

Symphonies of Wind Instruments

Royal Norwegian Navy Band — Ingar Bergby

“A composer speaking about his own problems is also speaking about the problems of mankind,” asserted Schoenberg. “I was made a revolutionary in spite of myself,” said Stravinsky. Hindemith spoke of a forthcoming “big battle over new music”, and added, “the need will be to prove whether or not the music of our day, including my own, is capable of survival.” Today these composers are regarded as being three of the most seminal figures in music history in the first half of the 20th century. The works by these composers on this album invite us to reflect on how they expressed the tension they perceived between the accepted and the new. Meanwhile a composer at the end of the same century, Rolf Wallin, has written music that portrays “the dancing dynamics of the universe”, where nothing is stable and everything is volatile.

«En komponist, når han taler om sine egne problemer, behandler samtidig menneskehetens problemer,» mente Schönberg. «Jeg er blitt gjort til revolusjoner mot min vilje,» sa Stravinskij. «Det gjenstår å se hvorvidt vår tids musikk har livets rett,» skrev Hindemith. I dag regnes disse tre blant de mest betydningsfulle stilskaperne fra denne dramatiske perioden i europeisk historie. I motsatt ende av samme århundre skildrer Wallin «universets dansende dynamikk», hvor alt er foranderlig.

- 1-3 Hindemith: Konzertmusik
- 4 Schoenberg: Theme and Variations
- 5-7 Hindemith: Symphony in B flat
- 8 Stravinsky: Symphonies of Wind Instruments
- 9 Wallin: Changes

Recorded in DXD 24bit/352.8kHz

■ 5.1 DTS HD MA 24/192kHz ■ 2.0 LPCM 24/192kHz + mShuttle MP3 and FLAC

EAN13: 7041888519126



2L-102-SABD made in Norway 20©14 Lindberg Lyd AS



Symphonies of Wind Instruments

Paul Hindemith **Konzertmusik** (1926)

- 1 I. Konzertante Ouvertüre 5:16
 - 2 II. Sechs Variatione über das Lied "Prinz Eugen, der edle Ritter" 6:34
 - 3 III. Marsch 2:27
- 4 Arnold Schoenberg **Theme and Variations** Op 43a (1943) 11:50

Paul Hindemith **Symphony in B flat** (1951)

- 5 I. Moderately fast, with vigor 6:16
 - 6 II. Andantino grazioso 5:36
 - 7 III. Fugue 4:57
- 8 Igor Stravinsky **Symphonies of Wind Instruments** (1921, rev. 1947) 9:02
- 9 Rolf Wallin **Changes** (1984) 10:13

Royal Norwegian Navy Band — Ingar Bergby

The four composers represented on this album all wrote music in a variety of styles and for many different types of ensemble. This broad spectrum of styles is a consequence of the four composers choosing to work within, and to develop, traditional formats and techniques, while at the same time mastering and then experimenting with a wide register of very new compositional formats and techniques. The result was a steady creation of new modes of artistic expression and musical language.

The early works of **Arnold Schoenberg** (1874-1951) are within the tradition of late Romanticism, but today, of course, he is best known as one of the foremost exponents of German expressionism, along with Alban Berg and Anton Webern. One of Schoenberg's most influential contributions to the development of modern music is the dodecaphonic twelve-tone technique, which he presented in the last of his Five Pieces for Piano, Op 23, completed in 1923. In this work all the twelve tones in the chromatic scale are organised in a series in which no one tone is to be used again before all the other eleven have been played. Other composers would subsequently widen this serial technique to embrace other musical parameters, such as rhythm, dynamics and articulation.

It is customary to divide the music of **Igor Stravinsky** (1882-1971) into three stylistic periods, although they do overlap a little. The first of these is the "Russian" period, during which Stravinsky was often inspired by Russian folk music. Among the works from this period are the great ballet scores *The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring*. This was followed in about 1919 by his neo-classical period, during which many of his purely instrumental works were composed. Finally came his serial period from the 1950s, when he was preoccupied with exploring newer forms of expression, among them Schoenberg's twelve-tone technique.

Paul Hindemith (1895-1963) is best known as a composer, but he was also active in musical life as violinist, violist, musicologist, teacher and conductor. He composed music for virtually every traditional instrument, and he experimented extensively with tonality and harmony. He also made recordings of voices and instruments which he then played back on his gramophone at different speeds. He was, in addition, one of the first to teach film music composition, and was also a pioneer in playing older music on "authentic" instruments.

Rolf Wallin (born 1957) is winning plaudits from performers and audiences both in his home country, Norway, and on the international music scene. As performer and composer, he has worked in a variety of contexts. He is a trumpeter, and is as much at home playing early music as he is playing in experimental jazz and rock bands. As composer he willingly combines complex mathematical structures with his own musical intuition. His works include compositions for traditional instruments and ensembles, for computers and electro-acoustic sound installations, and performance art.

Arnold Schoenberg: *Theme and Variations*

Even though his contemporaries saw him as a “revolutionary” composer, Schoenberg himself felt that he simply took his place in an evolving musical tradition, and he saw atonality as a logical outcome of the 19th century’s propensity for increasingly complex harmonies. In fact, he thought it probable that the music of the future would contain new types of scale with even narrower intervals than half tones. However, he did not consider the time had yet come for such microtonality since, in his view, the chromatic scale’s twelve tones still offered many possibilities that had not yet been exploited to the full.

Schoenberg was born in Vienna and moved to Berlin in 1926 to teach composition at the Prussian Academy of Arts. He was of Jewish origin and viewed with alarm the growing mood of anti-Semitism in Germany – indeed, he foresaw what it could lead to, and tried to warn Jews of the dangers they faced. When Hitler came to power in 1933, Schoenberg’s livelihood was immediately threatened. The Nazi regime was quick to eject Jews from prominent positions in the world of music, and Schoenberg was dismissed from the Academy. He decided to leave Germany at once. After a short stay in France, he and his family emigrated to the USA. The Nazi regime, meanwhile, harried and victimized experimental and avant-garde artists of all kinds, and atonal music was one of the many forms of artistic expression that were condemned. Schoenberg, Stravinsky and Hindemith were all pilloried in the Nazi exhibition of “Degenerate Music” in Düsseldorf in 1938.

Not everything was easy for Schoenberg in the USA either, for, although he was respected as a composer, the market for performances of the sort of music he wanted to write was not large.

As a result, some of his compositions from America are in a more “accessible” style than the atonal expressionistic music that is his best-known hallmark.

