way, preliminary studies for his four symphonies. These are clearly modelled on classical forerunners but the atonality and the strict polyphony lend the works a new type of content as compared with romantic symphonies. Valen was not interested in the traditional symphonic development but he did want to preserve the character of the extended lines with long spans through polyphony. And so many of the movements are like gigantic fugues. They have a dynamic, rather than an architectural form even though we encounter sonata form, Lied form and rondos and the movements are, themselves, stages in the grand span of the symphony.

There are subtle colourations evident in the orchestration, the symphonies being scored for a standard orchestra with few doublings. The colours of the individual voices of the groups of instruments are exploited in the service of the polyphony.

During the war years Valen lived a reclusive life on the family farm at Valevåg on the west coast of Norway. On only a couple of occasions did he travel the twenty-five miles to Haugesund. Like most Norwegians during the war, Valen lacked some of the good things in life. But friends sent him coffee beans for his 'life's elixir' as well as cordial for his health and cod liver oil. And bottles of paraffin for lamps were welcome at the farm which lacked electricity. But it was human cruelty that plagued him most severely. People and their leaders should have learnt from the Great War but this experience had been deeply suppressed. Valen sought peace in his own mind and

worked in his own musical world and in his rose garden which, sadly, was ruined by frosts during the severe winter of 1942.

Symphony No. 2, Op. 40

In each of the four movements Valen has chosen a principal subject that makes use of all twelve notes in the scale. Motifs appear both in their original and transposed forms and the composer also makes frequent use of inversions. Retrograde motion, on the other hand, appears more seldom.

Three of the four movements are 'pure' music; that is, there is no programme or known inspiration to the music. Valen's first biographer, Olav Gurvin, claims that there is a Christmas feeling to the first movement (*Allegro con brio*) and partially to the last movement (*Allegro molto*). The third movement (*Allegretto*) is the most playful movement with elegant lines. The inspiration to the second movement is known: Rembrandt's painting of *Christ in Emmaus* in which the risen Christ joins the disciples on the way to Emmaus. The disciples invite their unknown fellow traveller into their home: 'Abide with us: for it is toward evening, and the day is far spent. And he went in to tarry with them.' During the evening meal 'he took bread, and blessed it, and brake, and gave to them. And their eyes were opened, and they knew him; and he vanished out of their sight.' (Luke 24:29–35). Rembrandt's Christ is brilliantly illuminated and he sits at the meal 'transfigured' in the centre. Valen kept a reproduction of this painting with him for many years and it is still on the table of the Valen House in Valevåg.

Symphony No. 3, Op. 41

This was the only one of his symphonies that Valen heard performed, in the year prior to his death. At that time Valen was widely respected as a composer. His *Violin Concerto* was performed abroad and a filmed recording, with both artistic and educational goals, of the violinist Camilla Wicks performing the concerto had been well received both in Norway and abroad. The Oslo Philharmonic Orchestra scheduled extra rehearsals to give as fine a performance of the symphony as possible and Valen was moved to tears at the concert. Although Valen noticed that one orchestral part had been notated a bar wrong at one point without the conductor noticing, he was so grateful that the symphony had been performed that he was loath to point out the mistake. When Valen's *Pastorale* had been given its first performance in 1930, the composer David Monrad Johansen had characterized Valen's music as 'a shot into the future'. In 1951 Valen's music was still, for much of the audience, music of the future, but it now met with greater sympathy for time had been on the side of this expressive music.

Valen himself claimed his *Third Symphony* as a sort of pastoral symphony. His inspiration came from Vestlandet, the countryside where he lived. Gurvin writes that the first movement, *Allegro moderato*, and the fourth movement, *Allegro*, reflect nature in summertime at Valevåg. Valen was a close observer of nature and he wrote on several occasions of 'the most wondrous and fantastic skies and the strangest light. The philosopher Kierkegaard had had good reason to claim that

"never in all eternity would he tire of looking at the autumn clouds".

The third movement, *Intermezzo (Allegro)*, on the other hand, was inspired by the Vestland region's fierce storms. This is one of the most striking movements that Valen ever wrote. While working on the middle movements in 1945, Brahms' *Intermezzi* were often on his mind, he wrote.

The second movement, *Larghetto*, originated in Valen's thoughts about a young friend who had died when his boat struck a mine as well as the sight of two boats that were bombed at sea off Valevåg in December 1944. From land it had been possible to hear the terrified screams of the wounded people lying in the water. Fartein Valen had always been fascinated by the sea. In a sense he was a mystic who saw all of nature in a context; nature and mankind were one entity, people's lives and beings were bound up with nature and its shifts. And this unity was part of God's greatness. Mankind's inhumanity destroys life; while the sea and God's love surround them giving them peace anew.

© 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*

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. Statoil 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 conductor 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.

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 motividannelser 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 hviler på en klassisk tradisjon, sa Valen, og de velprøvde former og idiommer kunne heller fylles med nytt innhold. I Berlinårene og de følgende årene i Norge fortsatte han sine partitur- og 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*.

De tre ensatsige orkesterstykkene på denne platen er skrevet i løpet av et drøyt år og har alle tilknytning til Valens interesse for den klassiske antikken og Roma, som han besøkte i 1922. På tross av de talende titlene er ikke dette romantisk

programmusikk, titlene avspeiler mer inspirasjonsgrunnlaget enn innhold og utforming av verket.

