How do we listen to music? Indeed, how do we listen to anything?

What we as listeners encounter here is sheer auditory bliss. TrondheimSolistene take a new step towards bridging the gap between themselves and their audience. It is not the gap between the live performance and the recording which they attempt to close. It is the gap between the recording and the living, ever open human ear.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)
01-04 **SOUVENIR de Florence**

Carl Nielsen (1865–1931)
05 **Ved en Ung Kunstners Baare**

Carl Nielsen
06-08 **SUITE for String Orchestra**

Pyotr Ilyich Tchaikovsky
09-12 **SERENADE for Strings**

TRONDHEIM**SOLISTENE**
Øyvind Gimse & Geir Inge Lotsberg

Pure Audio Blu-ray recorded in DXD 24bit/352.8kHz
5.1 DTS HD MA 24/192kHz 7.1 DTS HD MA 24/96kHz
2.0 LPCM 24/192kHz 9.1 Auro-3D 24/96kHz (track 01-05 only)
+ mShuttle MP3 and FLAC

2L 90

EAN13: 7041888517320

pure audio Blu-ray Disc dts-HD Master Audio Auro 3D Audio

2L-090-PABD-v2 made in Norway 20©12 Lindberg Lyd AS

TRONDHEIM**SOLISTENE** Souvenir

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)
SOUVENIR de Florence (op. 70)
01 I. Allegro con spirito 11:13
02 II. Adagio cantabile e con moto 10:11
03 III. Allegretto moderato 6:28
04 IV. Allegro vivace 7:31

Carl Nielsen (1865–1931)
Ved en Ung Kunstners Baare (fs. 58) *At the Bier of a Young Artist*
05 Andante lamentoso 4:42

Carl Nielsen
SUITE for String Orchestra (op. 1)
06 I. Prelude 3:10
07 II. Intermezzo 5:30
08 III. Finale 6:40

Pyotr Ilyich Tchaikovsky
SERENADE for Strings in C (op. 48)
09 I. Pezzo in forma di Sonatina 9:20
10 II. Walzer 3:59
11 III. Élégie 8:43
12 IV. Finale (Tema Russo) 7:45

TRONDHEIM**SOLISTENE** Øyvind Gimse / Geir Inge Lotsberg

Auditory bliss

by Erik Fosnes Hansen

How do we listen to music? Indeed, how do we listen to anything? Our use of our hearing consists primarily of a conscious shutting out of our minds the things we don't want to hear. Because the ear is always open; we can't shut it the way we can our eyes – only at night is our hearing turned down somewhat, but it is never turned completely off. Even with our eyes closed, even in sleep, our hearing is our sensual lifeline back to the reality that surrounds us. It is our last line of defence. It nudges us and fetches us back from sleep whether to the whimpering of a hungry infant, the alarm clock going off or (presumably once in a distant past) to the hungry growl of a bear heading into the family cave. From the moment of our birth to the moment of our death, as long as our hearing works, we are surrounded by sound from all sides. We are afloat in an ocean of sound. We have no choice.

That is why sound can feel so insistent, so almost rude. From the downstairs neighbour's incessant fixing-upping to the oaf across the street from whose windows music always pours on beautiful summer evenings. It isn't the music that is the problem – the oaf may have an excellent taste in music; what offends is how the insistent the act is. He gives us no choice. Or rather, there is the choice between going over, ringing his doorbell and then killing him, or shutting our own windows. Those are the choices we can live with.

And yet, most of the time living in this lifelong cacophony is fine. Most of the things we shut out, we relegate to the subliminal parts of our consciousness: the noise of traffic, swarms of people, footfall on the pavement, the computer fan, the sound of the breeze, raindrops, the voices of children on the playground down the street, the clatter of cutlery in the café – it all becomes one big hum, a backdrop which makes for a sort of silence of the mind. We even

experience a feeling of security as we are carried by the stream of the big and small sounds of our everyday lives. Occasionally, young children from an urban environment may feel scared the first time they come to the wide open spaces at winter and hear: nothing. The silence in the mountains can seem terrifying. "The great, white silence," Nansen termed it. It is related to eternity, to soundless space, to the absence of life, to death.

But the mountains are not altogether quiet. The hearing readjusts, recalibrates to new levels. The whooshing of wind over a snow dune. The squeaking of footsteps in snow. The creaking of a cabin wall. Dogs barking in the distance. When you then return to town, the constant whoosh of sounds suddenly feels like nothing so much as noise – until after a couple of days we no longer hear it: we have got used to it once more.

Some sounds speak to us directly; they carry a meaning, are more than just a sound amid sounds. The human voice is one such sound, always wanting to impart something; it engages our minds and hearts, whether it speaks to us directly or is merely a snippet we pick up in passing down a street: "... and then I said to Gunnar, Gunnar I said, don't you realize what she's getting up to on the side?" And we walk on, pondering whatever that could be. Even when we are spoken to in a language we don't understand, our inner analyst is launched into intense, urgent action: is the conductor trying to tell us that our ticket isn't valid? Have we got on the wrong train? Have we gone too far? Should we have gone yesterday? Doesn't he like us? What is it he wants from us?

Some sounds want to engage us, and engage us directly. Music is one such sound. Like the human voice it carries meaning, a manmade content in the form of harmonies and melodic lines, rhythm, tempo, and volume, all of which becomes the medium for a much deeper content, one of feeling. Sadness, joy, triumph, solemnity, melancholy, hope, despair, mirth, drama: music brings us all of this in its web of time, timbre, and pitch. But, depending on how it is produced, it brings us something else besides: the musician's personality, the character of the time and place.

Maybe that is why so many experience a vast, qualitative, difference between music that has been recorded and music that is being performed now. The recorded music is unchanging. It doesn't yield and flex. It doesn't change according to the situation but constitutes a fixed matrix, which is always the same. It is also usually characterized by being perfect; any of the little hitches and glitches that will normally accompany the live performance have been rubbed out. Music performed live on the other hand adapts to the situation, physically – in the form of the acoustics and other characteristics of the venue – but also in a sort of meeting of minds as it encounters the audience. These can be many or they can be few, they can be young or old, interested or indifferent. The musicians invariably adapt to the atmosphere in that moment, the genius loci – the spirit of the place – as the ancient Romans would have said. And their expression is unique, it is created then and there; the situation cannot be reproduced. A different form of dynamic arises between the performers and the audience when the performance is live.

You can feel the difference when a famous Oslo-café no longer allows musicians in the galleries to entertain the guests, but have replaced them with a CD which whirrs and becomes part of the backdrop. Even if the volume is lower than when the café's band is playing, the sound is more insistent because it is mechanical. It becomes irksome, wearying. It doesn't yield and flex, but perseveres; it doesn't address us directly as individuals but speaks to a sort of abstract general public. The warmth, the immediacy and the intimacy is missing: because there's no one there.