Theme and Variations, Op 43a, is one such work. Schoenberg composed it in 1943, in response to a request from the pianist and music publisher Carl Engel, who wanted to publish a work that could be played by high school ensembles. The piece consists of a theme lasting 21 bars, followed by 7 variations and a finale. A set of variations of this type is a form with deep roots in music history, with Bach’s *Goldberg Variations* and Beethoven’s *Diabelli Variations* being perhaps the most famous examples. In Schoenberg’s variations we hear not only a re-working of the melody and character of the theme, but also an extremely varied exploitation of the instruments in the ensemble. The theme itself, a stylized march, opens in the key of G minor, but immediately starts on a harmonic journey through many other keys. In the course of the variations we are introduced to the different instruments and to various combinations of instruments, and they play – amongst other things – a waltz, a canon and a fugato. In the final variation the ensemble plays a full tutti for the first time, and the whole work ends in the tonic major. It should be noted that this over-arching harmonic progression, from minor to major, was in no way a novel element – it is found, for example, in several of Beethoven’s works.

While Schoenberg never considered this tonal work to be among his most important compositions, he did ascribe to it both practical and artistic significance. In a letter to the conductor Fritz Reiner in 1944 he wrote: “It is one of those compositions which one writes in order to enjoy one’s own virtuosity and, on the other hand, to give a certain group of music lovers – here it is the bands – something better to play. I can assure you – and I think I can prove it – technically this piece is a masterwork.” *Theme and Variations* can thus stand as the work in which Schoenberg lives up to the ideals Hindemith had for his own Opus 41, to which we shall return.

Igor Stravinsky: *Symphonies of Wind Instruments*

Stravinsky was, like Schoenberg, considered a revolutionary composer by his contemporaries, but he, again like Schoenberg, disagreed with this view. However, whereas Schoenberg saw

the new as a consequence of what had gone before, and simply as the next step in an on-going development, Stravinsky looked on it rather differently. In a lecture at Harvard in 1939 he said: “I was made a revolutionary in spite of myself. [...] The tone of a work like the Rite may have appeared arrogant, the language that it spoke may have seemed harsh in its newness, but that in no way implies that it is revolutionary in the most subversive sense of the word. [...] Art is by essence constructive. Revolution implies a disruption of equilibrium. To speak of revolution is to speak of a temporary chaos. Now art is the contrary of chaos.”

In his three great ballet scores composed before the First World War, and particularly in *The Rite of Spring*, Stravinsky had experimented with orchestration, tonality and rhythm. His orchestration is highly nuanced and varied, his tonality contains many different types of scale and challenging harmonies, and his rhythm is frequently marked by what were, in relation to traditional concepts of rhythm, very rapid changes in time signature and shifts in accent. During, and immediately after, the First World War Stravinsky continued to work with techniques he had used in *The Rite of Spring*, but for smaller ensembles than earlier. This was, in fact, a necessity in these years in which resources for professional musical life were meagre – Stravinsky was, after all, dependent for an income on having his works performed.

In 1920 Stravinsky had reached the midpoint of what would later be considered the transition from his “Russian” to his neo-classical period. Two works from this time that illustrate where he stood are *Pulcinella*, which was premiered in May, and *Symphonies d’instruments à vent* (*Symphonies of Wind Instruments*), which was probably begun in May and was completed in November. *Pulcinella*, which was another ballet for the “Ballets Russes” company, and which contains Stravinsky’s orchestration of themes by Pergolesi, is generally considered the start of his neo-classical period. Correspondingly, *Symphonies of Wind Instruments* is seen as the culmination of his “Russian” period, since it is based on sketches from the two foregoing years and includes elements from Russian folk music.

The distinguished American music scholar Richard Taruskin has argued strongly that the *Symphonies of Wind Instruments* is an instrumental stylization of the *panikhida*, the funeral rite

of the Russian Orthodox church. Such a view in fact underlines the importance of the work as a stylistic turning point, for while it certainly utilizes Russian elements, it also points boldly forwards. For one thing, Stravinsky conjures up a sound that is almost sacred in character, and which at times is not unlike the music he would later create in his *Symphony of Psalms*, even though this later work demands cellos, double basses, two pianos and choir. Secondly, *Symphonies of Wind Instruments* is a purely instrumental work, like most of Stravinsky’s compositions in his neo-classical period.

Indeed, the very title *Symphonies of Wind Instruments* can be seen as a nod to neo-classicism. Unlike most of Stravinsky’s earlier works for large ensembles, the title here is strictly musical, with no non-musical affinities. The term “symphony” generally indicates a work of separate movements, with a format that evolved through the periods of Viennese Classicism and Romanticism. When Stravinsky uses the term in the plural, “Symphonies”, it is tempting to see this as a reference to the word’s etymology, a combination of the Greek *syn* (“together”) and *phōnē* (“sound”). This would seem to point to the way the work is built up, with a sequence of passages in which one hears the interplay of different “ensembles within the ensemble”, with the different groupings of instruments producing their own sonorities.

The work is constructed around four main sections, with each section containing fragments from the others. The first section consists of two Russian folk melodies, the second has a pastoral character, the third contains dance-like rhythms that recall *The Rite of Spring*, and the fourth is a chorale composed around a piano piece already published (and written in memory of Debussy). Thus constructed, Stravinsky’s work has obvious affinities with the four-movement symphony format, albeit compressing its component sections into a single movement.

The *Symphonies of Wind Instruments* received its first performance on 10th June, 1921 in the Queen’s Hall in London, with Serge Koussevitzky conducting. Stravinsky revised the work in 1947, and it is this revised version that is played on this album.

Paul Hindemith: *Concert Music for Wind Instruments* and *Symphony in B flat*

Early in his musical career, when he was the violist in the Amar Quartet, Hindemith took part in performances of chamber music by contemporary composers such as Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Krenek and Weill, as well as of his own works. He began to feel there was an unnecessary gulf between the music they played and the audiences they played to, and in a letter from 1925 he wrote: “I am firmly convinced that a big battle over new music will start in the next few years – the signs are already there. The need will be to prove whether or not the music of our day, including my own, is capable of survival. I of course believe firmly in it, but I also believe that the reproaches made against most modern music are only too well deserved.”

In contrast to – as some might put it – the sentimentality of Romanticism, the lack of clarity of impressionism and the extremism of expressionism, Hindemith stood for what became known as “Neue Sachlichkeit” (New Objectivity), characterized by a stringent control of form, often taking Viennese Classicism as its model. For while Hindemith certainly composed within the tradition of what one might call “extended tonality”, he, unlike the expressionists, did not see atonality as a natural development from efforts to stretch tonality. Instead, he saw tonality as a natural law, almost akin to the law of gravity: you could challenge it, play with it, experiment with it, but you could not nullify it. Hindemith took it upon himself to look for a new form of balance between the cultivation of the familiar and traditional, on the one hand, and innovation and modernity, on the other, so that art music once again could become more easily accessible for “ordinary people”.