Nenia (opus 18 nr 1)

En *nenie* var opprinnelig en sang fra gravferdsprosesjoner i det gamle Roma. Etter Johannes Brahms' korverk (fra 1880) har betegnelsen fått en mer allmenn betydning av sørgesang, eller "sørgemarsj" som Valen betegnet den. Brahms brukte Schillers tekst fra 1800, og den første linjen: "Auch das Schöne muß sterben!" – Også det vakre må dø! – henspiller på Brahms' resignasjon (i dur) etter vennen maleren Anselm Feuerbach døde.

Valen hadde et lignende forhold til det skjønneste og fullkomne. Han hadde først valgt tittelen "Nenia sulla morte d'un giovane" (Klagesang ved en ungs død). Inspirasjonskilden hans var en berømt uttrykksfull romersk marmorfigur, *Døende galler*, som Valen hadde sett i Roma og som kopi i Nasjonalgalleriet i Oslo. Valen kjente nok også den norske lyrikeren Olav Nygard's dikt *Døyande gallar* (1915), som også er inspirert av den unge marmormannen. I tillegg nevnes Nasjonalgalleriets kopi av et attisk gravmæle som inspirasjonskilde for Valen. Alle disse kunstverkene gir uttrykk for det meningsløse i unge menneskers død.

An die Hoffnung (opus 18 nr 2)

Valen hadde også en interesse for forfattere som videreførte eller benyttet materiale fra klassikken, og i 1922 besøkte han den romantiske poeten John Keats' grav (fra 1821) på Den protestantiske kirke-

gården i Roma: “Jeg glemmer aldrig den underlige stemningen i denne kirkegaard med den gamle bymur, Cestiuspyramiden, de mørke høie cypresser og den sorte uveirshimmel. Først gik vi til Keats's grav. Der findes intet navn paa graven, bare de ord som han selv ønsket. ‘Her ligger en som skrev sit navn i vand.’ Jeg tok med mig et violblad til minde.”

I 1933 var det Keats dikt *To Hope* som inspirerte ham til et orkesterverk “efter Keats, men ikke helt, saa jeg er i tvil om titelen”, skrev han til sin nære venn, malerinnen Agnes Hiorth. Valen fant kanskje noen teologiske betenkeligheter ved diktet, og den nasjonale tonen Keats anla, kunne nok Valen ikke helt være med på. Tittelen *To Hope* kunne isolert også oppfattes som en oppfordring, så han valgte den tyske tittelen. Men Valen kunne med sine astronomiske interesser og universets avspeiling av Guds storhet sikkert undersøke på den siste strofen i Keats dikt:

And as, in sparkling majesty, a star
Gilds the bright summit of some gloomy cloud;
Brightening the half veil'd face of heaven afar:
So, when dark thoughts my boding spirit shroud,
Sweet Hope, celestial influence round me shed,
Waving thy silver pinions o'er my head!

Han hadde en avskrift av de tre siste strofene i lommen før han startet komponeringen. Uroppførelsen skjedde på konsert med radiooverføring på Valens 50-års dag i august 1937, og Valen gikk til en nabo for å høre verket.

Epithalamion (opus 19)

Tittelen var egentlig betegnelse på et dikt eller sang som hyllet et ungt brudepar. Valens nevø, Arne, var forlovet og skulle gifte seg, og Valen ville for en gangs skyld skrive “leilighetsmusikk” til brudeparet, men musikk som også kunne ha en universell betydning. Det er mulig at Valen kjente den romerske poeten Catullus' *Epithalamion* fra 1. årh. f.K. Men han hadde en versjon av den britiske poeten Edmund Spensers dikt (fra 1595) i sin bokhylle. Spensers siste strofe lyder (i modernisert versjon):

SONG made in lieu of many ornaments,
With which my love should duly have been decked,
Which cutting off through hasty accidents,
Ye would not stay your due time to expect,
But promist both to recompense,
Be unto her a goodly ornament,
And for short time an endless monument.

Denne bryllupsmusikken ble først uroppført i 1958, nesten seks år etter Valens død.

Symfoni nr 2 og 3

Største del av 2. verdenskrig arbeidet Valen med disse to symfoniene, fra november 1941 til juli 1946. De ensatsige orkesterverkene var på en måte forstudier til de fire symfoniene hans. De har åpenbart klassiske forbilder, men atonaliteten og den gjennomførte polyfonien gir verkene et nytt innhold i forhold til romantikkens symfonier. Valen ønsket ikke den tradisjonelle symfoniske utviklingen, men han ønsket å beholde det storlinjete med de lange spenn gjennom polyfonien. Slik er det mange av satsene som virker som gigantiske

fuger, de får en dynamisk form, ikke arkitektonisk, selv om vi kan finne sonatesatsform, liedform og rondoer, og satsene er i seg selv stadier i det store symfonispennet.

Vi merker subtile fargevirkninger i instrumentasjonen, det er et “rent” orkester med lite dobbelinger. Fargene i instrumentgruppene individuelle klang utnyttes i polyfonis tjeneste.

I det ytre levde Valen i disse krigsårene et tilbaketrukket liv på familiens gård i Valevåg, han reiste kun et par turer de fire milene til Haugeund. Som de fleste under krigen savnet Valen en del av de daglige godene. Men venner sendte ham bønner til livseliksiren kaffe, de sendte styrkemedisin og tran. Og hver flaske parafin til lampene var velkommen på den strømløse gården. Men det var menneskenes grusomheter som plaget ham mest. Lederne og folket burde ha lært av 1. verdenskrig, men erfaringene var trengt for langt tilbake. Valen måtte finne roen i sitt eget indre og arbeide i sin musikalske verden og i sin rosenhage, som dessverre ble ødelagt i den strenge frostvinteren 1942.