Add to that the difference in sound quality between an instrument and a loudspeaker – I am thinking particularly of acoustic instruments here. Supposing you don't have loudspeakers worth a minor fortune, positioned at the perfect distance from where you are sitting, and supposing you also don't possess a hifi as expensive as a Mercedes Benz, there will invariably be a marked – or at best, a subtle – difference between the music from an instrument and the music from a box. To me that difference has always seemed most comparable to the difference between the heat from a fireplace and that from an electric heater. It's possible that I am imagining this, but personally I very much feel life emanating from live music. The vibrations of the cello string, the silvery breath of a flute, the sharp division of air coming from the reed

– these are extensions of the organism; the musician is living his music; his personality, indeed his very physicality, down to his gestures and breathing, emanate through them. That is what makes them so human; they become almost voice-like. They fill the room and the people in it.

These qualities are difficult, perhaps even impossible, to capture in a recording. The recording is done – provided what is recorded isn't a live performance – under controlled, often slightly sterile conditions. The musicians haven't dressed up for the occasion; it's often early in the day, and there's no audience to give that buzz, to provide those little coughs, those craned necks and that breathing. And of course there is also no applause. Instead there is a man in a loudspeaker who says 'cut' and 'whenever you're ready'. He isn't even in the same room as them. Every so often the conductor leaves his ensemble and runs out to him to listen to the latest attempt. If there is a window in the recording booth (but there isn't always), you can see them talking, gesticulating. I remember an old philharmonic musician referring to this silent situation as "the fish tank" – incidentally he never said which side of the pane he felt he was on.

Recording music does, in other words, present challenges greater than the purely technical – that is to say, challenges beyond the mere mechanical reproduction which undoubtedly has become very good in later years. The recording scenario is in itself frequently different from when you play live to an audience. The listening situation is similarly different. Often it is reduced from a shared experience to a highly individual affair; perhaps you are just two or three people listening, but often only: I. I alone. The music carried by the recording is intended for me. As audience I get a completely different angle on the matrix constituted by the recording. It requires more from my powers of re-creation and more mindfulness on my part than does the concert hall experience.

In a way this is not unlike the novel; the novel and the situation in which its reader finds him or herself. Like the recording, the novel is always an unchanging matrix which the reader relates to. In reading, art appreciation is a highly individual, hermetic condition, and the reader must endow each word with a tone, infuse each character with life and give light to the vistas. The writer must make a very detailed inventory of his artistic effects in order that his text may work on this micro level, and have the right dimensions, depth and personality. Intimacy. A voice.

The record producer is faced with the same challenge. The key to all good recordings is to be found, I think, in realizing the profound difference between a live performance and a recording, and not trying to bridge that gap. It's about discovering what only the recording can do. To do so the producer must become an active participant in the musical process itself, on a par with the musicians and the conductor. The producer has to discover the timbre and acoustic pattern, which will bring out the more abstract qualities of the music – bringing us closer to the innermost intensions of the composer, to the perfect resonance with the composer's perfect score. Music – detached from its immediacy in the now, in the room, with all its little hitches and glitches – defined as something finite, something repeatable.

TrondheimSolistene are not only a leading and living chamber orchestra, but are also always looking for new ways to communicate music through those recordings to which they devote so much time and prestige. In order to avoid those frequently static acoustic patterns which so often characterize classical recordings (first violinists on the left, and so forth and so tutti on) and attempt a rapprochement to the music so that it doesn't merely copy the musicians' places on the dais, producer Morten Lindberg has taken some interesting measures on this recording – measures that became real challenges for the musicians and which tested the ways in which they usually perform. Indeed one might even say that it tested their very unity of execution. During the recording of Tchaikovsky's *Serenade for Strings*, the musicians were separated from their usual seating partners and placed in a circle, in the middle of Selbu Church, all of them at an equal distance from the microphones which were in the middle of the room (along with the painter Håkon Gullvåg). Such a method tests the musicians' abilities both as soloists and as an ensemble, and it must have felt quite daunting to start with. But as the truly excellent orchestra they are, TrondheimSolistene soon arrived at a new artistic freedom in this situation and started to make music.

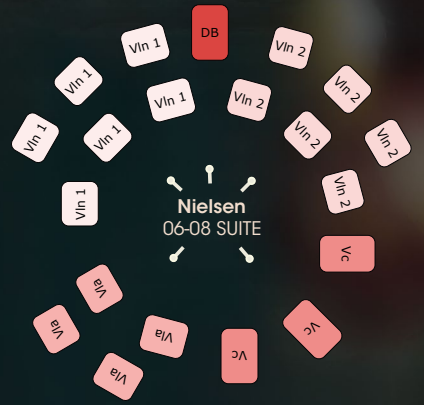
To the listening ear this makes for a startlingly different experience. The melodic lines come at you from every side, detached from any fixed sense of direction. And aided by the acoustics provided by the medieval walls of Selbu Church, the work becomes something which seems to soar about you, or in which you yourself seem to soar. Perhaps, you think, this is how

Tchaikovsky himself heard it as he wrote it down, detached from the starboard and port of the dais. But it can also be seen as a new way of recording where the production itself takes on a more active role in the music. Adding qualities to the recording which only a recording can possess. It is an excellent solution to the dilemmas which confront recorded music. Just as the parallel release of a LP-version opens to the unique auditory depth which the vinyl adds to the listening experience.

There is, interestingly, an early recording of Tchaikovsky's voice, done by the company Edison in Moscow in 1890. Several of his musician friends participate on the recording which lasts just under a minute, and they cheer and sing and make snide remarks, like kids with a tape recorder; towards the end Tchaikovsky even whistles. What about the sound quality? Let's just say that it has come a long way since then. It sounds as if they are talking into a tin and have sore throats. They even sing off key. They obviously don't take this seriously, but make cuckoo-sounds for the fun of it. These few, jarring seconds of recorded, preserved sound paradoxically become a memento of a time when recordings were still not really in existence, a time when music was always a deliberate act. A time of greater silence and a different sort of sound. Presumably there was also a different relationship between the expectations of the artist's technical virtuosity and the expectations of his personality – allowing his personality to make up for more than it could today. The dizzying progress of the recording technique in the past hundred years has without a doubt raised our expectations of technical proficiency on the part of the musician: a bum note, or a note just slightly off, is forever captured on a recording as if set in stone.