The *Konzertmusik* for wind orchestra, Op 41, received its first performance at the Donaueschingern Music Festival on 24th July, 1926. Hindemith himself was a member of the festival’s programme committee, and at the same concert three other works for military band were premiered, all specially commissioned for this festival: Ernst Krenek’s *Drei Marsche*, Op 44, Ernst Toch’s *Spiel*, Op 39, and Ernst Pepping’s *Kleine Serenade*. None of this music was exactly what the audience expected from a military band, and its reception was muted; however, these works are today regarded as important contributions to the wind orchestra repertoire – that is, with the possible exception of Pepping’s serenade (the score of this work was long thought to be lost, but was found and published a few years ago).

Hindemith intended his Opus 41 to be what contemporaries called “Gebrauchsmusik” – “utility music”, able to be played effectively by capable amateurs, and thus functioning as a form of social activity. Even so, the work is fairly demanding on performers. It has three movements: an overture, a set of variations, and a march, and each movement in its own way shows how the neo-classicist Hindemith reaches back to forms from the distant, rather than the recent, past. The first movement, entitled “Konzertante Overtüre”, has blocks of sound from different groups of instruments playing off each other, a technique whose roots can be found in Giovanni Gabrieli’s music for St Mark’s, Venice in the late 16th century. This is, in fact, another usage of the same technique we meet in Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments*. In the second movement Hindemith makes use of a set of variations – a classical form – just as Schoenberg does in his Op 43a. The third movement is a stylized march.

In April 1933 Hindemith learned that about half of his works had been classified as “cultural bolshevism” by the Nazis, and that their performance was forbidden. Life for him was becoming increasingly difficult, and after being pilloried as a prime example of “musical decadence” at the Nazi Music Exhibition in Düsseldorf in May, 1938, he emigrated, first to Switzerland in September that year, and then, following the outbreak of the Second World War, to the USA. In America his fortunes changed. He was recognised as a major composer, and his works were among the most often performed of all contemporary composers.

The first performance of Hindemith’s *Symphony in B flat* was given in 1951 by the United States Army Band, “Pershing’s Own”, in Washington D.C., with the composer conducting. Compared with Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments*, Hindemith’s *Symphony in B flat* follows the classical symphonic tradition relatively closely. At the outset its three-movement form perhaps reminds us more of the pre-classical Italian *sinfonia* than of the four-movement structure that became established in the second half of the 18th century and which was developed in Romanticism. The first movement is in sonata form, and is in three parts. In the first part, the exposition, three different themes are introduced, then follows a fugue that serves as a development, and in the third part, the recapitulation, the themes from the exposition return. The second movement begins with a lyrical duet featuring the alto saxophone and the

cornet, and at first there are no surprises – it takes the form one would expect of the slow second movement of a classical symphony. However, midway through the movement, there is a sharp change in tempo, and the second half serves as the counterpart of the rapid scherzo one often finds, for example, as the third movement in a Beethoven symphony. This ploy allows Hindemith, in fact, to meet the formal demands of the four-movement symphony. The third and last movement is also in three parts. The first two consist of two distinct fugues; these are then combined into a double fugue in the third part, which also includes thematic material from the first movement.

Notwithstanding this symphony's format looking fairly and squarely back to the Baroque and Classical periods, it is quite clearly a work of the 20th century. Ambiguous tonality, asymmetrical phrasing and other innovative elements feature prominently. The point is that Hindemith uses them within a traditional structure to achieve the balance he wanted between tradition and modernity.

Rolf Wallin: *Changes*

There are just as many challenges facing composers today as there were in the days of Schoenberg, Stravinsky and Hindemith, and in fact the demands on composers *then*, and the demands *now*, have much in common. In both cases, composing involves craft skills and a musical language strongly tied to tradition: a composer must master a whole range of techniques originating at different times in history. Yet, at the same time, a composer is expected to speak with a new voice. Moreover, as new techniques, new instruments and new technology evolve, it is the task of the composer to explore the sonic possibilities they offer.

Performers of contemporary music and their audiences are also interested in what is new. They want to be challenged by new sonorities and new musical experiences. But there are limits! Performers hardly want to be scared away from rehearsing and playing music, and audiences hardly want to be scared away from listening to it. Composers today therefore have to ask themselves if they are interested in building that bridge between music and audiences that Hindemith, in his day, saw as so vital.

The music of Rolf Wallin involves many more contrasts than those we find simply in the interplay between tradition and innovation. The huge diversity of his musical world allows him to explore the contrasts and antagonisms that lie between the improvised and the composed, between the calculated and the intuitive, and between movement and stasis. In the very opening bars of *Changes* (1984) we hear an example of the last of these antagonisms: rapid movement is followed by a long, supine sound-stretch. What are these *changes* the title is alluding to? Wallin has himself commented on the underlying idea on which this composition is based, and on how this idea is translated into a musical structure: “*I Ching, the Book of Changes* was written several thousand years before our era. In the West we usually associate it with forecasting the future. But it also describes how the Chinese perceived the universe as a dancing dynamic between two antithetical but equally charged poles, which can transform themselves into their opposite: negative and positive, dark and light, soft and hard, chaos and order. There are many quantum physicists today who immediately feel at home in this model, and we in our daily lives experience how something can suddenly turn into the opposite of what we had expected. The music fluctuates between four easily recognisable thematic elements: *Yang* – static, hard / *The Young Yang* – pulsating, energetic, hard / *Yin* – static, soft / *The Young Yin* – flowing, soft”

Sometimes the changes between these elements are sudden and abrupt, while at other times they are subtle, almost imperceptible. By virtue of Wallin's achievement in combining a detailed texture with a transparent sound picture, *Changes* emerges as a rich and energetic piece that can really grip the listener.

Royal Norwegian Navy Band is one of five professional military bands in Norway. The band is a unique and popular ensemble and plays concerts both in Norway and abroad with its twenty-nine musicians. The band gives 130-150 performances each year and has, from its home base in Horten, travelled on tours and other musical assignments to France, Russia, China and Spain, among other countries. The band has also visited Afghanistan twice to perform for Norwegian and foreign troops. The Royal Norwegian Navy Band won the Norwegian Grammy (Spellemannprisen) in 2003, and has collaborated with most of Norway's leading artists.