2. symfoni (opus 40)

Valen har i alle de fire satsene valgt en hovedlinje som inneholder alle de tolv kromatiske tonene, dog uten at denne benyttes som en tolvtonerekke. Motivene kan utnyttes både i original og i transponert versjon, og det er vanlig å finne omvendinger i Valens bruk av materialet. Krepsgang er derimot sjeldnere å finne.

Tre av de fire satsene er “ren” musikk, det er ikke noe program bak musikken eller noen kjent

inspirasjon. Valens første biograf, Olav Gurvin, mener at det er en julestemning over første (*Allergro con brio*) og delvis siste sats (*Allegro molto*). Tredje sats (*Allegretto*) er den mest lekende satsen med en elegant linjeføring. Annen sats har en kjent inspirasjonskilde: Rembrandts maleri *Kristus i Emmaus*, fra den episoden hvor Kristus etter påskens oppstandelse slår følge med to av disiplene på veien til Emmaus. De inviterer sin ukjente følgesvenn inn: “Bli hos oss! Det lir mot kveld, og dagen heller.” Under kveldsmåltidet “tok han brødet, ba takkebønnen, brøt det og ga dem. Da ble øynene deres åpnet, så de kjente ham igjen. Men han ble usynlig for dem.” (Lukas 24:29-35). Rembrandts Kristus er særlig opplyst og sitter ved måltidet som “forklaret” i midten. En reproduksjon av dette bildet fulgte Valen i mange år, og det står fortsatt på bordet i Valen-huset i Valevåg.

3. symfoni (opus 41)

Dette var den eneste symfonien Valen fikk oppleve oppført, året før han døde. På denne tiden hadde Valen stor velvilje i alle kretser. *Fiolin-konserten* hans ble oppført i utlandet, og en film med innspilling av konserten (med Camilla Wicks som solist) med både et kunstnerisk og pedagogisk siktemål hadde fått god mottagelse både hjemme og ute. Filharmonikerne la inn ekstraprøve for å få symfonien best mulig, og Valen var rørt til tårer da han fikk høre fremførelsen. I notematerialet var det en stemme som i et parti var blitt forskjøvet en takt, uten at dirigenten hadde oppfattet det. Valen hørte dette, men han var så

takknemmelig for at musikken ble spilt at han ikke ville bemerke denne feilen. Da Valens *Pastorale* ble utroppført i 1930, karakteriserte komponisten David Monrad Johansen Valens musikk som “et skudd inn i fremtiden”. I 1951 var Valens musikk fortsatt fremtidsmusikk for mange i konsertsalen, men velviljen var større, tiden hadde arbeidet for denne uttrykksfulle musikken.

Symfonien er av Valen selv karakterisert som en slags pastoralesymfoni. Det er naturopplevelser fra Vestlandet og Valens nærmiljø som har gitt inspirasjonen. Gurvin skriver at **1. sats** *Allegro moderato* og **4. sats** *Allegro* er knyttet til sommernaturen rundt Valevåg. Valen var svært visuelt opptatt, og han skrev flere ganger om “de forunderligste og mest fantastiske skyer og belysninger. Det var ikke for ingenting Søren Kierkegaard sa, at han ‘aldri i evighet kunde blive træt af at betragte skyerne om efteraaret’.”

3. sats, Intermezzo *Allegro*, er derimot inspirert av Vestlandets kraftige stormvær. Dette er en av de heftigste satsene Valen har skrevet. Da han høsten 1945 arbeidet med midtsatsene, hadde han ofte hadde Brahms’ *Intermezzi* i tankene, skrev han.

2. sats *Larghetto* har bakgrunn i Valens tanker om en ung venn som døde da båten gikk på en mine, samt opplevelsen av to båter som ble bombet på havet utenfor Valevåg i desember 1944. På land kunne man høre redselsskrikene fra de sårede i sjøen. Havet fascinerte alltid Valen. På sett og vis var han en slags mystiker som så alt i naturen i sammenheng, naturen og menneskene var en enhet, menneskenes liv og vesen var bundet til na-

turen og dens omskiftninger. Og denne enhet var en del av Guds storhet. Menneskenes umenneskelighet tar liv, havet og Guds kjærlighet omslutter dem og gir dem en ny fred.

© Arvid O. Vollsnes 2008

Sin egen verste fiende

Ingen kan måle seg med Fartein Valen og hans evne til å sabotere egne komposisjoner. Han innatar 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 konsentrere seg om å renskrive et noenlunde feilfritt partitur. 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 religiøs 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 pragmatisk. Men samtidig er dette det eneste mulige utgangspunkt for en totalt kompromissløs skapervirksomhet. 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 artikulasjon 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, notestribere, 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 partitell, omhyggelig utført og bortimot feilfritt. Men fordi hele notebildet er presset inn på 3 linjer er det ganske uoversiktlig, og rett som det er feiltolker Valen sin egen kladd mens han fører inn. Han kan for eksempel plutselig skifte instrumentasjon eller overse vesentlige figurer og linjer. En grundig kikk i partitellene 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 partitellene ikke gir entydige løsninger har jeg måttet foreta egne valg. Det gjelder f.eks. ulogiske brudd i stemmeføringen, inkonsekvens eller instrumentering som ikke er gjennomtenkt – dette siste var han ikke så opptatt av. Det kan derfor forekomme andre løsninger enn Valen selv ville valgt. Allikevel representerer disse innspillingene en ny lesning av Valens verker som er tro mot hans idéer i en helt

annen grad enn tidligere fremføringer. Forhåpentligvis vil vi også snart ha et notemateriale som bringer denne musikken ut i konsertsalene. Det er den vel verdt.