An ear graces the covers of this recording. It is an amalgamation of Tchaikovsky's and Carl Nielsen's ears, based on pictures from their youths, painted by Håkon Gullvåg – presumably after he had stood for so long and listened to TrondheimSolistene in the church that he felt like one great, big ear himself. The ear is very much an illustration of the rapprochement on this production. For the last ten years artistic director Øyvind Gimse has put his distinctive mark on TrondheimSolistene, and you sense his musical ideals in both their live performances and recordings such as this. Along with Geir Inge Lotsberg and producer Morten Lindberg, Gimse and the orchestra have chartered new auditory landscapes with this recording. In a sense the recording can be said to come across as disembodied and distilled down to a pure listening experience, a pure ear experience.

As Gullvåg's illustration suggests, what we as listeners encounter here is sheer auditory bliss. TrondheimSolistene take a new step towards bridging the gap between themselves and their audience. It is not the gap between the live performance and the recording which they attempt to close. It is the gap between the recording and the living, ever open human ear.



Ørenspryd

av Erik Fosnes Hansen

Hvordan lytter vi til musikk? Ja, hvordan lytter vi i det hele tatt? Fremfor alt består vår bruk av hørselssansen i en selektiv utestengning, på det mentale plan, av lyder vi ikke ønsker å lytte til. For øret er alltid åpent, vi kan ikke lukke det som øynene, bare om natten dempes hørselen noe, men aldri helt. Selv med lukkede øyne, selv i søvne, er hørselen vår sanselige livline tilbake til virkeligheten omkring oss. Den er vårt siste varselapparat. Den nøkker i oss og henter oss tilbake fra søvnen, enten det er et sultent spedbarn som sutrer, vekkerklokken som slår i med det første knepp, eller (formodentlig en gang i tiden) et sultent brum-brum fra en bjørn som var på vei inn i familiehulen. Fra vi fødes til vi dør er vi, så lenge hørselen fungerer, omgitt av lyd på alle kanter. Vi bader i et hav av lyd. Vi har ikke noe valg.

Derfor kan også lyd virke så påtrengende, ja nesten uforskammet. Fra naboens evigvarende oppussingsprosjekt nedenunder til kreket på den andre siden av gaten som alltid spiller musikk for åpent vindu i vakre sommerkvelder. Det er ikke musikken, i og for seg, for kreket kan ha utmerket musikksmak, det er det påtrengende i handlingen som krenker. Han gir oss ikke noe valg. Jo, for så vidt valget mellom på den ene side å gå opp og ringe på, for deretter å slå ham i hjel, eller på den annen side å lukke eget vindu. Det er slike valg vi kan leve med.

Skjønt for det meste går det jo greit å leve i denne livslange kakofoni. Det meste greier vi å stenge ute, som sagt, vi henviser det til det subliminale plan av bevisstheten: Trafikkstøy, menneskemylder, skritt mot fortau, viften fra datamaskinen, vindsus, regndråper, barnestemmer fra lekeplassen nede i gaten, klirrende bestikk i kafeen – alt blir til et sorl, som det så fint heter, et bakteppe som utgjør en slags mental stillhet allikevel. Vi opplever sågar en trygghet ved å duve med i strømmen av hverdagens små og store lyder. Enkelte bybarn kan bli redde når de for første gang kommer opp på vidda om vinteren og hører: ingenting. Fjellstillheten kan virke rent skremmende. «Den store, hvite stillhet», som Nansen kalte den. Den er beslektet med evigheten, med det lydløse rommet, med fraværet av liv, med døden.

Men så er det jo ikke helt stille i fjellet, allikevel. Hørselen stiller seg inn på ny, kalibrerer seg på helt andre nivåer. Suset over en skavl. Knirkingen av skritt i sne. Knakingen i hytteveggen. Hundeglam langt, langt borte. Kommer man så tilbake til byen, virker med ett byens stadige sus av lyder som ren larm – inntil vi etter et par dager ikke lenger hører den, har vent oss til den på ny.

Noen lyder taler direkte til oss, bærer et meningsinnhold, er ikke bare en lyd blant lyder. Menneskestemmen er en slik lyd, den vil oss alltid noe, den setter vårt intellekt og våre følelser i sving, enten den taler direkte til oss eller bare er brokker vi får med oss i forbifarten på gaten: «… og så sa jeg til Gunnar, Gunnar sa jeg, veit du ikke hva hu driver med på si?» Og så blir man gående og tenke en stund på montro hva dét kan være? Også når det tales til oss på et språk vi ikke forstår, setter det allikevel vår indre analytiker i voldsom og påkrevet sving: Prøver den konduktøren å fortelle oss at billetten ikke er gyldig? Er vi på galt tog? Har vi reist for langt? Skulle vi reist i går? Liker han oss ikke? Hva vil han oss?

Enkelte lyder vil oss noe. Noe direkte. Musikken er en slik lyd. Også den bærer et meningsinnhold, et menneskeskapt innhold i form av harmonier og melodilinjer, rytme, tempo og styrke, som alt sammen blir bærere av et dypere innhold, et følelsesinnhold. Sorg, glede, triumf, høytid, melankoli, håp, fortvilelse, moro, dramatikk: Alt dette bærer musikken til oss i sin vev av tid, klang og tonehøyde. Men den bærer – alt etter hvordan den er blitt til – også på noe mer: På musikerens personlighet, på stundens og stedets særpreg.

Kanskje er det derfor mange opplever en stor forskjell, rent kvalitativt, på musikk som er innspilt og musikk som fremføres her og nå. Den innspilte musikken er uforanderlig. Den er ikke bendbar og bøybar. Den forandrer seg ikke etter situasjonen, men utgjør en fast matrise, som alltid er lik. Den har også en tendens til å være helt fullkommen; alle småfeil og små hikk, som følger med livefremførelsen, er polert vekk.

Musikken som fremføres i øyeblikket, derimot, føyer seg inn i situasjonen, både rent fysikalsk – i form av fremføringsstedets akustikk og øvrige beskaffenhet – men også mentalt, når den møter publikummet. Som kan være mange eller få, unge eller gamle, interesserte eller likegyldige. Uvegerlig tilpasser musikerne seg stemningen i øyeblikket, genius loci, stedets ånd, ville de gamle romere ha sagt. Og uttrykket er unikt, det oppstår der og da, situasjonen kan ikke gjenskapes. Med levende kunstnere i en fremførelsessituasjon oppstår en annen dynamikk mellom dem og publikum.

Man kan merke forskjellen når en kjent oslokafé ikke lenger lar musikerne på hylla underholde gjestene, men i stedet har begynt å sette på en CD, som surrer og går i bakgrunnen. Selv om lydnivået er lavere enn når kaféorkesteret spiller, er lyden allikevel mer påtrengende, fordi den er mekanisk. Den blir irriterende, slitsom. Den bøyer og bender seg ikke, men turer frem; den henvender seg ikke til oss direkte som individer, men til en slags abstrakt allmennhet. Varmen, umiddelbarheten og nærværet mangler: For det er jo ikke noen der.