Ingar Bergby attended the Norwegian Academy of Music, studying the clarinet with Professor Richard Kjelstrup. He later studied conducting, with Professor Karsten Andersen at the academy, and with Professor Jorma Panula in Helsinki. He gained his conductor's diploma in 1991 with the highest grade. His career as a professional conductor started in 1991 when he was appointed principal conductor of Bit 20 Ensemble. Two years later he was appointed conductor of Opera Vest. He has made numerous recordings and conducted several first performances with these two Bergen-based ensembles. From 1999 to 2005 Bergby was music director of Värmland Opera, and of the Värmländ Opera Sinfonietta.

In 2003-2008 he was attached to the Bergen Philharmonic Orchestra as principal guest conductor, responsible for Norwegian and Nordic repertoire. In the 2009-2010 season Ingar Bergby was engaged as "Norwegian profile conductor" by KORK, the Norwegian Radio Orchestra, with whom he also conducted all the symphonies of Brahms. Ingar Bergby works on a regular basis as guest conductor of all the Norwegian symphony orchestras. He has also performed in Sweden, Denmark, Iceland, Germany and the Czech Republic. He has received several awards and grants, including two scholarships from the Arts Council of Norway. Ingar Bergby has been the principal conductor of the Royal Norwegian Navy Band since 2008.





De fire komponistene som er representert på denne platen, har til felles at de alle har skrevet musikk innenfor et mangfold av stiler og for en stor variasjon av besetninger. Stilmangfoldet vi finner i deres verker, kommer av at alle komponistene har videreført tradisjonelle elementer samtidig som de også har behersket og eksperimentert med et vidt spekter av komposisjons-teknikker. Med dette som utgangspunkt har de skapt stadig nye kunstneriske uttrykk.

Arnold Schönberg (1874-1951) begynte som senromantiker, men regnes som en av den tyske ekspresjonismens fremste eksponenter, ved siden av Alban Berg og Anton Webern. Et av Schönbergs mest innflytelsesrike bidrag til utviklingen av moderne musikk, er tolvtoneteknikken – dodekafonien, som han presenterte i det siste av de fem klaverstykkene, op. 23, fra 1923. Her er alle de tolv tonene i den kromatiske skalaen organisert i en serie eller rekke hvor ingen tone skal brukes på nytt før alle de andre er spilt. Senere skulle andre komponister utvide denne serielle teknikken til å omfatte flere musikalske parametere, som rytme, dynamikk og artikulasjon.

Igor Stravinskij (1882-1971) skrev i løpet av sin karriere musikk i mange forskjellige stilarter. Det er derfor vanlig å dele Stravinskij's verker inn i tre stilperioder som overlapper hverandre litt. Den første av disse kalles den «russiske» perioden, hvor han ofte tar utgangspunkt i russisk folkemusikk. Blant verkene fra denne perioden finner vi de tre store ballettene *Ildfuglen*, *Petrusjka* og *Vårofferet*. Deretter følger en neoklassisk periode fra ca. 1919, hvor mye av den rene instrumentalmusikken hans blir skrevet, og en seriell periode fra 1950-årene, hvor han blir opptatt av å utforske blant annet Schönbergs tolvtoneteknikk.

Paul Hindemith (1895-1963) var, i tillegg til å komponere, også virksom som fiolinist, bratsjist, teoretiker, lærer og dirigent. Han komponerte for så å si alle tradisjonelle instrumenter, og eksperimenterte også mye med tonalitet og harmonikk. I tillegg gjorde han forsøk hvor han tok opptak av stemmer og instrumenter som han spilte av på grammofooner som gikk på ulike hastigheter. Dessuten var han en av de første som underviste i filmmusikkkomposisjon, og han var tidlig ute med å fremføre eldre musikk på tidstypiske instrumenter.

Rolf Wallin (1957-) høster stor anerkjennelse blant både utøvere og publikum i Norge så vel som internasjonalt. Han har arbeidet som utøver og komponist i en rekke ulike sammenhenger. Som trompetist har han spilt både «tidligmusikk» og i eksperimentelle jazz- og rockgrupper, og som komponist kan han kombinere komplekse matematiske strukturer med sin egen musikalske intuisjon. På verklesten hans finner vi komposisjoner for tradisjonelle instrumenter og besetninger, for datamaskiner og elektroakustiske lydinstallasjoner, samt performancekunst.

Arnold Schönberg: *Theme and Variations*

Selv om samtiden så på Schönberg som en «revolusjonær» komponist, regnet han seg selv som et ledd i en tradisjon i stadig utvikling, hvor atonalitet var en rent logisk konsekvens av at harmonikken hadde blitt stadig mer kompleks gjennom 1800-tallet. Videre holdt han det for sannsynlig at musikken i fremtiden kom til å inneholde skalatyper med enda mindre intervaller enn halvtonetrinn. For hans egen del var tiden ikke inne for mikrotonalitet, siden alle mulighetene med den kromatiske skalaens tolv toner enda ikke var utnyttet til fulle.

Schönberg, som var av jødisk opprinnelse, advarte allerede tidlig på 1920-tallet mot den voksende antisemittismen i Tyskland. Han forutså at disse strømningene kunne lede til vold, og da Hitler kom til makten, anså Schönberg levegrunnlaget sitt som truet. Kort tid etter maktovertagelsen bekjentgjorde det nye regimet at jøder ikke lenger skulle kunne inneha stillinger ved kunstakademiet i Berlin, hvor Schönberg hadde hatt ansvaret for komposisjonsklassen siden 1926. Etter et kort opphold i Frankrike emigrerte han og familien til USA i oktober 1933. Senere skulle naziregimet drive utstrakt og systematisk forfølgelse av eksperimentelle kunstnere, og atonal musikk var blant de mange kunstuttrykkene som ble fordømt som «degenerert» (entartet). Schönberg, Stravinskij og Hindemith var alle representert ved nazistenes utstilling av «Entartete Musik» i Düsseldorf i 1938.

Alt ble ikke lett for Schönberg i USA heller, for selv om han var respektert som komponist, var ikke «markedet» veldig stort for å få fremført den musikken han aller helst ville skrive. Noen

av verkene Schönberg skrev i USA er derfor skrevet i en langt mer «publikumsvennlig» stil enn den atonale, ekspressjonistiske musikken han er mest kjent for.

Theme and Variations, opus 43a er et slikt verk. Det ble skrevet i 1943, på oppfordring fra pianisten og musikkforleggeren Carl Engel som ønsket å publisere et verk som skulle kunne spilles av high school-ensembler. Etter et tema på 21 takter, følger 7 variasjoner og en finale. Denne variasjonsformen har røtter langt tilbake i musikkhistorien, hvor *Goldbergvariasjonene* av Bach og *Diabellivariasjonene* av Beethoven kan stå som fremragende eksempler fra hver sin epoke. I Schönbergs variasjoner hører vi ikke bare bearbeidelser av selve melodien og dens karakter, men også en svært variert bruk av de klanglige mulighetene ensemblet besitter. Temaet, en stilisert marsj, åpner i g-moll, men starter umiddelbart på en harmonisk reise gjennom mange ulike tonearter. I løpet av variasjonene får vi presentert de forskjellige instrumentene og instrumentkombinasjonene gjennom blant annet en vals, en kanon og en fugato. I finalen spiller ensemblet en full tutti for første gang, og verket slutter i G-dur. Den overordnede harmoniske progresjonen, fra moll til dur med samme grunntone, er på ingen måte et modernistisk trekk, men noe en finner for eksempel i flere av Beethovens verker.