© *Christian Eggen 2007*

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. Internasjonalt 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. Statoil 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 konsertpianist. 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.



CHRISTIAN EGGEN

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.

Die drei einsätzigen Orchesterstücke auf dieser CD wurden innerhalb eines guten Jahres geschrieben und dokumentieren Valens Interesse für die klassische Antike und Rom, das er 1922 besuchte. Trotz der sprechenden Titel ist dies nicht romantische Programmmusik; die Titel beziehen sich eher auf die Inspirationsgrundlage als auf den Inhalt und die Gestaltung der Werke.

Nenia Op. 18 Nr. 1

Eine Nänie war ursprünglich ein Gesang, der die Leichenzüge im alten Rom begleitete. Seit Johannes Brahms diesen Ausdruck in einem Chorwerk (1880/81) verwendete, beschreibt er eher allgemein einen Trauergesang oder „Trauermarsch“, wie Valen es bezeichnete. Brahms vertonte einen Text von Schiller (*Nänie*, 1800), und die erste Zeile: „Auch das Schöne muss sterben!“ umschreibt die Resignation des Komponisten (in einer Dur-Tonart) nach dem Tod des befreundeten Malers Anselm Feuerbach.

Valen hatte ein ähnliches Verhältnis zu dem Schönen und Vollkommenen. Ursprünglich hatte er den Titel „Nenia sulla morte d'un giovane“ (Klagegesang über den Tod eines jungen Mannes) gewählt. Inspiriert wurde er durch eine berühmte, ausdrucksvolle Marmorfigur, *Der sterbende Gallier*, die er in Rom und als Kopie in der Osloer Nationalgalerie gesehen hatte. Valen kannte vermutlich auch das Gedicht *Sterbende Gallier* (1915) des norwegischen Lyrikers Olav Nygard, das ebenfalls durch diese Marmorfigur inspiriert wurde. Die Kopie eines attischen Grabsteines in der Nationalgalerie wird als weitere Inspirations-

quelle genannt. Alle diese Kunstwerke verkörpern die Sinnlosigkeit, die dem Tod eines jungen Menschen anhaftet.

An die Hoffnung Op. 18 Nr. 2

Valen interessierte sich auch für Autoren, die klassisches Material weiterentwickelten oder verwendeten. 1922 besuchte er das Grab des romantischen Dichters John Keats († 1821) auf dem protestantischen Friedhof in Rom: „Nie werde ich die seltsame Stimmung auf diesem Friedhof vergessen, mit der alten Stadtmauer, der Cestius-Pyramide, den dunklen, hohen Zypressen und dem bedrohlichen Gewitterhimmel. Erst gingen wir zu Keats' Grab. Auf dem Grabstein steht kein Name, nur die Worte, die er sich selbst gewünscht hatte: ‚Here lies one whose name was writ in water.‘ Zur Erinnerung nahm ich mir ein Veilchenblatt mit.“

1933 inspirierte Keats' Gedicht *To Hope* Valen zu einem Orchesterwerk „nach Keats, aber nicht ganz, daher zweifle ich an dem Titel“, schrieb er an seine enge Freundin, die Malerin Agnes Hiorth. Valen hatte eventuell theologische Einwände gegenüber dem Gedicht, und der nationalistische Ton, den Keats anschlug, war wohl auch nicht in Valens Sinn. Der Titel *To Hope* könnte isoliert auch als Aufforderung verstanden werden, daher entschied er sich für den deutschen Titel. Valen, der sich für Astronomie und für das Universum als Abbild der Größe Gottes interessierte, hätte aber sicher die letzte Strophe von Keats' Gedicht unterschrieben:

And as, in sparkling majesty, a star
Gilds the bright summit of some gloomy cloud;
Brightening the half veil'd face of heaven afar:
So, when dark thoughts my boding spirit shroud,
Sweet Hope, celestial influence round me shed,
Waving thy silver pinions o'er my head!

Er hatte eine Abschrift der letzten drei Strophen bei sich, bevor er mit der Komposition begann. Die Uraufführung fand 1937 an Valens 50. Geburtstag während eines Konzertes mit Radioübertragung statt, und er besuchte einen Nachbarn, um das Werk im Radio zu hören.

Epithalamion Op. 19

Der Titel bezeichnet ein Gedicht oder ein Lied zu Ehren eines jungen Brautpaares. Valens Neffe Arne war verlobt, und für das Brautpaar wollte Valen ausnahmsweise ein Gelegenheitsstück schreiben, das aber auch eine universale Bedeutung haben sollte. Möglicherweise kannte Valen das *Epithalamion* des römischen Dichters Catull aus dem 1. Jh. v. Chr. Aber in jedem Fall befand sich in seinem Bücherregal ein Gedicht des britischen Poeten Edmund Spenser (1595). Spensers letzte Strophe lautet (in einer modernen Fassung):

SONG made in lieu of many ornaments,
With which my love should duly have been decked,
Which cutting off through hasty accidents,
Ye would not stay your due time to expect,
But promist both to recompense,
Be unto her a goodly ornament,
And for short time an endless monument.

Die Hochzeitsmusik wurde erst 1958 uraufgeführt, fast sechs Jahre nach Valens Tod.