Dertil er det noe med selve lydkvaliteten – og nå snakker jeg fremfor alt om akustiske instrumenter – fra et instrument kontra en høyttaler. Gitt at man ikke har høyttalere til 50.000 kroner stykket stående, og sitter perfekt plassert i forhold til dem, samt har et hifi-anlegg like dyrt som en Mercedes Benz, vil det være en merkbar, om enn i beste fall subtil forskjell mellom musikken fra instrumentet og musikken fra boksen. For meg har det alltid minnet om forskjellen mellom varmen fra en peis og varmen fra en elektrisk ovn. Mulig jeg innbiller meg dette, men jeg personlig fornemmer i høy grad liv fra levende musikk. Cellostrengens vibrasjoner, tverrfløytens sølvpust, rørbladets skarpe oppdeling av luften – de er forlengelser av organismen; musikeren lever ut sin musikk, sin personlighet, ja selve sin fysiske person, ned i håndbevegelser og åndedrett, gjennom dem. Derfor blir de så menneskelige, de blir nesten til stemmer. De fyller rommet helt, og dem som er til stede.

Disse kvalitetene er vanskelige, kanskje umulige, å fange opp i en innspilling. Innspillingen foregår – så fremt det ikke er en konsert som tas opp – under helt kontrollerte, ofte litt sterile omstendigheter. Ikke har musikerne pyntet seg, ofte er det tidlig på dagen, og publikum mangler helt med sitt surr, sine små host, sine strakte halser og sitt åndedrett. Samt selvsagt applausen. I stedet er det erstattet av en mann i en høyttaler som sier takk og vær så god. Han sitter ikke en gang i samme rom. Med jevne mellomrom løper dirigenten ut til ham, forlater sitt ensemble, for å lytte til siste forsøk. Er det et vindu inn til kontrollrommet (men det er det ikke alltid), kan man se dem snakke og gestikulere. «Akvariet» husker jeg en gammel filharmoniker kalte denne stumme situasjonen – han sa forresten ikke noe om hvilken side av akvarieglasset han selv følte at han befant seg på.

Å spille inn musikk byr altså på større utfordringer enn de rent tekniske, altså ut over selve den mekaniske gjengivelse, som med årene utvilsomt er blitt meget god. Innspillingssituasjonen i seg selv blir annerledes enn når man spiller live, i øyeblikket, for publikum. Også lyttesituasjonen blir ofte en annen. Ofte er den redusert ned fra å være en gruppeopplevelse til en høyst privat affære; kanskje er man bare to eller tre som lytter, men ofte bare: Jeg. Jeg alene. Musikken innspillingen bærer, er ment for meg. Som lytter får jeg en helt annen innfallsvinkel til denne matrisen som innspillingen utgjør. Den stiller større krav til min gjenskaperkraft og mitt nærvær enn konsertsituasjonen gjør.

På sett og vis ligner dette romanen. Romanen og leserens situasjon. Også romanen er en alltid lik matrise som leseren forholder seg til, og opplevelsen av kunsten er i lesningen en høyst individuell, hermetisk tilstand, der leseren selv må gi ordene klang, skikkelsene liv og landskapene lys. Forfatteren må foreta en meget nøye overveid regi av sine virkemidler for at hans tekst skal kunne fungere på dette mikroplan, og få dimensjon, dybde og personlighet. Nærhet. Bli en røst.

Plateprodusenten står overfor den samme utfordring. Nøkkelen til alle gode innspillinger ligger, tror jeg, i å innse den dype forskjellen mellom livefremførelse og opptak, og ikke forsøke å lukke den kløften. Det gjelder å finne frem til det som bare innspillingen kan gjøre. Da må produsenten bli en aktiv deltager i selve den musikalske prosessen, på linje med musikere og dirigent. Produsenten må finne frem til den klangen, og det klangbildet, som løfter frem de mer abstrakte kvalitetene ved musikken – som bringer oss nærmere komponistens innerste intensjon, den perfekte avklang av komponistens perfekte partitur. Musikken løsrevet fra sitt

nærvær i øyeblikket og rommet, med alle dets små og store variasjoner og hikk, definert som noe endelig, noe gjentakelig.

TrondheimSolistene er ikke bare et ledende og levende kammerorkester, men søker stadig nye veier å formidle musikk på gjennom sine innspillinger, som de legger mye tid og prestisje i. Nettopp for å komme vekk fra det ofte statiske klangbildet innspillinger av klassisk musikk har (førstefiolinene til venstre og så videre tutti bortetter), og i stedet foreta en tilnærming til musikken som ikke er en blåkopi av plasseringen på podiet, har produsent Morten Lindberg på denne innspillingen tatt noen interessante grep – grep som ble virkelige utfordringer for musikerne, og som satte deres tilvante fremførelsesmåte på prøve, ja, satte selve samspillet på prøve. Under opptakene til Tsjajkovskijs *Serenade for strykere* ble musikerne splittet opp fra sine vante sidekamerater, og plassert i en sirkel, midt i Selbu kirke, alle med like lang avstand til mikrofonene, som stod i midten (sammen med maleren Håkon Gullvåg). En slik metode stiller store krav til musikernes evner både som solister og som samspillende ensemble, og føltes sikkert utrygt til å begynne med. Men som det fremragende orkester de er, fant snart TrondheimSolistene frem til en ny, kunstnerisk frihet i denne situasjonen, og begynte å musisere.

For den som lytter til innspillingen, blir det en frapperende, annerledes opplevelse. Melodistemmene kommer til en fra alle kanter, løsrevet fra en fast rominndeling, og med akustikken fra middelalderens steinvegger i Selbu kirke, blir verket til noe som synes å sveve omkring en, eller som man selv svever i. Kanskje, tenker man, var det slik Tsjajkovskij hørte det, da han skrev det ned, frigjort fra podiets styrbord og babord. Men det kan også ses som et bud på en ny innspillingsmåte, der selve produksjonen nettopp blir en mer aktiv del av fortolkningen, en del av selve musikken. Og tilfører innspillingen kvaliteter som bare en innspilling kan ha. Det er et godt svar på de dilemma innspilt musikk kan stå overfor. Slik også parallellutgivelsen av en LP-edisjon med Tsjajkovskijs *Serenade* + Carl Nielsens *Suite for strykere* åpner for de spesielle dybdekvaliteter som nettopp vinylen tilfører når man lytter.