Selv om Schönberg ikke regnet dette tonale verket som et av sine hovedverk, tilla han det like fullt både pragmatisk og kunstnerisk betydning. I 1944 skriver han i et brev til dirigenten Fritz Reiner: «Det er en slik komposisjon som en skriver for å dyrke sin egen virtuositet, og, på den annen side, for å gi en spesiell gruppe musikkelskere – i dette tilfellet korpsene – noe bedre å spille. Jeg kan forsikre deg – og jeg tror jeg kan bevise det – at dette stykket teknisk sett er et mesterverk.» Slik kan opus 43a stå som det verket hvor Schönberg lever opp til idealet Hindemith hadde for sitt opus 41, som vi kommer tilbake til senere.

Igor Stravinskij: *Symfonier av blåseinstrumenter*

Stravinskij ble i likhet med Schönberg oppfattet som en revolusjonær komponist i sin egen samtid. Og, også i likhet med Schönberg, mente Stravinskij selv at dette var en misoppfatning. Men der Schönberg så det nye som en konsekvens av det forutgående, og dessuten kun som et nytt steg i en ikke avsluttet utvikling, begrunnet Stravinskij sitt eget syn på en nokså annen

måte. I en forelesning ved Harvard i 1939 sa han: «Jeg er blitt gjort til revolusjonær mot min vilje [...] Tonen i et verk som *Vårofferet* kunne nok kanskje synes arrogant, og språket litt brutalt i all sin nyhet, men det innebar på ingen måte at verket var revolusjonært i dette ords revolusjonære betydning [...] Kunsten er i sitt vesen byggende. Revolusjon fører til brudd på likevekten. Revolusjon vil si et forbigående kaos. Men kunst er det motsatte av kaos.»

I de tre store ballettene fra før 1. verdenskrig, i særdeleshet *Vårofferet*, hadde Stravinskij eksperimentert med orkestrering, tonalitet og rytme. Orkestreringen viser stor variasjon og nyanserikdom, tonaliteten inneholder mange ulike skalatyper og utfordrende harmonikk, og rytmikken er ofte preget av hyppige taktartsskifter eller forskyvninger av betoningene i forhold til hva en tradisjonelt forventer innenfor taktarten. Under og umiddelbart etter 1. verdenskrig jobbet Stravinskij videre med teknikker han hadde brukt i *Vårofferet*, men for mindre besetninger enn tidligere. Siden det var knapt med ressurser til det profesjonelle musikklivet i krigsårene, var dette nødvendig for å få fremført verkene, noe han var avhengig av for sin egen inntekts skyld.

I 1920 stod Stravinskij midt oppe i det som ettertiden regner som en overgang fra den «russiske» til den neoklassiske perioden. To verker fra dette året som illustrerer dette godt, er *Pulcinella* som ble urfremført i mai, og *Symphonies d'instruments à vent* – Symfonier av blåseinstrumenter – som sannsynligvis ble påbegynt i mai og fullført i november. *Pulcinella*, nok en ballett for Ballets Russes, som blant annet inneholder Stravinskij's orkestreringer av temaer av Pergolesi, regnes som starten på den neoklassiske perioden. Tilsvarende kan *Symfonier av blåseinstrumenter* sees som avslutningen på den russiske perioden, siden verket er basert på skissemateriale fra de to foregående årene og inneholder elementer fra russisk folkemusikk.

Den anerkjente amerikanske musikkforskeren Richard Taruskin ser *Symfonier av blåseinstrumenter* som en instrumental stilisering av *panikhida*, den ortodokse begravelssliturgien. Dette synet understreker verkets betydning som et stilistisk vendepunkt, for verket peker tross de russiske elementene også fremover. For det første skaper Stravinskij her et nærmest sakralt klangbilde som til tider slett ikke er ulikt det vi senere møter i *Symphonie de psaumes*. Selv om

Salmesymfonien også krever celloer, kontrabasser, klaver og kor. For det andre er verket et rent instrumentalverk, noe som skulle komme til å dominere produksjonen i hans neoklassiske periode.

Tittelen *Symfonier av blåseinstrumenter* kan i seg selv sees som et neoklassisk trekk. I motsetning til de fleste av hans tidligere verker for større besetning, indikerer tittelen intet utenom-musikalsk meningsinnhold. Begrepet «symfoni» betegner oftest et flersatsig orkesterverk med en form som ble utviklet gjennom wienerklassisismen og romantikken, men når Stravinskij i dette tilfellet bruker flertallsformen «symfonier», er det nærliggende å anta at han henspiller på ordets etymologi, en sammensetning av de greske ordene *syn* ('sammen') og *phōnē* ('klingende'). Og det er nettopp slik verket fremstår, med en struktur hvor en blir presentert for ulike «ensembler i ensemblet» som settes opp mot hverandre i stadig nye klanglige konstellasjoner.

Verket er bygget opp av fire hoveddeler, samtidig som hver del inneholder fragmenter fra de andre delene. Første del består av to russiske folkemelodier, den andre har pastorale-karakter, den tredje inneholder danseaktige rytmer som gir assosiasjoner til *Vårofferet*, og siste del er en koral som bygger på et tidligere publisert klaverstykke skrevet til minne om Debussy. Denne oppbygningen gir klare assosiasjoner til den firesatsige symfoniformen, riktignok konsentrert til en sammenhengende sats. *Symfonier av blåseinstrumenter* ble urfremført 10. juni 1921 i Queen's Hall i London under ledelse av Serge Koussevitzky. Den her foreliggende innspillingen er av Stravinskij's revisjon av verket fra 1947.

Paul Hindemith: *Konsertermusikk for blåseorkestre og Symfoni i B*

Tidlig i sin karriere, som bratsjist i Amar-kvartetten, deltok Hindemith i fremførelser av kammermusikk av de samtidige komponistene Bartók, Stravinsky, Schönberg, Webern, Krenek og Weill, i tillegg til egne verker. Samtidig begynte han å bekymre seg for kløften som hadde oppstått mellom musikken de spilte, og publikummet de spilte for. I et brev fra 1925 skriver han: «Jeg er overbevist om at det vil stå et stort slag om ny musikk de neste årene – vi ser tegnene allerede. Det gjenstår å se hvorvidt vår tids musikk, inkludert min egen, har livets rett. Jeg har selvfølgelig en sterk tro på den, men jeg tror også at beskyldningene som er rettet mot det meste av moderne musikk er høyst berettiget.»