Symphonie Nr. 2 und 3

Während des 2. Weltkrieges arbeitete Valen vor allem an diesen beiden Werken, von November 1941 bis Juli 1946. Die einsätzigen Orchesterstücke sind gewissermaßen Vorstudien zu seinen vier Symphonien. Diese haben offensichtlich klassische Vorbilder, aber die Atonalität und die ausgearbeitete Polyphonie verleihen den Werken im Vergleich zu den romantischen Symphonien einen neuen Inhalt. Valen war an einer traditionellen symphonischen Entwicklung nicht interessiert, wollte aber die ausgedehnten Linien und großen Bögen in der Polyphonie beibehalten. Daher wirken viele Sätze wie gigantische Fugen. Sie haben eher eine dynamische als eine architektonische Form, auch wenn wir Sonatenhauptsatzform, Liedform und Rondo finden können, und die Sätze stellen selbst Stationen in dem großen Rahmen der ganzen Symphonie dar.

Wir nehmen subtile Färbungen in der Instrumentation wahr, es ist ein „reines“ Orchester mit wenigen Verdoppelungen. Die individuellen Klangfarben der Instrumentengruppen werden im Dienst der Polyphonie ausgeschöpft.

Während der Kriegsjahre lebte Valen zurückgezogen auf dem Hof seiner Familie in Valevåg an der Westküste Norwegens. Nur einige wenige Male reiste er in die nächstgelegene Stadt, Hauge-sund. Wie die meisten Menschen während des Krieges musste auch Valen einige Entbehrungen ertragen. Aber Freunde schickten ihm Kaffeebohnen für sein „Lebenselixier“ sowie Medizin und Lebertran. Und jede Flasche Paraffin für die Lampen war willkommen auf dem Hof, auf dem

es keine Elektrizität gab. Es waren aber die Grausamkeiten der Menschen, die ihn am meisten plagten. Das Volk und seine Anführer hätten aus dem 1. Weltkrieg lernen sollen, aber diese Erfahrungen hatte man weit zurückgedrängt. Valen suchte Frieden in seinem Inneren; er arbeitete in seiner eigenen, musikalischen Welt und in seinem Rosengarten, den traurigerweise der strenge Frost im Winter 1942 zerstörte.

Symphonie Nr. 2 Op. 40

In allen vier Sätzen wählte Valen ein Hauptthema, das alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter einbindet, ohne dass dies in Form einer Zwölftonreihe geschieht. Die Motive werden original und transponiert verwendet, und der Komponist macht häufig Gebrauch von Umkehrungen. Ein musikalischer Krebs ist dagegen seltener zu finden.

Drei der vier Sätze sind „reine“ Musik, hinter der weder ein Programm noch eine bekannte Inspirationsquelle steht. Valens erster Biograf, Olav Gurvin, meint, über dem ersten (*Allegro con brio*) und teilweise dem letzten Satz (*Allegro molto*) eine Weihnachtsstimmung zu spüren. Der dritte Satz (*Allegretto*) ist am spielerischsten mit einer eleganten Linienführung. Der zweite Satz hat eine bekannte Inspirationsquelle – Rembrandts Gemälde *Christus in Emmaus*, das folgende Episode beschreibt: Nach der Auferstehung begleitet Jesus zwei Jünger auf dem Weg nach Emmaus. Sie laden den Unbekannten ein: „Bleibe bei uns, denn es ist gegen Abend, und der Tag hat sich schon geneigt.“ Während des Essens „nahm er das Brot und segnete es; und als er es gebrochen hatte,

reichte er es ihnen. Ihre Augen aber wurden aufgetan, und sie erkannten ihn; und er wurde vor ihnen unsichtbar.“ (Lukas 24, 29-31) Rembrandts Christus ist hell erleuchtet und sitzt „verklärt“ in der Mitte. Eine Reproduktion des Bildes begleitete Valen viele Jahre lang, und es steht noch immer auf dem Tisch im Valen-Haus in Valevåg.

Symphonie Nr. 3 Op. 41

Dies ist Valens einzige Symphonie, die er in einer Aufführung erlebte – ein Jahr vor seinem Tod. Zu dieser Zeit genoss er große Sympathie in allen Kreisen. Sein *Violinkonzert* wurde im Ausland aufgeführt, und ein Film mit einer Einspielung des Konzertes (Camilla Wicks war Solistin), der künstlerischen und pädagogischen Zielsetzungen folgte, wurde sowohl daheim als auch im Ausland gut aufgenommen. Die Osloer Philharmoniker führten Extra-Proben durch, um die Symphonie so gut wie möglich spielen zu können. Valen war zu Tränen gerührt, als er die Aufführung hörte. Im Notenmaterial befand sich eine Stimme, die an einer Stelle um einen Takt verschoben war, ohne dass der Dirigent es merkte. Valen hörte dies, war aber so dankbar dafür, dass seine Musik überhaupt gespielt wurde, dass er den Fehler nicht zur Kenntnis nehmen wollte.

Als Valens *Pastorale* 1930 uraufgeführt wurde, charakterisierte der Komponist David Monrad Johansen Valens Musik als einen „Schuß in die Zukunft“. 1951 war seine Musik nach wie vor Zukunftsmusik für einen Großteil des Publikums, aber jetzt war das Wohlwollen größer, die Zeit hatte für diese ausdrucksvolle Musik gearbeitet.

Die Symphonie wurde von Valen selbst als eine Art Pastoralsymphonie bezeichnet. Die Inspiration dazu kam aus seiner Heimatlandschaft, Vestlandet. Gurvin schreibt, dass der erste (*Allegro moderato*) und der vierte Satz (*Allegro*) die Natur um Valevåg im Sommer schildern. Valen war ein guter Beobachter und erwähnte mehrere Male „den wunderbarsten und fantastischsten Himmel und das seltsamste Licht. Nicht umsonst sagte Søren Kierkegaard, er würde ‚niemals in aller Ewigkeit müde, die Wolken im Herbst zu betrachten‘.“

Der dritte Satz, *Intermezzo (Allegro)*, beschreibt dagegen die heftigen Stürme in Vestlandet. Es ist einer der eindrucksvollsten Sätze, die Valen jemals komponiert hat. Als er im Herbst 1945 an den mittleren Sätzen arbeitete, kamen ihm oft Brahms' *Intermezzi* in den Sinn, notierte er.