Det finnes, pussig nok, et tidlig opptak av Tsjajkovskijs stemme, utført av firmaet Edison i Moskva i 1890. Det er flere musikervenner med på innspillingen, som bare varer et knapt minutt, og de hoier og synger og kommer med spydige bemerkninger, som unger med en kassettspiller; på slutten plystrer Tsjajkovskij sågar. Hva med lydkvaliteten? La oss si at den er kommet et godt stykke videre siden den gang. Det høres ut som de snakker inn i en bøtte og samtidig har halskatarr. Surt synger de også. Åpenbart tar de ikke dette helt alvorlig, men lager koko-lyder for morosaken. Disse få, skurrende sekundene av innspilt, fastholdt lyd, blir paradoksalt nok som en souvenir fra en tid da innspillinger ikke ennå riktig fantes, en tid da musikken alltid var en aktiv handling. En tid av større stillhet og av en annen slags lyd. Formodentlig hersket det også et annet forhold mellom forventningene til kunstnerens tekniske virtuositet og forventningene til hans personlighet, der personligheten kunne kompensere for mer enn nå. De siste hundre årenes rivende utvikling av innspillingsteknikken har utvilsomt økt kravene til teknisk fullkommenhet fra musikerens side: En feil eller en uren tone blir for alltid stående som hugget i stein i en innspilling.

Et øre pryder omslagene til denne innspillingen. Det er en sammensmeltning av Tsjajkovskijs og Carl Nielsens ører, basert på bilder fra ungdommen, malt av Håkon Gullvåg – formodentlig etter at han hadde stått så lenge og lyttet til TrondheimSolistene der i kirken at han følte seg som et eneste, stort øre selv. Det er i høyeste grad illustrativt når det gjelder tilnærmingen på denne produksjonen. Øyvind Gimse har gjennom ti år som kunstnerisk leder satt sitt markante preg på TrondheimSolistenes uttrykk, og man merker hans musikalske idealer både i livefremføringer og i en innspilling som denne. Sammen med Geir Inge Lotsberg og produsent Morten Lindberg har Gimse og orkesteret med denne innspillingen utforsket nytt land, rent auditivt. Innspillingsuttrykket er på en måte helt avkroppsliggjort og destillert ned til den rene lytteropplevelse, den rene øreopplevelse.

Som Gullvågs illustrasjon peker mot, er det ren ørenspryd vi som lyttere møter her. TrondheimSolistene tar et nytt skritt mot å lukke kløften mellom seg selv og tilhørerne. Det er ikke kløften mellom levende fremførelse og innspilling som forsøkes lukket. Men kløften mellom innspillingen og det levende, alltid åpne menneskeøret.

Ohrenschmaus

von Erik Fosnes Hansen

Wie hören wir Musik? Ja, wie hören wir überhaupt? Vor allem benutzen wir den Gehörsinn, indem wir auf mentaler Wahrnehmungsebene all jene Laute ausschließen, die wir nicht hören wollen. Denn das Ohr ist stets offen, wir können es nicht schließen wie unsere Augen, nur nachts sinkt die Hörempfindlichkeit ein wenig, doch nie ganz. Auch mit geschlossenen Augen und sogar im Schlaf ist der Gehörsinn unsere ständige Verbindung zur umgebenden Wirklichkeit. Er ist unsere letzte Alarmanlage, er schlummert in uns und holt uns aus dem Schlaf, ob nun ein hungriger Säugling weint, der Wecker das erste Piepen loslässt oder (irgendwann früher einmal) hungriges Brummen einen Bären ankündigt, der in die Familienhöhle eindringt. Von der Geburt bis zum Tode sind wir, so lange das Gehör funktioniert, zu allen Seiten von Geräuschen umgeben. Wir baden in einem Meer von Tönen. Wir haben keine andere Wahl.

Daher können Geräusche auch so aufdringlich, geradezu unverschämt wirken, vom unendlichen Renovierungsprojekt des Mitbewohners in der Etage unter uns bis hin zu dem Menschen auf der anderen Straßenseite, der an schönen Sommerabenden immer bei offenem Fenster Musik hört. Nicht die Musik an und für sich muss stören, vielleicht hat der Mensch einen ausgezeichneten Geschmack, aber das Aufdringliche daran stört. Er lässt uns keine andere Wahl. Obwohl, man kann sich ja entscheiden, ob man hinübergeht, klingelt und ihn totschlägt oder das eigene Fenster schließt. Mit solchen Situationen kann man ja leben.

Freilich, meist kommen wir mit dieser lebenslangen Kakophonie gut zurecht, können das meiste ausblenden, es ins Unterbewusste verbannen: Verkehrslärm, Menschenstimmen, Schritte auf dem Bürgersteig, die Computerlüftung, Wind und Regen, Kinderstimmen vom Spielplatz, klirrendes Besteck im Café – all das fügt sich zu einem Hintergrundgeräusch, das trotz allem eine Art mentaler Stille zulässt. Im alltäglichen Strom leiser und lauter Geräusche zu treiben, mag sogar Sicherheit vermitteln. Manche Stadtkinder fürchten sich, wenn sie erstmals im Winter in die Weiten des Gebirges kommen und - nichts hören. Die Bergstille kann regelrecht erschreckend wirken. „Die große weiße Stille“, wie Nansen sie nannte. Sie ist der Ewigkeit verwandt, dem lautlosen Weltraum, der Abwesenheit von Leben, dem Tod.

Doch auch in den Bergen ist es ja nicht ganz still. Das Gehör muss sich nur umstellen, sich auf ein anderes Niveau einschwingen. Das Sausen über einer scharfen Schneekante. Knirschende Schritte im Schnee. Das Knacken der Hüttenwand. Hundegebell weit, weit entfernt. Zurück in der Stadt, wirkt deren Geräuschkulisse auf einmal wie der reinste Lärm – bis wir uns nach einer Weile erneut an sie gewöhnt haben und sie nicht mehr wahrnehmen.

Manche Laute sprechen direkt zu uns, tragen einen Sinn, sind nicht nur Geräusch unter Geräuschen. Die menschliche Stimme gehört dazu, sie will stets etwas von uns. Sie versetzt unseren Intellekt, unsere Emotionen in Schwingungen, ob sie sich nun ausdrücklich an uns richtet oder wir im Vorbeigehen auf der Straße nur Brocken mitbekommen: „... und dann sag ich zu Gunnar, Gunnar, sag ich, weißt du nicht, was sie die ganze Zeit treibt?“ Ja, was wohl?, denkt man im Weitergehen eine Zeit lang. Sogar wenn wir in einer Sprache angesprochen werden, die wir nicht verstehen, setzt es zwangsläufig unseren inneren Analytiker in Gang: Was will uns der Schaffner sagen? Ist unser Fahrschein ungültig? Sitzen wir im falschen Zug? Sind zu weit gefahren? Hätten gestern reisen sollen? Mag er uns nicht? Was will er?