I motsetning til det som kunne oppfattes som føleri hos romantikerne, for utydelig hos impresjonistene og for ekstremt hos ekspresjonistene, stod Hindemith for det som har blitt kalt «Neue Sachlichkeit» – nysaklighet: Med ryddighet og tydelighet i formoppbyggingen, gjerne med wienerklassikerne som forbilde.

Selv om også Hindemith i høyeste grad arbeidet innenfor det en kan kalle «det utvidede tonalitätsbegrep», så han, i motsetning til ekspresjonistene, ikke på atonalitet som en naturlig videreføring av utviklingen med å utfordre tonaliteten. Han så snarere tonaliteten som en naturlov, omtrent på linje med tyngdekraften: du kan utfordre den, leke med den, eksperimentere med den, men ikke oppheve den. For Hindemith ble det derfor en oppgave å søke en ny form for balanse mellom gjenkjennelse og tradisjon på den ene siden, og nyskaping og modernitet på den andre, slik at kunstmusikken igjen skulle kunne bli lettere tilgjengelig for «vanlige folk».

Konsertermusikk for Blåseorkestre – Konsertermusikk for blåseorkestre, opus 41, ble urfremført under musikkfestivalen i Donaueschingern 24. juli 1926, hvor Hindemith selv var medlem av programkomiteen. På samme konsert ble det urfremført hele tre andre verker for militær-orkesterbesetning som også var bestilt til denne festivalen: Ernst Kreneks *Drei Marsche*, op.44, Ernst Toch's *Spiel*, op.39, samt *Kleine Serenade* av Ernst Pepping. Siden verkene hadde et tonespråk som skilte seg fra hva publikum forventet når de hørte et militær-orkester, var mottagelsen den gang blandet. I dag er de imidlertid regnet for å være viktige verker for blåseorkester, med mulig unntak av Peppings serenade som man antok var gått tapt, men som ble gjenoppdaget og publisert for få år siden.

Hindemiths intensjon var at verket skulle være det samtiden betegnet som «Gebrauchsmusik» – bruksmusikk eller anvendbar musikk. I dette tilfellet skulle verkets nyttefunksjon være som sosial aktivitet, på linje med enhver annen omgangsform, idet verket skulle kunne spilles av amatører. Til tross for dette er verket temmelig krevende å spille. Verket er inndelt i tre satser, en ouverture, en variasjonsatts og en marsj, som på hver sine måter viser hvordan neoklassisisten Hindemith griper tilbake til former fra tidligere epoker enn den nære fortid. Første sats har overskriften «Konzertante Overture». Her settes ulike grupperinger av instrumenter opp

mot hverandre i klangblokker. Denne satsteknikken har røtter tilbake til Giovanni Gabrielis musikk for Markuskatedralen i Venezia på slutten av 1500-tallet, og i denne satsen møter vi således en annen anvendelse av samme prinsipp som i Stravinskis *Symfonier av blåseinstrumenter*. I andre sats griper Hindemith, i likhet med Schönberg, til den klassistiske variasjonsformen, og tredje sats er en stilisert marsj.

I april 1933 fikk Hindemith vite at om lag halvparten av hans verker hadde blitt stemplet av nazistene som «kulturell bolsjevisme» og dermed ble forbudt å fremføre. Arbeidsforholdene hans ble stadig vanskeligere, og etter å ha blitt uthengt som erkeeksempel på «musikalsk dekadanse» ved nazistenes Entartete Musik-utstilling i Düsseldorf i mai 1938, emigrerte han til Sveits i september, og videre til USA etter utbruddet av 2. verdenskrig. I USA fikk han derimot stor suksess som komponist, og ble en av de mest fremførte samtidskomponistene.

Symfoni i B ble urfremført i 1951 av militærorketret «Pershing's Own» i Washington D.C., med komponisten selv som dirigent. Til forskjell fra Stravinskis verk, bygger Hindemiths symfoni tydeligere på den klassistiske symfoniformen. Det vil si, ytre sett minner den med sine tre satser om den førklassistiske italienske *sinfoniaen*, snarere enn den firesatsige strukturen som ble etablert på andre halvdel av 1700-tallet og videreført gjennom romantikken. Første sats er en sonatesatsform og er inndelt i tre deler. I første del, eksposisjonen, presenteres tre ulike temaer. Deretter følger en fuge som tjener som gjennomføringsdel, og i tredje del, reisen, vender temaene fra eksposisjonen tilbake. Andre sats åpner med en lyrisk duett mellom altsaksofon og kornett, og til å begynne med fremstår satsen slik en forventer av en langsom andresats i en klassistisk symfoni. Midtveis kommer det imidlertid et markant temposkifte, og andre halvdel av satsen tjener som motstykke til den hurtige scherzoen man ofte finner som tredje sats i en Beethoven-symfoni. På denne måten sørger Hindemith i denne satsen for likevel å oppfylle de sjangermessige forventningene en har til en symfoni som et firesatsig verk. Tredje og siste sats er også inndelt i tre deler, hvor de to første delene består av to ulike fuger som blir kombinert i en dobbeltfuge i den siste delen. I den siste delen av satsen gjentas også tematisk materiale fra første sats.

Selv om symfoniens formspråk og satsteknikk peker tilbake på barokk og klassisme, levnes det aldri noen tvil om at verket er skrevet på 1900-tallet. Flertydig tonalitet og asymmetriske fraser er blant de nyskapende trekkene Hindemith fyller den tradisjonelle formen med, for å skape den ønskede balansen mellom tradisjon og modernitet.

Rolf Wallin: *Changes*

Komponistenes utfordringer i dag har slett ikke blitt færre siden Schönberg, Stravinskij og Hindemiths tid, og datidens og nåtidens utfordringer viser klare likhetstrekk. Det håndverksmessige ved å komponere er, nå som da, for en stor del knyttet til tradisjon. En komponist må fremdeles beherske en rekke teknikker med ulikt historisk opphav, samtidig som det stadig forventes noe nytt. Etter hvert som nye teknikker, nye instrumenter og ny teknologi utvikles, forblir komponistenes ansvar å utforske de nye klanglige mulighetene dette gir. Både utøvere og publikum av ny musikk ønsker å bli utfordret av nye klangopplevelser, men dog ikke så mye at man som utøver blir skremt bort fra å øve inn og fremføre musikken, eller som publikum skremt bort fra å høre på den. Komponisten i dag må fremdeles ta stilling til hvorvidt det er ønskelig å bygge broer mellom komponist og publikum, slik Hindemith ville.