Der zweite Satz (*Larghetto*) entwickelte sich aus Valens Gedanken über einen jungen Freund, der ums Leben kam, als sein Boot auf eine Mine traf, sowie über den Anblick zweier Boote, die im Dezember 1944 auf dem Meer vor Valevåg bombardiert wurden. An Land waren die Schreie der Verwundeten zu hören, die im Wasser lagen.

Das Meer hatte Fartein Valen seit jeher fasziniert. Er war gewissermaßen ein Mystiker, der alles in einem natürlichen Zusammenhang sah – Natur und Mensch waren eine Einheit, das Leben und Wesen der Menschen war an die Natur und ihre Veränderungen gebunden. Und diese Einheit war ein Teil von Gottes Größe. Die Unmenschlichkeit der Menschen zerstört Leben, während

das Meer und Gottes Liebe sie umschließen und ihnen erneut Frieden schenken.

© *Arvid O. Vollsnes 2008*

Sich selbst der ärgste Feind

Keiner kann sich mit Farbein 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 unübersichtlich, 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, Inkonsequenzen 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*

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. Statoil ASA 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 nordischen 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 Zusammenarbeit 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 Inter-

nationalen 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 Musikrates. 2007 ernannte König Harald V ihn zum Kommandanten des Königlich Norwegischen St. Olav-Ordens.

Fartein Valen fit ses débuts comme compositeur à Oslo en 1908 avec de la musique du romantisme tardif (*Légende* pour piano, 1908). Mais, comme mentionné plus tôt – en rapport avec le no 1 de cette série [BIS-CD-1522] – Valen se rendit peu après à Berlin, la capitale de la musique, où il fit la grande découverte des classiques allemands, de Bach à Bruckner et Brahms. Il fit aussi en même temps l'expérience de la musique moderne du temps. Les grandes œuvres de Max Reger le passionnaient, les opéras de Richard Strauss l'intéressaient mais la musique expressionniste d'Arnold Schoenberg était la plus radicale où la tonalité et le développement motivique, d'une part, étaient arrivés à leurs limites et, d'autre part, avaient franchi la frontière de l'atonalité.

Valen voulait faire lui-même partie de ce modernisme mais pas jusqu'au point du schisme. Toute musique repose sur une tradition classique, dit Valen, et un nouveau contenu pouvait plutôt remplir les formes et idiomes bien éprouvés. De retour en Norvège après les années à Berlin, il poursuivit son étude de partitions et de théorie. Bach en formait le centre et Valen écrivait quotidiennement des exercices sur divers principes polyphoniques, avec Bach comme point de départ. Mais à partir de 1924, c'est le contrepoint atonal qu'il avait développé qui en vint à dominer dans sa musique. La musique de Schoenberg et en partie celle d'Alban Berg a certainement inspiré Valen mais il a créé son style propre où l'on découvre des éléments de leur *espressivo*.

Les trois morceaux pour orchestre en un

mouvement sur ce disque furent écrits en à peine un peu plus d'une année et ils ont tous les trois un lien avec l'intérêt de Valen pour l'antiquité classique et Rome, qu'il visita en 1922. Malgré les titres éloquentes, il ne s'agit pas ici de musique à programme romantique ; les titres reflètent plutôt la source d'inspiration que le contenu et la forme de l'œuvre.

Nenia [Nénies] (opus 18 no 1)

À l'origine, des nénies étaient un chant processif d'enterrement dans la Rome antique. Après l'œuvre chorale de Johannes Brahms (de 1880), le terme en vint plutôt à désigner généralement un chant funèbre ou une « marche funèbre » comme l'appela Valen. Brahms se servit du texte de Schiller de 1800 et la première ligne : « Auch das Schöne muß sterben ! » – Le beau aussi doit mourir – reflète la résignation (en majeur) de Brahms après la mort de son ami le peintre Anselm Feuerbach.

Valen entretenait une relation semblable avec le beau et le parfait. Il avait d'abord choisi le titre « Nenia sulla morte d'un giovane » (Lamentations sur la mort d'un jeune homme.) Sa source d'inspiration provenait d'un marbre romain à l'expression célèbre, *Le Gaulois mourant*, dont Valen avait vu l'original à Rome et une copie à la Galerie Nationale à Oslo. Valen connaissait certainement aussi le poème *Døyande gallar* (*Le Gaulois mourant* ; 1915) du poète norvégien Olav Nygard, qui est aussi inspiré du jeune homme de marbre. De plus, la copie de la Galerie Nationale mentionne une pierre tombale attique comme source d'inspira-

tion pour Valen. Toutes ces œuvres d'art expriment l'insensé dans la mort prématurée de jeunes gens.