Manche Laute wollen etwas von uns, ganz direkt. Besonders die Musik. Auch sie ist Trägerin eines Sinnes, eines menschengeschaffenen, aus Harmonien und Melodielinien bestehenden, aus Rhythmus, Tempo und Lautstärke, die zusammen einen Gefühlsinhalt transportieren, Trauer, Freude, Triumph, festliche Stimmung, Melancholie, Hoffnung, Verzweiflung, Spaß, Dramatik: All das teilt uns die Musik in ihrem Gewebe aus Zeit, Klang und Tonhöhe mit. Doch wohnt ihr – je nachdem, wie sie entstanden ist – noch etwas weiteres inne: die Persönlichkeit des Musikers, das besondere Gepräge von Zeit und Ort.

Wohl darum erleben viele von uns so einen großen qualitativen Unterschied zwischen hier und jetzt aufgeführter Musik und solcher aus der Konserve. Diese ist unveränderlich. Sie interagiert nicht mit der jeweiligen Situation, sondern bildet eine starre, stets gleiche Matritze. Auch tendiert sie zu Voll-

kommenheit, da alle kleinen Fehler und Ungenauigkeiten ausgewetzt sind, wie sie zu Liveaufführungen einfach dazugehören.

Live gespielte Musik hingegen fügt sich in die Situation ein, sowohl rein physikalisch – je nach Akustik und übriger Beschaffenheit des Spielortes – wie auch mental, wenn sie dem Publikum begegnet, das zahlreich oder wenig sein kann, alt oder jung, interessiert oder gleichgültig. Unweigerlich wirkt die Stimmung im Raum auf die Musiker ein, der genius loci, der Geist des Raums, wie schon die alten Römer es nannten. Der hier und jetzt entstehende Ausdruck ist einzigartig, diese Situation kann nicht wiedererschaffen werden. Bei der Begegnung lebendiger Musiker mit dem Publikum in der Aufführungssituation entsteht eine ganz eigene Dynamik. Im *Teaterkaféen* in Oslo war es alte Sitte, dass auf einer Balustrade sitzende Musiker zur Unterhaltung der Gäste aufspielten. Wenn heute dort eine CD im Hintergrund läuft, ändert das alles. Obgleich die Lautstärke geringer ist als beim Kaffeehausorchester, sind die Töne gleichwohl aufdringlicher, denn mechanischer. Sie werden anstrengend, gehen einem auf die Nerven. Sie fügen sich nicht ein, sondern drängeln sich vor, wenden sich nicht direkt an uns Einzelne, sondern an eine abstrakte Allgemeinheit. Wärme, Unmittelbarkeit, Präsenz fehlen – es ist ja niemand da.

Hinzu kommt der Unterschied in der Tonqualität von Instrumenten – ich denke vor allem an akustische Instrumente – und Lautsprechern. So lange man nicht über Lautsprecher verfügt, die ein paar Zehntausender kosten, und über eine HiFI-Anlage im Gegenwert einer Luxuslimousine, zu der man im absolut idealen Winkel platziert ist, wird es einen bestenfalls subtilen, aber immer spürbaren Unterschied zwischen Instrument und Box geben. Mich erinnert er immer an den Unterschied zwischen der Wärme eines Kamins und der von einem elektrischen Heizofen. Es mag Einbildung sein, aber Live-Musik – „lebende" Musik – vermittelt mir immer in hohem Maße etwas Lebendiges. Das Schwingen der Cellosaiten, der Silberatem der Querflöte, die Schärfe, mit der das Doppelrohrblatt den Luftstrom teilt – das sind Verlängerungen des Organismus; der Musiker lebt in der Musik mit seiner Persönlichkeit, ja, auch seiner Körperlichkeit, mittels Bewegungen und Atemzug. Darum wird das Ergebnis auch so menschlich, fast wie Stimmen. Es füllt den Raum ganz, es ist eine Präsenz.

Es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, diese Qualitäten mit einer Aufnahme einzufangen. Sofern es sich nicht um einen Konzertmitschnitt handelt, herrschen bei Aufnahmen kontrollierte, oft etwas sterile Bedingungen. Die Musiker haben sich nicht festlich gekleidet, oft ist es früh am Tage, ein Publikum mit seinen Hintergrundgeräuschen, kleinen Hustern, gereckten Hälsen und Atemzügen gibt es keines. Und dem Applaus, nicht zu vergessen. Ersetzt wird es durch einen Mann, der über Lautsprecher danke und bitte sagt. Er sitzt nicht einmal im selben Raum. In regelmäßigen Abständen geht der Dirigent zu ihm hinüber, verlässt sein Ensemble, um den letzten Take anzuhören. Sofern es ein Fenster zur Technik gibt (was nicht immer der Fall ist), kann man ihn reden und gestikulieren sehen. Ein alter Philharmoniker nannte das mal das „Aquarium" – übrigens ohne zu sagen, auf welcher Seite der Aquariumsscheibe er sich selbst sah.

Musik aufzunehmen, bietet also größere Anforderungen als die rein technischen, also abgesehen von Fragen der mechanischen Wiedergabe, die mit den Jahren ganz zweifellos sehr gut geworden ist. Aber die Aufnahmesituation selbst ist eine andere, als wenn man vor Publikum spielt. Auch die Hörsituation ist eine andere, vom Gruppenerlebnis reduziert zu einer höchst privaten Affäre; nur zwei oder drei Leute lauschen, meist aber: ich, ich allein. Die Musik auf der Aufnahme ist für mich gedacht. Als Hörer habe ich ein ganz anderes Verhältnis zu dieser Konserve; sie stellt höhere Ansprüche an meine eigene Schaffenskraft und meine Präsenz als die Konzertsituation.

Auf eine Weise ähnelt das dem Roman, der Situation von Text und Leser. Auch das Gedruckte ist eine stets gleiche Matritze, zu ihr muss der Leser sich verhalten; das Kunsterlebnis beim Lesen ist ein höchst individueller, hermetischer Zustand, in dem wir selbst den Worten Klang, den Figuren Leben und der Landschaft Licht verleihen müssen. Der Autor muss wohlüberlegt Regie führen beim Einsatz seiner Mittel, damit der Text auf dieser Mikroebene funktioniert und Dimensionen, Tiefe und Persönlichkeit entwickeln kann. Nähe. Damit er eine Stimme bekommt.