Rolf Wallins produksjon forholder seg til langt flere motsetninger enn de vi finner i spenningsfeltet mellom tradisjon og nyskaping. Det mangfoldige musikalske erfaringsgrunnlaget hans gir stor frihet til å utforske kontraster som det improviserte og komponerte, det kalkulerede og intuitive, bevegelse og stillstand. Allerede i åpningstaktene av *Changes* (1984) hører vi et eksempel på det siste: Raske bevegelser etterfølges av en lengre, liggende klangflate. Hva er det så *endringene* består i, som tittelen skaper forventninger om? Wallin har selv gitt til kjenne idégrunnlaget for denne komposisjonen, og hvordan dette er overført til den musikalske oppbyggingen: "*I Ching, eller forandringenes bok*, ble til flere tusen år før vår tidsregning. I Vesten assosierer vi den med spådom. Men den beskriver også hvordan kineserne så universet som en dansende dynamikk mellom to motsatte men likeverdige ladninger, som kan forandre seg til sin motsetning: negativt og positivt, mørkt og lyst, mykt og hardt, kaos og orden. Mange av vår tids kvantefysikere kjenner seg umiddelbart igjen i denne modellen, og i dagliglivet ser vi alle hvordan ting plutselig kan forandre seg til det motsatte av hva vi forventet. Musikken

svinger mellom fire lett gjenkjennelige musikalske materialer: *Yang* - stillestående, hardt / *Den unge Yang* – pulserende, drivende, hardt / *Yin* – stillestående, mykt / *Den unge Yin* – flytende, mykt»

Noen av endringene mellom disse elementene er brå og plutselige, mens andre ganger er det snakk om subtile klangforskjeller som kommer snikende. Wallins evne til å kombinere en detaljert tekstur med et transparent klangbilde gjør at *Changes* fremstår som et hendelsesrikt og energisk stykke som det er lett å bli grepet av.

Kongelige Norske Marines Musikkorps er ett av fem profesjonelle militærkorps i Norge. Korpset er et unikt og populært ensemble og spiller konserter i både inn- og utland med sine 29 musikere. Korpset har 130-150 spilleoppdrag årlig og har fra sin base i Horten reist på turneer og konsertoppdrag til blant annet Frankrike, Russland, Kina og Spania. Korpset har også vært i Afghanistan to ganger og spilt for norske og utenlandske tropper. Marinemusikken fikk i 2003 Spellemannsprisen for sitt samarbeid med Erik Bye for CD-utgivelsen *I Dur og Brott*, og har jobbet med de fleste av Norges største artister.

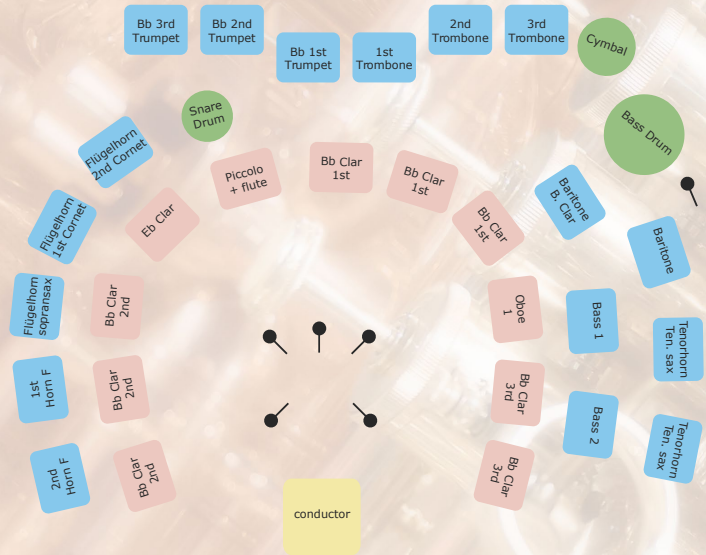
Ingar Bergby studerte klarinett med professor Richard Kjelstrup ved Norges musikkhøgskole og senere orkesterdireksjon med professor Karsten Andersen samme sted og med professor Jorma Panula i Helsingfors. Han tok diplomeksamen i orkesterdireksjon i 1991 med beste karakter. Karrieren som dirigent startet da han i 1991 ble sjefsdirigent for Bit 20 Ensemble og for Opera Vest i 1993, to ensembler han har gjort en rekke CD-innspillinger og uroppføringer med. Han var i syv år sjefsdirigent for Värmlandsoperaen og for Värmlandsoperaens Sinfonietta.

I perioden 2003-2008 var Ingar Bergby tilknyttet Bergen Filharmoniske Orkester som fast gjestedirigent med ansvar for norsk og nordisk repertoar. I 2009-2010 var han engasjert som norsk profildirigent i Kringkastingorkesteret (KORK), der han blant annet dirigerte de fire symfoniene til Brahms. Ingar Bergby dirigerer jevnlig alle de store norske symfoniorkestrene

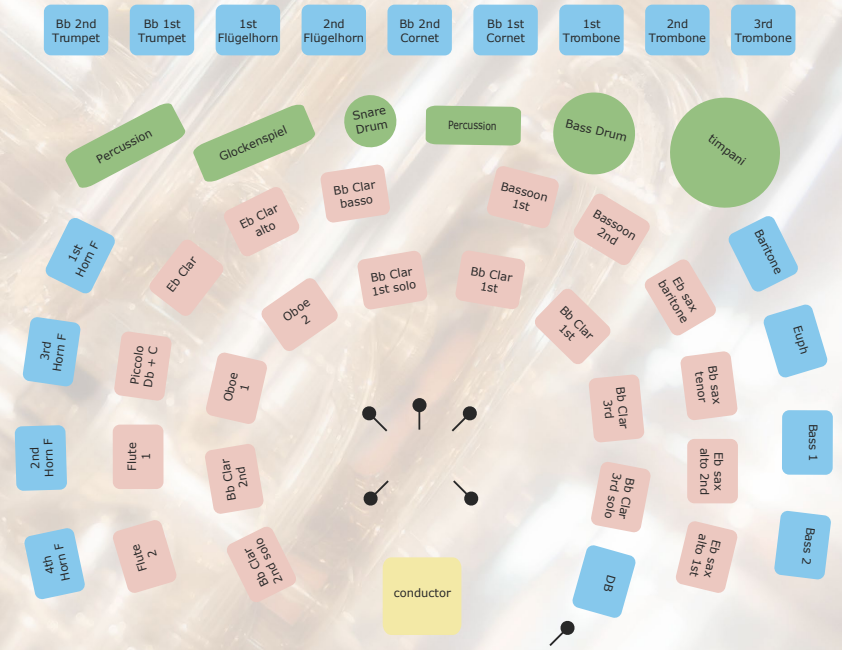
og har hatt engasjementer i Sverige, Danmark, Island, Tyskland og Tsjekkia. Han har mottatt en rekke priser og legater samt Statens Arbeidsstipend ved to anledninger. Ingar Bergby har vært sjefsdirigent for Kongelige Norske Marines Musikkorps siden 2008.