An die Hoffnung [À l'espoir] (opus 18 no 2)

Valen s'intéressait aussi pour les auteurs qui poursuivaient ou qui empruntaient du matériel de l'ère classique et, en 1922, il se rendit à la tombe du poète romantique John Keats (de 1821) dans le cimetière protestant à Rome : « Je n'oublierai jamais l'étrange atmosphère de ce cimetière avec le vieux mur, la pyramide de Cestius, les hauts cyprès foncés et une sorte de ciel d'orage. Nous sommes d'abord allés au tombeau de Keats. Il n'y a pas de nom sur la pierre, seulement les mots qu'il a lui-même désirés. <Ci-gît un homme dont le nom fut écrit sur l'onde.> J'ai rapporté une feuille de violette comme souvenir. »

En 1933, le poème *To Hope* de Keats donna à Valen l'inspiration pour une œuvre orchestrale « d'après Keats, mais pas complètement, j'hésite au sujet du titre », écrivit-il à sa chère amie le peintre Agnes Hiorth. Valen trouva peut-être quelque difficulté théologique dans le poème et il ne pouvait pas accepter totalement le ton national utilisé par Keats. Vu seul, le titre *To Hope* pouvait aussi être compris comme une exhortation, c'est pourquoi il choisit le titre allemand. Mais Valen, avec son intérêt pour l'astronomie et sa conception de l'univers comme reflétant la grandeur de Dieu, pouvait sûrement approuver la dernière strophe du poème de Keats :

And as, in sparkling majesty, a star

Gilds the bright summit of some gloomy cloud;

Brightening the half veil'd face of heaven afar:

So, when dark thoughts my boding spirit shroud,

Sweet Hope, celestial influence round me shed,

Waving thy silver pinions o'er my head!

Il garda une copie des trois dernières strophes dans sa poche avant de commencer la composition. La création eut lieu à un concert diffusé à la radio le jour du 50^e anniversaire de naissance de Valen en août 1937 et Valen se rendit chez un voisin pour entendre l'œuvre.

Epithalamion (opus 19)

Le titre désigne en fait un poème ou un chant en l'honneur d'un jeune couple de mariés. Le neveu de Valen, Arne, était fiancé et devait se marier et Valen voulait écrire pour une fois de la musique « d'occasion » pour le couple mais de la musique qui pouvait aussi avoir une signification universelle. Il est possible que Valen connût *Epithalamion* du poète romain Catulle du siècle précédant notre ère. Mais il possédait une version du poème du poète britannique Edmund Spenser (de 1595) dans sa bibliothèque. Voici la dernière strophe de Spenser (en version moderne) :

SONG made in lieu of many ornaments,

With which my love should duly have been decked,

Which cutting off through hasty accidents,

Ye would not stay your due time to expect,

But promist both to recompense,

Be unto her a goodly ornament,

And for short time an endless monument.

Cette musique nuptiale fut créée en 1958, presque six ans après la mort de Valen.

Symphonies no 2 et 3

Pendant la majeure partie de la seconde guerre mondiale, soit de novembre 1941 à juillet 1946, Valen travaille à ces deux symphonies. Les œuvres pour orchestre en un mouvement étaient d'une façon une préparation à ses quatre symphonies. Elles suivent nettement des modèles classiques mais l'atonalité et la polyphonie qui y est développée donnent aux œuvres un nouveau contenu en comparaison aux symphonies romantiques. Valen ne souhaite pas de développement symphonique traditionnel mais il désire garder les grandes lignes au moyen de la polyphonie. Ainsi plusieurs mouvements font l'effet de fugues gigantesques, elles ont une forme dynamique, non pas architectonique, même si on peut trouver des forme de sonate, de lied et de rondo, et que les mouvements sont en soi des étapes dans la grande tension symphonique.

On remarque de subtils effets de couleur dans l'instrumentation ; il s'agit d'un orchestre « pur » avec quelques redoublements. Les couleurs dans la sonorité individuelle des groupes d'instruments sont mises au service de la polyphonie.

De l'extérieur, Valen menait, pendant ces années de guerre, une vie retirée sur la ferme familiale à Valevåg, il ne parcourut que quelques fois les 40 kilomètres pour se rendre à Haugesund. Comme la plupart des gens pendant la guerre, Valen manquait de commodités quotidiennes. Mais des amis lui envoyaient du café en grains pour

son élixir vital, des fortifiants pour sa santé et de l'huile de foie de morue. Et chaque bouteille de paraffine était la bienvenue dans cette propriété sans électricité.

C'était pourtant la cruauté humaine qui le faisait le plus souffrir. Les dirigeants et le peuple auraient dû avoir appris de la première guerre mondiale mais le temps avait passé et la mémoire est courte. Valen devait trouver la tranquillité en lui-même et dans le travail dans son monde musical et à sa roseraie qui fut malheureusement ravagée par le gel du dur hiver 1942.

Symphonie no 2 (opus 40)

Dans tous les quatre mouvements, Valen a choisi une ligne principale qui renferme tous les douze tons chromatiques, mais sans l'utiliser comme une série dodécaphonique. Les motifs peuvent être employés en version originale et transposée, et Valen emploie couramment des inversions dans le matériel. La version rétrograde est cependant rarement trouvée.

Trois des quatre mouvements sont de la musique « pure », il n'y a pas de programme dans la musique ni d'inspiration connue. Le premier biographe de Valen, Olav Gurvin, soutient qu'il règne une atmosphère de Noël dans le premier mouvement (*Allegro con brio*) et en partie dans le dernier (*Allegro molto*). Le troisième mouvement (*Allegretto*) est le plus joué avec une conduite linéaire élégante. La source d'inspiration pour le second mouvement est bien connue : la peinture de Rembrandt *Le Christ à Emmaüs*, de l'épisode où le Christ, après sa résurrection à Pâques, fait

chemin avec deux des disciples qui vont à Emmaüs. Ils invitent leur compagnon de chemin inconnu à entrer chez eux : « Reste avec nous ! Le soir approche, le jour tombe. » Pendant le repas du soir, « il prit le pain, rendit grâce, le rompit et le leur donna. Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent. Mais il disparut de leur vue. » (Luc 24:29-35). Le Christ de Rembrandt est particulièrement lumineux et prend place au repas comme « transfiguré » au milieu du tableau. Valen garda une reproduction de ce tableau chez lui pendant plusieurs années et elle se trouve encore sur la table de la maison de Valen à Valevåg.