CD-Produzenten sehen sich derselben Herausforderung gegenüber. Der Schlüssel zu allen guten Aufnahmen, so meine ich, liegt in der Erkenntnis des tiefgreifenden Unterschieds zur Live-Aufführung und darin, diese Kluft nicht zu leugnen. Es gilt herauszufinden, was nur die Aufnahme leisten kann. Hierzu muss der Produzent ein Mitwirkender beim eigentlichen musikalischen Prozess werden, in einer Linie mit Musikern und Dirigent. Der Produzent muss den Klang, das Klangbild herausarbeiten, das die eher abstrakten Qualitäten der Musik hervorhebt – das uns der innersten Intention des Komponisten näher bringt, der perfekten Verwirklichung der perfekten Partitur. Musik, von ihrer Präsenz in Augenblick und Raum gelöst, mit all ihren großen und kleinen Variationsmöglichkeiten, definiert als etwas Endliches, etwas Wiederholbares.

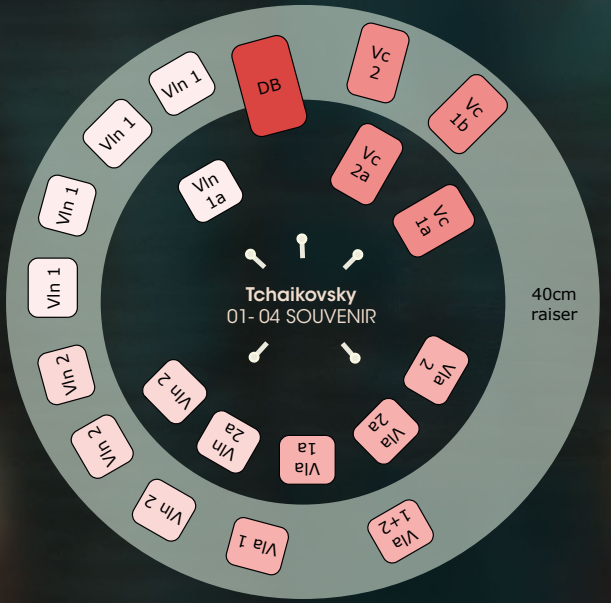
Die TrondheimSolistene, ein lebendiges, erstklassiges Kammerorchester, suchen mit ihren Aufnahmen, auf die sie viel Zeit und Sorgfalt verwenden, stetig neue Wege der Musikvermittlung. Um das oft statische Klangbild von Aufnahmen klassischer Musik zu überwinden (links die ersten Geigen, dann die zweiten und nach rechts immer so weiter) und keine pure Kopie der Sitzordnung auf dem Podium zu geben, sondern eine andere Annäherung an die Musik zu erlangen, hat Morten Lindberg, der Produzent der vorliegenden Aufnahme, einige interessante Eingriffe vorgenommen, die den Musikern wahre Herausforderungen brachten, indem er die gewohnte Aufführungsweise, ja das Zusammenspiel als solches in Frage stellte. Bei den Aufnahmen von Tschaikowskys *Streicherserenade* trennte er die Musiker von ihren gewohnten Nachbarn und platzierte sie in der Kirche von Selbu in einem Kreis, alle mit demselben Abstand zum Mikrophon, das sich in der Mitte befand (wie auch der Maler Håkon Gullvåg). Diese Methode stellt hohe Ansprüche an die Musiker, sowohl als Solisten wie auch als Ensemble, und war anfangs gewiss verunsichernd. Doch die TrondheimSolistene, allesamt herausragende Musiker, wussten rasch das künstlerische Potenzial dieser Situation zu nutzen, zumal das größerer künstlerischer Freiheit.

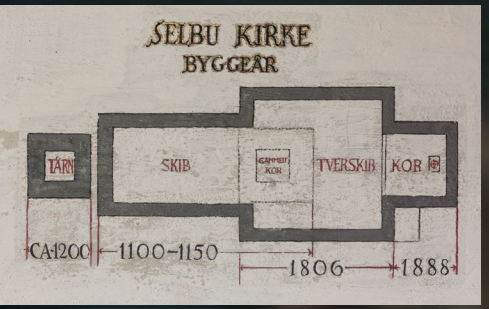
Dem Hörer dieser Aufnahme bringt das ein frappierend neuartiges Erlebnis. Die Melodiestimmen kommen von allen Seiten, losgelöst von einer festen Verteilung im Raum, und die Akustik der mittelalterlichen Steinwände der Kirche von Selbu verwebt sie zu etwas, das einen zu umschweben scheint, in dem man sich selbst schweben fühlt. Vielleicht, so denkt man, hat Tschaikowsky es so gehört, als er es schrieb, befreit vom Steuerbord und Backbord des Konzertpodiums. Man kann dies aber auch als das Angebot einer neuen Aufnahmetechnik sehen, in der die Produktion mehr als bisher ein aktiver Teil der Interpretation wird, ja ein Teil der Musik selbst, und der Aufnahme Qualitäten hinzufügt, die nur eine Aufnahme haben kann. Eine hervorragende Antwort auf das Dilemma, dem sich die Musikkonserve ausgesetzt sieht. Und auch die gleichzeitige Herausgabe einer LP-Edition mit Tschaikowskys *Streicherserenade* und Carl Nielsens *Suite for strygere* (Streichersuite) schafft Raum für die speziellen Tiefenqualitäten, die das Vinyl dem Hörer schenkt.

Ein Kuriosum: Es gibt eine frühe, nur eine knappe Minute lange Aufnahme von Tschaikowskys Stimme, hergestellt im Jahre 1890 in Moskau von der Firma Edison. Mehrere befreundete Musiker sind darauf zu hören, sie jubeln und singen und machen spöttische Bemerkungen, wie Teenager mit einem Kassenttenrekorder, am Ende pfeift Tschaikowsky sogar. Die Tonqualität? Sagen wir es so, sie hat sich seitdem beträchtlich entwickelt. Es klingt, als würden sie mit Halskatharr in einen Eimer sprechen. Außerdem singen sie falsch. Offensichtlich nehmen sie das Ganze nicht ernst, sondern machen Kokolores. Diese wenigen krächzenden Sekunden mit konservierten Tönen wirken heute paradoxerweise als Erinnerung an eine Zeit, als es noch keine echten Aufnahmen gab, sondern Musik stets eine reale, aktive Handlung war. Eine Zeit von größerer Stille und andersartigen Geräuschen. Vermutlich herrschte auch noch ein anderes Verhältnis zwischen den Erwartungen an die technische Virtuosität und jenen an die Persönlichkeit des Künstlers, die mehr kompensieren konnte als heute. Die rasante Entwicklung der Aufnahmetechnik seit deren Anfängen hat unzweifelhaft die Ansprüche an technische Perfektion der Musiker gesteigert: Ein Fehler, ein unreiner Ton bleiben in einer Aufnahe auf ewig konserviert.