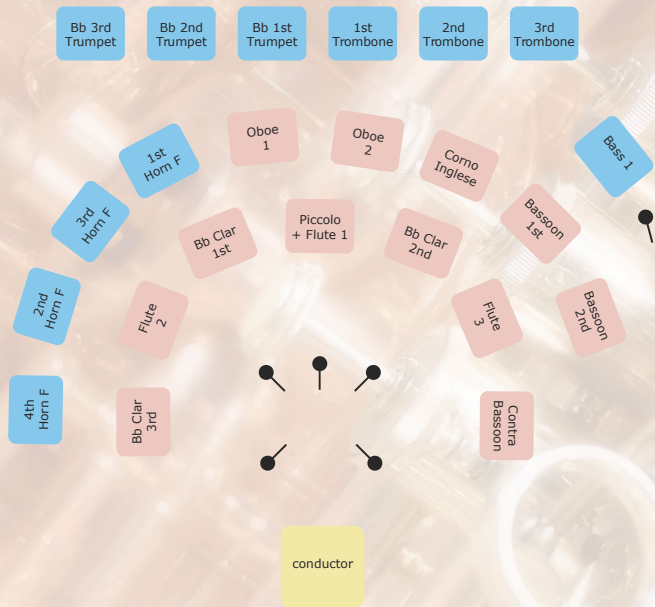
Hindemith **Konzertmusik**



Hindemith **Symphony** Schönberg **Theme and Variations** Wallin **Changes**



Stravinsky **Symphonies of Wind Instruments**



2L (Lindberg Lyd) records in spacious acoustic venues: large concert halls, churches and cathedrals. This is actually where we can make the most intimate recordings. The qualities we seek in large rooms are not necessarily a big reverb, but openness due to the absence of close reflecting walls. Making an ambient and beautiful recording is the way of least resistance.



Searching the fine edge between direct contact and openness; that's the real challenge! A really good recording should be able to bodily move the listener. This core quality of audio production is made by choosing the right venue for the repertoire, and balancing the image in the placement of microphones and musicians relative to each other in that venue. There is no method available today to reproduce the exact perception of attending a live performance.

That leaves us with the art of illusion when it comes to recording music. As recording engineers and producers we need to do exactly the same as any good musician – interpret the music and the composer's intentions and adapt to the environment where we perform.

Surround sound is a completely new conception of the musical experience. Recorded music is no longer a matter of a fixed two-dimensional setting, but rather a three-dimensional enveloping situation. Stereo can be described as a flat canvas, while surround sound is a sculpture that you can literally move around and relate to spatially; surrounded by music you can move about in the aural space and choose angles, vantage points and positions.

Morten Lindberg engineer and producer

Blu-ray is the first domestic format in history that unites theatre movies and music sound in equally high quality. The musical advantage is the high resolution for audio, and the convenience for the audience as one single player will handle music, films, DVD-collection and your old library of traditional CD.

Developed by Munich's msm-studios in co-operation with Lindberg Lyd, the Pure Audio Blu-ray combines the Blu-ray format's vast storage capacity and bandwidth necessary for high resolution sound (up to 192 kHz/24Bit) in surround and stereo with the easy and straight-forward handling of a CD. Pure Audio Blu-ray can be operated in two ways: by on-screen menu navigation or by remote control without a TV screen. Remote control operation is as easy as with a CD: besides the standard transport controls the numeric keys directly access the corresponding track number and the desired audio stream can be selected by the coloured keys on the remote control. For example, press the red button for 5.1 DTS HD Master or yellow for 2.0 LPCM. Pure Audio Blu-ray plays back on every Blu-ray player.

■ 5.1 DTS HD MA 24/192kHz ■ 2.0 LPCM 24/192kHz

This **Pure Audio Blu-ray** is equipped with **mShuttle** technology – the key to enjoying your music even when away from your Blu-ray player. Connecting your BD player to your home network will enable you to access portable copies of the songs residing on the disc: you may burn your own copy in CD quality or transfer MP3s of your favourite tracks to your mobile player. mShuttle provides a versatile listening experience of Pure Audio Blu-ray: in studio quality FLAC on your home entertainment system, in CD quality in car & kitchen, or as MP3 wherever you are.

1. Make sure that your BD player is connected to your computer network.
2. Insert the Pure Audio Blu-ray Disc into your BD player and press the mShuttle button after the disc is loaded.
3. Open the Internet browser of your computer and type in the IP address of your BD player. You will find this address in the setup menu of your Blu-ray Disc player.
4. Select booklet and audio files to download from the Blu-ray to your computer.



Blu-ray authoring **msm-studios GmbH**

audio encoding **Morten Lindberg** • screen design **Dominik Fritz**

authoring **Martin Seer** • project management **Stefan Bock**

Blu-ray producers **Morten Lindberg** and **Stefan Bock**

Recorded at Jar Church April 2013 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer and Balance Engineer **MORTEN LINDBERG**
Recording Technician **BEATRICE JOHANNESSEN**

Editing **JØRN SIMENSTAD**
Mix and Mastering **MORTEN LINDBERG**

Photo and graphic design **MORTEN LINDBERG**
Text **JAN RAGNAR STORHEIM**
Translation **RICHARD HUGH PEELE**

Executive Producers
JØRN SIMENSTAD, MORTEN LINDBERG and **TRULS SANAKER**



2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©14 [NOMPP1402010-090] **2L-102-SABD**

This recording was made by Lindberg Lyd AS with DPA microphones, Millennia Media amplifiers and SPHYNX2 converters to a PYRAMIX workstation. Digital eXtreme Definition is a professional audio format that brings "analogue" qualities in 24 bit at 352.8 kHz sampling rate. DXD preserves 8.4672 Mbit/s per channel linear PCM.

Note on Low Frequency Effect channel: For SACD and FLAC audio files, all six channels (including the Lfe channel) are calibrated for equal playback levels. However, in the audio streams for the Blu-ray the Lfe channel is lowered by -10dB in the mastering process, anticipating a +10dB elevation in cinema-style home theatre playback.