Symphonie no 3 (opus 41)

Cette symphonie est la seule dont Valen entendit la création, l'année avant sa mort. A cette époque, Valen bénéficiait de bienveillance de la part de tous les cercles. Son *Concerto pour violon* fut créé à l'étranger et un film avec l'enregistrement du concerto (avec Camilla Wicks comme soliste) au but artistique et pédagogique avait été bien reçu en Norvège et à l'étranger. La Philharmonie ajouta des répétitions supplémentaires pour que la symphonie soit aussi bien jouée que possible et Valen fut ému jusqu'aux larmes à l'écoute de l'exécution. Dans les parties d'orchestre, une voix dans une petite partie avait été avancée d'une mesure sans que le chef ne le découvre. Valen le remarqua mais il était si reconnaissant que la musique fût jouée qu'il ne voulut pas relever cette erreur.

Quand la *Pastorale* fut créée en 1930, le compositeur David Monrad Johansen dit de la musique de Valen qu'elle était comme « un coup de

feu dans l'avenir ». En 1951, la musique de Valen était encore de la musique du futur pour plusieurs dans la salle de concert mais la bienveillance augmentait et le temps avait travaillé en faveur de ce musicien expressif.

Valen dit lui-même de la symphonie qu'elle était une sorte de symphonie pastorale. Des expériences de la nature dans l'ouest du pays et le milieu environnant de Valen lui en avaient fourni l'inspiration. Gurvin écrit que le premier mouvement (*Allegro moderato*) et le quatrième mouvement (*Allegro*) sont reliés à la nature estivale aux alentours de Valevåg. Valen était fortement impressionné par le visuel et il a écrit plusieurs fois au sujet « des nuages et éclairages les plus étranges et fantastiques. Ce n'est pas pour rien que Søren Kierkegaard dit qu'il « ne pourra jamais se fatiguer dans l'éternité de regarder les nuages d'automne. » »

Le troisième mouvement, *Intermezzo (Allegro)*, s'inspire cependant des gros orages de l'ouest du pays. C'est l'un des mouvements les plus violents écrits par Valen. Il écrivit qu'il pensait souvent aux *Intermezzi* de Brahms au cours du travail sur les mouvements intérieurs, à l'automne 1945.

Le deuxième mouvement (*Larghetto*) repose sur les pensées de Valen sur un jeune ami qui mourut quand son bateau heurta une mine, et sur l'expérience de deux bateaux qui furent bombardés en mer près de Valevåg en décembre 1944. Sur terre, on pouvait entendre les cris de peur des blessés en mer. La mer a toujours fasciné Valen. D'une certaine façon, il était un genre de mystique qui voyait reliés tous les éléments de la na-

ture ; la nature et les hommes faisaient un tout, la vie et l'essence des hommes étaient reliées à la nature et à ses changements. Et ce tout était une partie de la magnificence de Dieu. L'inhumanité des hommes prend des vies, la mer et l'amour de Dieu les enlacent et leur donne une nouvelle paix.

© *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 fâchéux 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 quelque'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*

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 directeur artistique 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 tour-

née au Japon en automne 2005. L'OSS a enregistré une vingtaine de disques BIS: une importante documentation de la musique norvégienne du 20e siècle dont l'intégrale de la musique pour orchestre de Geirr Tveitt et de Harald Sæverud 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 Statoil ASA 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 Cirkada 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, Lu-

tosławski, 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, Christian Eggen reçut ensuite le Prix des Critiques Mu-

sicaux 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.

ALSO AVAILABLE:



FARTEIN VALEN · THE ORCHESTRAL MUSIC, VOLUME 1 [BIS-CD-1522]

Pastorale, Op. 11 · Sonetto di Michelangelo, Op. 17 No. 1
Cantico di ringraziamento, Op. 17 No. 2 · Symphony No. 1, Op. 30
Concerto for Violin and Orchestra, Op. 37

ELISE BÅTNES *violin*

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA · CHRISTIAN EGGEN

“Dette er sterk, selvstendig modernistisk musikk med internasjonal orientering, rensket 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*

Innspillingene er gjort med støtte fra Norsk Kulturfond.



NORSK KULTURRÅD

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

DDD

RECORDING DATA

Recorded in May 2006 (*Symphony No. 2; Epithalamion*), May/June 2006 (*Nenia; An die Hoffnung*) and November 2006 (*Symphony No. 3*) at the Stavanger Concert Hall, Norway

Recording producers: Martin Nagorni (*Nenia; An die Hoffnung*); Hans Kipfer (*Symphony No. 2; Epithalamion*); Stephan Reh (*Symphony No. 3*)

Sound engineers: Fabian Frank (*Nenia; An die Hoffnung*); Andreas Ruge (*Symphony No. 2; Symphony No. 3; Epithalamion*)

Digital editing: Martin Nagorni, Stephan Reh, Elisabeth Kemper

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); Arlette Lemieux-Chéné (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-1632 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



FARTEIN VALEN, portrait by AGNES HIORTH

Front cover: *Rosa Lutea* by Mary Lawrance, from 'A Collection of Roses from Nature', 1799, London.
The Royal Horticultural Society, Lindley Library, London. Reproduced by kind permission.