Ein Ohr schmückt das Cover dieser Aufnahme, die Verbindung der Ohren von Tschaikowsky und Carl Nielsen, basierend auf Jugendbildnissen. Geschaffen hat diese Illustration der Maler Håkon Gullvåg - wahrscheinlich, nachdem er so lange in der Kirche von Selbu gestanden und den TrondheimSolistene gelauscht hatte, dass er sich selbst vorkam wie ein einziges großes Ohr. Dieses Bild illustriert ganz ausgezeichnet die Annäherungsweise dieser Produktion. Øyvind Gimse hat in seinen zehn Jahren als künstlerischer Leiter den Ausdruck der TrondheimSolistene geprägt, seine musikalischen Ideale sind sowohl bei Konzerten als auch in Aufnahmen wie dieser deutlich zu spüren. Gemeinsam mit dem Geiger Geir Inge Lotsberg und dem Produzenten Morten Lindberg haben Gimse und das Orchester mit dieser Aufnahme akustisches Neuland erkundet. Der Ausdruck der Aufnahme ist gewissermaßen entkörperlicht und zu einem reinen Hörerlebnis, Ohrenerlebnis destilliert.

Wie Gullvågs Illustration andeutet, begegnen wir Hörer hier dem reinen Ohrenschmaus. Die TrondheimSolistene tun einen weiteren Schritt, um die Kluft zwischen sich und den Zuhörern zu schließen, nicht nur die zwischen der realen Konzertsituation und der Aufnahme, sondern die Kluft zwischen der Aufnahme und dem lebendigen, stets offenen Menschenohr.


Vln 1
Vln 1
Vln 1
Vln 1
Vln 2
Vln 2
Vln 2
Vln 2
Vla 1
Vla 1+2
Vla 2a
Vla 2
Vc 1a
Vc 1b
Vc 2a
Vc 2
DB
Vln 1a
Vln 2a
Vla 1a
Tchaikovsky
01- 04 SOUVENIR
40cm
raiser



TRONDHEIM**SOLISTENE**

violin
Geir Inge Lotsberg
Daniel Turcina
Anja Aubert Bang
Stina Elisabet Andersson
Anders Larsen
Anna Adolfsson Vestad
Cathrine Egeriis Søndberg
Hilde Kolstad Huse (part I)
Åse Våg Aaknes (part I)
Tora Stølan Ness (part I)
Karl Jonatan Lilja (part I)
Ingrid Wisur (part I)
Fride Bakken Johansen (part II)
Sigmund Tvete Vik (part II)
Erling Skaufel (part II)

viola
Frøydis Tøsse
Verona Rapp
Anne Våg Aaknes (part I)
Kristoffer Bjerke Gjærde (part I)
Ole Wuttudal (part II)
Bergmund Waal Skaslien (part II)
Lena Louise Lindquist (part II)

cello
Øyvind Gimse
Tabita Berglund
Katrine Pedersen (part I)
Cecilie Koch (part II)
Jaroslav Havel (part II)

bass
Erik Løwendahl (part I)
Rolf Hoff Baltzersen (part II)

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 media 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 balance engineer and recording producer

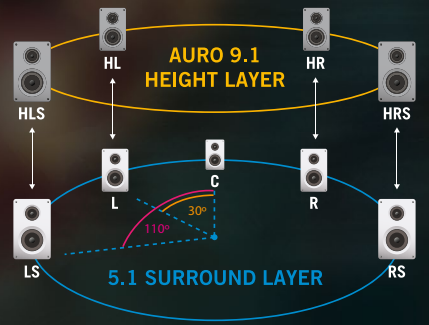
Auro-3D® is the next generation three-dimensional audio standard. It provides a realistic sound experience unlike anything before. By fully immersing the listener in a cocoon of life-like sound, Auro-3D® creates the sensation of actually 'being there'. Thanks to a unique 'Height' channel configuration, acoustic reflections are generated and heard naturally due to the fact that sounds originate from around as well as above the listener.

"The closer to real-life sound, the more immersive the effect".

To achieve 'true sound in 3D', Auro-3D® adds the crucial third and final dimension in the evolution of sound reproduction. While 5.1/7.1 Surround configurations fail to include height channels (z-axis), Auro-3D® realizes its life-like effect with a HEIGHT-based sound hemisphere capable of thoroughly immersing the listener. Depending on the size of the room, either 1 or 2 additional layers (HEIGHT and TOP) are mounted above the existing Surround layer at ear-level to produce Auro-3D®'s defining 'vertical stereo field' (see image). This field is the key to creating the most natural and immersive sound experience possible. The optional (third) TOP Layer placed overhead is a supplementary channel that is not critical for natural audio reproduction. As people are less sensitive to sounds originating from above, the TOP Layer is primarily used for 'fly-overs' and other special effects - most sound sources and their chief initial reflections are located between the Surround Layer and Auro-3D®'s unique Height Layer.

Auro-3D® is based on a groundbreaking new technology that delivers uncompressed audio quality with an unrivaled level of flexibility. The height information, captured in recording or created during the mixing process, is mixed into a standard 5.1 PCM stream. Any device that contains the Auro-Codec® Decoder will be capable of decoding the original Auro-3D® mix, which will conveniently playback on any Auro-3D® compatible speaker system (Auro 9.1/Auro 10.1/Auro 11.1 etc.). Thanks to Auro-3D®'s backward compatibility, devices without the Auro-Codec® Decoder will produce the original 5.1 PCM mix without any loss in sound quality.

Auro 9.1 not only delivers an entirely new audio experience in 3D but also offers the most efficient 5.1 Surround format compatible speaker layout featuring the 'Height' dimension.



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 7.1 DTS HD MA 24/96kHz (side-fills)
2.0 LPCM 24/192kHz 9.1 Auro-3D 24/96kHz (track 01-05 only)

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** • Auro-3D encoding **Galaxy Studios**
screen design **Dominik Fritz** • authoring **Martin Seer** • project management **Stefan Bock**
Blu-ray producers **Morten Lindberg** and **Stefan Bock**

Recorded at Selbu Church, Norway
May and October 2011 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer and Balance Engineer MORTEN LINDBERG
Recording Technician BEATRICE JOHANNESSEN

Editing MORTEN LINDBERG, ØYVIND GIMSE and GEIR INGE LOTSBERG
Mix and Mastering MORTEN LINDBERG

Original Artwork HÅKON GULLVÅG Graphic Design MORTEN LINDBERG
Session Photos MORTEN LINDBERG
English Translation METTE PETERSEN
German Translation HINRICH SCHMIDT-HENKEL

Musical Director ØYVIND GIMSE
Executive Producers STEINAR LARSEN and MORTEN LINDBERG

Financially supported by NTNU – Norwegian University of Science and Technology, Trondheim Municipality, Fond for lyd og bilde and Fond for Utøvende Kunstnere

www.2L.no

2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©12 [NOMPP1212010-120] 2L-090-PABD-v2

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.

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.

v2.0